

WYKŁADY ZE STYLISTYKI
HISTORJI LITERATURY

prof. K. WÓJCICKIEGO



WARSZAWA

1916|17.

Zakłady Graficzne Tow. B. A. Bukaty, Wspólna № 46.



III-3630

W. y k ł a d 1-szy.

Różnice językowe wytwarza podział geograficzny i stosunkowo do tego powstają dialekty. Z czasem podział ten ulega zmianie, różnice geograficzne znikają, a dialekty wzrastają, bo społeczeństwo się różniczkuje, rozpada na warstwy, sfery, środowiska o językach bardzo różnych. Ludzie, pozostawający w stosunkach z jedną tylko sferą, z jednym środowiskiem, mają krąg umysłowy, moralny bardziej zamknięty, ograniczony, ciasny. Bogactwo duchowe i wyzwolenie zależne są od stosunków do wielu i różnych środowisk społecznych.

Przykładem różnicy w pojmowaniu pewnego zjawiska życiowego przez różne sfery, może posłużyć rozbiór nowelki Żeromskiego "Pan Doktor". Jednakże dialekty geograficzne wywierają wpływ najsilniejszy na utworzenie języka państwowego - powszechnego.

Co stanowi rdzeń języka polskiego? Czy podstawy, Wielkopolskie, czy Małopolskie? Według dowodów Nitscha Wielkopolska oddziaływała na język nasz fonetycznie i morfologicznie. Małopolska zaś wpłynęła na słownik. Obecnie na język nasz wpływa Mazowsze.

Język powszechny dzieli się na grupy, pomiędzy, którymi można przeprowadzić bardzo szczegółowy po-

- dział, a więc:
1. Mowa mówiona
 2. Mowa przemówień publicznych,
 3. Język literacki.

Różnice między temi grupami są następujące: Mowa mówiona jest to podstawa wszystkich innych, język żywy, zmienny, świeży, naturalny i ruchliwy. W takiej mowie uwydatniają się różnice fonetyczne /Galicjanie przyciągają/, różnice słownikowe, różnice w składzie. W mowie codziennej wystarczają pólśłówka, niedomówienia, bo żywy giest, ton głosu, spojrzenie dopełniają całości. Proste nieskomplikowane zdania cechują mowę codzienną, jako też łączność do skracania

Mowa przemówień publicznych zachowuje formy archaiczne. Używa słownika ogólnie znanego, jest powolna, poważna. Słownik tej grupy jest z konieczności potrosze konserwatywny - sztywniejszy, zaś budowa zdań bardziej złożona /okresy/

Język literacki przechowuje, utrzymuje formy języka wyborowe, udane /jeśli za takie ogół je przyjmuje/. Jest to jakby unormowana mowa mówiona.

Są tu w użyciu formy, które przeszły przez próbę doświadczenia. Jest więc na podobieństwo z mową przemówień publicznych, archaiczny, konserwatywny, cechuje go "minięność". Musi on być zrozumiany sam prze się, zdania są o szerokiej budowie, bogate,

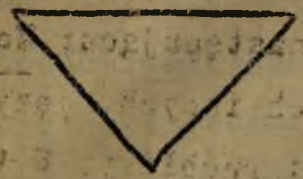
subtelne, wykończone. Jaka więc mowa najlepsza ?

Ta jest najlepsza, która najlepiej osiąga cel i najlepiej jest dostosowana do sytuacji.

Nauka

Sztuka

Te trzy kąty, to różne cele, którym jako potrzebom życia i jego przejawom odpowiada język - mowa.



Życie praktyczne

Historycznie, podstawową funkcją języka jest mowa życia praktycznego. Do pozostałe to funkcje wtórne.

Mowa życia praktycznego jest uczuciowa, subiektywna. Jest to język konkretny, daleki od abstrakcji, bogaty w przykłady realne. Cechuje go dążność do spolegowania omawianych przedmiotów /dla wywaroia silnych wrażeń/. Język ten sam przez się maluje stosunek mówiącego do pewnych środowisk społeczeństwa i do tego co mówi.

Mowa nauki z zestawieniem z poprzednią będzie pozbawiona uczucia, tego pierwiastka subiektywnego.

Jest to język rozumowy, poważny i sztywny. Wybitnym typem nauki jest język matematyczny.

Mowa sztuki. Świat sztuki jest bardzo szeroki, sama zaś sztuka jest wyrazem życia moralnego. A więc uczuciowość jest cechą pokrewną w mowie sztuki i życia praktycznego. W sztuce między uczuciem, a

jej wyrazem występuje jeszcze pierwiastek artystyczny, owo dążenie do ukształtowania wyrazu. Mowa sztuki jest subiektywna. Pozostaje ona w ścisłym związku z tradycją literacką, ma swój styl artystyczny. Pomiedzy temi 3 grupami niema ścisłych granic. Pomiedzy nauką, a sztuką pojawiają się dzieła o cechach, wskazujących na przynależność do jednej i do drugiej ~~W~~ gorąco z uczuciem i talentem pisane dzieła historyków zarówno są nauką i sztuką. Taki historyk stwarza jednocześnie ze swej pracy dzieło poezji.

O podobnym charakterze spotykamy krytyki literackie, które czasem swoją wartością stanowią dzieło sztuki o sztuce.

Z obu tych wyżyn nauki i sztuki jest mnóstwo stopni prowadzących do równiny życia praktycznego. Dla wszystkich prac na tych drogach poszukiwanych życia praktyczne, jego potrzeby są celem dla którego następuje popularyzacja, nauki i sztuki, rozdrobnienie i rozsypanie dorobku naukowego i skarbów sztuki pomiędzy liczne rzesze.

Proces rozumienia słowa. Dawniej twierdzono, że między słowem, a rozumowaniem zjawia się coś pośredniego - obraz. Dziś wiemy, że proces rozumienia nie jest wyobrażeniem wyrazów. Można sobie coś wyobrazić, a nie rozumieć i odwrotnie. Wbrew temu

twierdzeniu występuje inne, że nie widzimy obrazu wszystkich wyrazów zrozumianych wewnątrznie. Słowo czasem wywołuje obraz, ale nie przez wyraz działa, ale działa sam przez się.

UZUPŁNIENIE DO WYKŁADU I-GO.

Mowa nasza musi być przystosowana do sytuacji i nie wymaga stałej i jednakowej formy odpowiedzi. Zwykle, zadając uczniowi pytanie, żądamy od niego odpowiedzi, wyrażonej całym zdaniem. I to jest mylne zapatrywanie. Pytając o coś ucznia, trzeba zwracać jedynie uwagę na to, aby odpowiedź jego była pewna i spokojna. W jakiej zaś formie on ją wyrazi, to już wszystko jedno. Uczeń może dać odpowiedź tylko w formie przeczenia, lub twierdzenia, może wyrazić ją w jednym lub kilku słowach. Nam zaś powinno tylko chodzić o przyzwyczajanie go do żywej mowy i rozmowy w dyskusji.

W y k ł a d lll-bi.

Rozumieć wyraz i wyobrażać sobie jego treść to są dwa procesy zupełnie różne. Każdy wyraz na nas działa przez to, że go rozumiemy, a nie dlatego, że wyobrażamy sobie jego treść. To co wyobrażamy sobie nie może być istotne. Jeżeli nprz. mówię wyraz mat-

ka, to ^{ja sobie} widzę tylko jeden siwy promyk włosów. Właściwie obraz ten jest nieuchwytny. Jeżeli zaś wyraz ten zrozumiemy, to bez wyobrażenia, bez widzenia wewnętrznego treść jego przejdzie do naszej świadomości, bo widzenie jest procesem daleko dłuższym, aniżeli rozumienie.

Jeżeli coś czytamy i wyobrazimy to sobie, to nasze wyobrażenie, widzenie będzie zawsze to samo, podczas, kiedy obrazy tego, co czytamy, ciągle się zmieniają. Widzenie nie jest wcale rozumieniem i jest ono zupełnie indywidualne. Mówiąc słowo brzytwa, jednocześnie myślimy o czymś ostrym. Wyraz ogród wzbudza w nas myśl o drzewach; kałamarz - o biurku, wróg o niechęci, i t.d.

Każdy więc wyraz zwraca myśl naszą na to, co z nim jest związane. Możliwe, że zastanawiając się dłużej nad słowem wróg, uczulibyśmy coś więcej, niż niechęć; może chcielibyśmy walczyć z tym wrogiem, lub mścić się, lecz to już jest proces dalszy.

Rezumienie wyrazu zależy od indywidualności i sfery do której dany wyraz należy. Wyrazy, które wymawiamy są wieloznaczne, to znaczy, że jeden i ten sam wyraz może mieć różne znaczenia. Zjawisko to nosi nazwę polichemji wyrazów

Jeśli weźmiemy słowo materia, to przekonamy się, że posiada ono wiele znaczeń i w różnych warunkach bywa używane. A więc lekarz mówi o materji, jakaś osoba płci pięknej również będzie mówić o materji kupionej w sklepie. To samo słowo mąż. Można powiedzieć: to był sławny mąż, a żona powie: mego męża niema w domu. Kawaler: może być grzeczny kawaler, lub ktoś zapyta: czego kawaler sobie życzy? To samo będzie i ze słowem operacja. Dektór mówi o operacji, bankier będzie mówił o operacji bankowej, a jakiś rzeźniaczek będzie się chwalił, że mu się udało operacja. Chłop można powiedzieć: chłop rosły lub chłop na roli. Czerstwy: czerstwy staruszek, ozerstwy chleb. Ostry: ostry smak. lub ostre słowo. Jak widzimy z tych przykładów, każdy wyraz może mieć kilka znaczeń i można go używać w różny sposób. Gdybyśmy więc mówili tylko samemi wyrazami, zachodziłyby wieczne nieporozumienia. Ażeby zaś nie było właśnie owych nieporozumień istnieją pewne jednoznaczne czynniki, dzięki którym nie pomylimy się nigdy co do znaczenia danego wyrazu. Pierwszym takim czynnikiem jest osoba mówiącego, dalej miejsce, sytuacja, czas i wreszcie giest. Prócz tych czynników istnieje jeszcze jeden, który jest bodaj, że najważniejszym, a będzie nim całość zdania. Rozumiejąc całość zdania, oraz stosunek danego wyrazu do poprzednich i następných, rozumiemy

przes to samo i ten wyraz. A więc zespół użytych środków, jak to połączenie czyli ugrupowanie wyrazów, wybór ich oraz odpowiednie oświetlenie danego wyrazu pomaga nam do rozumienia jego znaczenia. Jeżeli weźmiemy takie wyrazy jak: rycerz, żołnierz, wojak i żołdak, to widzimy, że wyrazy te mają coś wspólnego, lecz zarazem i wiele różnego. Mają więc one wspólne ogólne znaczenie, zajmują się rycerstwem i to je łączy. Ta wspólna cecha nosi miano treści pojęciowej. Jednakże, prócz tego znaczenia ogólnego, mamy jeszcze znaczenie poboczne. Treść pojęciowa sprawia właśnie to, że dane wyrazy są synonimami, czyli, że tworzą grupę synonimiczną. Znaczenie poboczne każdego z tych wyrazów jest inne. Mówiąc zaś o każdym z nich poruszamy się w obrębie jakby sfery myślenia i wywierają one na nas inne uczucia, mają więc inną wartość uczuciową. Stąd możemy powiedzieć, że każdy wyraz ma trzy wartości, trzy strony. Po pierwsze treść pojęciowa, po drugie znaczenie poboczne i po trzecie wartość uczuciową, przy- czym dwie z tych wartości będą zawsze różne, a trzecia czyli treść pojęciowa będzie je łączyła w jeden szereg. Rycerz, żołnierz, wojak, żołdak znaczenie wspólne, treść pojęciowa. Wydobycie znaczenia pobocznego, czyli określenie danego wyrazu jest bardzo trudne, lecz istnieje pewien sposób wyjąławiania tego znaczenia. Jeżeli do-

dany do tego danego wyrazu jakiś przymiotnik, to już z łatwością wyodrębnimy jego treść istotną. Wydobywanie treści z danych wyrazów wykazał pewien francuski uczony i fakt ten nosi nazwę chemii wyrazów. Dodając określenie do danego słowa odrazu wyczuwamy czy ono doń przystanie. Np. silny rycerz, wspaniały rycerz, wesoły wojak, widzimy, że, przymiotniki te przystają do danych wyrazów i rzucają nam pewne światło na ich treść poboczną i wartość uczuciową. Określenie więc można wyczuć. I tak odrazu czujemy, że do słowa żołdak przystanie przymiotnik podły, dziki, rozbestwiony. Zestawienie takich dwóch wyrazów jak rycerz i żołnierz da nam ich wartość uczuciową i znaczenie poboczne.

Podobne zestawienie znajdujemy w dwóch tekstach naszych poetów. Wicenty Pol w swym rapsodzie rycerskim p. t. "Mohort", mówi:

"Był to ostatni rycerz z pod szyszaku,
 Tak kończył książę - ostatni od szlaku,
 Dusza hartowna, wielka i pobożna;
 Po nim żołnierzem być już tylko można".

Określenia, jakże kładzie Pol w usta księcia, są te wartości uczuciowe rycerza. A więc rycerza cechuje pobożność, wzniosłość i wielka moc ducha. Kto tych zalet nie posiada, może być tylko żołnierzem.

Zaś w Anhellim Słowackiego czytamy:

"I o to nagle z promienistej zorzy wystąpił rycerz na koniu zbrojny cały i leciał z okropnym tętentem. Snieg szedł przed nim i przed piersią konia, jak fala zapieniona przed łodzią. A w ręku rycerza była chorągiew, a na niej trzy ogniste litery paliły się. I przyleciawszy, ów rycerz nad trupem zawołał grzmiącym głosem: " tu był żołnierz - niech wstanie".

Anhelli jest to człowiek, który nic nie robi tylko patrzy. Żywot jego jest bezczynny, bez działania, więc jest żołnierzem. Mękę jego, mękę patrzenia i czucia Słowacki nazywa bojowaniem, żołnierstwem. A przeciwstawia temu żołnierzowi rycerza, postać wspaniałą, pełną poezji i fantazji. W wyrazie rycerz jest więc poezja wojny, w wyrazie żołnierz zaś jest coś skromnego, nieubłagana jakaś cisza, pokora, szarość i skupienie.

W y k ł a d IV-ty.

Rozróżnienie znaczeń w szeregach synonimicznych może być oczywiście tylko dla stanu dzisiejszego, gdyż używamy takich określeń, jakie dziś rozumiemy. W ćwiczeniach szkolnych nie można stawiać pytań i żądać oznaczenia różnic między wyrazami

danego szeregu synonimicznego. Uczeń na podobne pytanie nie będzie mógł odpowiedzieć, gdyż po pierwsze nie zna metody, któraby go doprowadziła do wyjaśnienia znaczenia danego wyrazu, a następnie nie ma tego dobytku naukowego, jakim my rozporządzamy, ażeby pokazać jak można użyć dane słowo.

Szeregi synonimiczne można układać w różny sposób, a za pomocą odpowiedniej metody, wydobyć z nich ich znaczenie poboczne i wartość uczuciową. Szeregi takie mamy bardzo trudne, o bardzo subtelnych różnicach i odcieniach, lecz są łatwiejsze. I tak np. mamy szereg synonimiczny: rozkwitać, zakwitać, wykwitać, przekwitać, okwitać lub też mamy: skończyć, zakończyć, wykończyć, dokończyć. Szeregi te, jak widzimy posiadają bardzo subtelne różnice. Ale weźmy taki szereg: życie i życie. Analiza tych dwóch synonimów przekona nas, że są to wyrazy o bardzo różnym, zarówno znaczeniu pobocznym jak i wartości uczuciowej. Ażeby wykazać te różnice postępujemy w ten sposób; do każdego z nich dodajemy te wyrażenia i określenia, jakie się powszechnie używają i jakie do nich przystaną. A więc możemy powiedzieć: Życie święte, ludzkie, skończył życie; życie wieczne, dobresny, chrześcijański, życie Chrystusa. Życie: rośliny, tułacza, skończył życie, życie wykwi-
tne, psie, przeżycie, życie zagrobowe, codzienne,

chrześcijańskie, organiczne, życie przyrody, zbiorowe, społeczne, w całej pełni, duchowe, miejskie.

Na zasadzie tych określeń możemy teraz wydobyć istotną, właściwą treść każdego z tych wyrazów.

Otóż widzimy, że słowo życie częściej używamy, a więc jest to wyraz bardziej pospolity niż żywot.

Żywot używamy zaś dla życia w specjalnych warunkach, a więc jest bardziej indywidualnym. Można powiedzieć

żywot Chrystusa, żywot Kościuszki, lub wiedzie żywot

ascety. Pojęcie życia jest obszerniejsze aniżeli

pojęcie żywota i ma charakter społeczny. Żywot to

historja całego życia ale jednostki, życie zaś to

proces biologiczny. Dalej żywot jest więcej odda-

ony, a życie bardziej współczesne. Zasadniczą ce-

hą żywota jest prócz tego pewna podniosłość i uro-

czystość. Gdzie zjawia się duchowość, gdzie chodzi

o uroczystość, tam mówimy o żywocie. Następnie żywot

jest od nas językowo oddalony, więc ta uroczystość

wynika z jego archaiczności. Wyraz zależy od oto-

żenia, w jakim się znajduje i zależnie od tego nabie-

ra treści kiedy np. Słowacki w Królu Ducha mówi:

"na rubinowej szmacie karmazynu" to widzimy, że

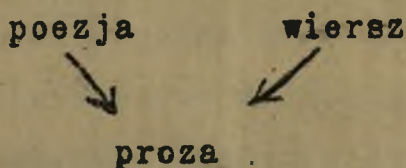
był on tu wyrazu szmata, wyrazu, który sam przez

się jest pogardliwym. Lecz tło na którym on występu-

, ten rubin i karmazyn podnoszą jego wartość i czy

nią go pięknym. Wyraz życie ma niższe wrażenie pozu-
ciowe, aniżeli żywot, lecz zarazem i szersze. Jeśli
mówimy, "życie", to widzimy coś płynnego, coś co
trwa wiecznie i ciągle się staje, w żywocie zaś czu-
jemy coś określonego, coś co ma wyraźne granice.

Podobne zestawienie tylko dwóch innych wyrazów
da nam poezja i proza. Zestawienie to jest wynikiem
tego, że w literaturze Chrzanowskiego, są one uży-
te w dwóch miejscach, lecz niema wyjaśnienia ich
znaczenia. Zestawienie to możemy sobie przedstawić
na rysunku w następujący sposób



Już z tego rysunku widzimy, że wyraz proza raz uży-
ty: proza - poezja, a drugi raz proza - wiersz.

Samo użycie w ten sposób tych wyrazów wskazuje,
że musi być jakaś różnica między jednym wyrażeniem
proza, a drugim. Jeżeli mówimy proza w zestawieniu
z wierszem, to mamy na myśli formę, a jeśli mówimy
w zestawieniu z poezją, to mamy na myśli treść.

Zachodzi jednak pytanie, jaka jest łączność i róż-
nica między temi wyrazami. Wiemy, że przyczyną tej
łączności, która pozwala na takie zestawienia jest
treść, bo znamy treść która może być wyrażona w

formie poezji, i znamy treść, którą można wyrazić w formie prozy. A więc jest jakaś forma, która się nazywa wierszem, i tą wszyscy znamy, jest jeszcze inna forma, która się nazywa prozą, a istnieje również treść która się nazywa prozą i poezją. Otóż treść poezja może być wyrażona i w formie poezji i w formie prozy, ale treść prozy tylko może wyrażać się w jednej formie, to jest w formie prozy. Wiersz jest to forma o silnym rytmie, i bardzo daleka od mowy codziennej. Wiersz zjawia się zawsze, tam, gdzie występuje uczucie. Proza zaś jest to treść pozbawiona uczucia i nosi nazwę treści prozaicznej. Zasadniczą rzeczą jest tu więc treść, która nie posiada kształtu rytmicznego. W prozie - treści forma i jest wzięta z zewnątrz i nie jest zespolona z treścią.

W wierszu zaś zwracamy uwagę nie tylko na treść, ale i na formę. Prócz tego wiersz wymaga specjalnego stylu uczuciowego.

W y k ł a d V - t y .

Ażebym przejść do dalszych rzeczy, trzeba przede wszystkim przejść jakąś szkołę, a będzie nią szeregi ćwiczeń synonimicznych, które nam pozwolą zrozumieć i wykryć te różnice subtelne i odcienie mię-

dzy wyrazami o wspólnej treści pojęciowej i przez co doprowadzą nas do poznania języka ojczystego i posługiwania się nim. Mamy więc taki szereg synonimów: Dziewica, dziewozyna, dziewczę, dziewucha, dziewka, dziewoja. Do każdego z nich dodajemy różne określenia, a więc: dziewica, Orleańska, przeczysta, poważna, dumna, blada, posępna. Dziewozyna poczciwa, zuch, szalona, słodka, smutna. Dziewczę polskie, hoże, świeże, lube, zalotne, naiwne, zadumane. Dziewka, mocna, królewska, głupia. Dziewoja, cudna, dorodna. Dziewucha, wiejska, rumiana, dziarska.

Z tych określeń widzimy, że jest to szereg o bardzo subtelnych odcieniach. Odgraniczamy przedewszystkiem dwie rzeczy, a mianowicie: wyraz dziewica, który jakby stoi zdala i wszystkie pozostałe. Określenia, Orleańska, blada, dumna, posępna, są to określenia, które się nam odrazu narzucają na myśl, kiedy mówimy wyraz dziewica, a więc są one jakby z tym wyrazem zrosnięte. Sam wyraz dziewica posiada swoją historję, tradycję, a więc w znaczeniu dzisiejszym już go używać nie można. Dziewica, przeczysta, dumna, posępna, a więc mamy w nim świętość, powagę, lecz jednocześnie i smutek. Wyraz ten jest bardzo

poetycki i religijny. Jeżeli weźmiemy wyraz dziewi-
ca w zestawieniu z wyrazami: dziewczyna, dziewczę,
dziewucha, dziewczka, to widzimy jaki jaskrawy kontrast
jest między niemi. Dziewica musi być koniecznie bla-
da, posępna, zaś dziewczyna, dziewucha, dziewczka są
hoże, rumiane, cechuje je wiejskość i życie. A
więc w wyrazie dziewica mamy odmienny charakter,
jakby typ odmienny w stosunku do pozostałych wyra-
zów naszego szeregu synonimicznego. Jeżeli teraz
weźmiemy każdy wyraz poszczególny, to przekonamy
się, że można je różnie określać. I tak wyraz
dziewczyna można określić: dobra dziewczyna, wesoła,
głupia czyli, że w pojęciu dziewczyna tkwią zarówno
pierwiastki dobre jak i złe, a więc można ten wy-
raz interpretować dwojako: dodatnio i ujemnie. Wyraz
dziewczę posiada tylko wartość uczuciową dodatnią.
Ten wyraz nawetnie wymaga żadnych określeń, gdyż
jego wartość uczuciowa sama przez się będzie się
ujawniać. Jeżeli zaś zestawimy wyraz dziewczę i
dziewka, to wtedy dopiero wystąpi jaskrawy kontrast.
Dziewczę to musi być koniecznie coś filigranowego,
małego, dziewczka jest to usposobienie zdrowia i siły.
Jaskrawy kontrast będą również stanowiły dziewczę
i dziewoja. Jeżeli będziemy szli od subtelności
do siły, to otrzymamy taki szereg: dziewczę, dziew-

czyna, dziewoja i dziewka. Sam wyraz dziewka jest uważany za pogardliwy, lecz może być również interpretowany dwojako, a więc i dodatnio i ujemnie.

Jednakże w zależności od otoczenia wyrazów w jakim on się znajduje, może nabrać wartości nawet dodatniej. I tak u poety XVII wieku Zimorowicza w jednej z pieśni z cyklu Roxolanki w pieśni Tymoszy mamy "Hej-że! kochana dziewko ukaż nam swe czoło."

Dziewka wyraz pogardliwy o wartości ujemnej w otoczeniu słów hej-że i kochana nabiera treści dodatniej. Jednocześnie ten wykrzyknik hej-że dodaje zamaszystości wyrazowi dziewka. Zestawienie wyrazu dziewczyna i wyrazu dziewica znajdujemy również u Mickiewicza w 1-ej księdze "Pana Tadeusza"

"Podróżny przypadkiem oczy podniósł: i tuż na parkanie stała młoda dziewczyna" , a nieco dalej poeta mówi: "Dziewica krzyknęła boleśnie, Niewyraźnie, jak dziecko przestraszone we śnie".

W pierwszym tekście Mickiewicz używając słowa dziewczyna, chce zaznaczyć, że dla podróżnego, który ją po raz pierwszy widzi jest ona tylko młoda. Przyczem nie potrzebował wydobyć tu żadnego uczucia. W słowie dziewica poeta wyraża już uczucie innych uczuć nie wywiera. Dziewica zaś posiada pewien stopień uczucia, o wydobyć, którego chodzi-

to właśnie poecie, a więc dlatego używa wyrazu
dziewica nie zaś dziewczyna.

Prócz tych szeregów synonimicznych mamy jeszcze
wiele innych bardziej obszernych, lecz zarazem nad-
zwyczaj interesujących. Takie przykłady może nam
dostarczyć Anhelli, poemat Juljusza Słowackiego.
Przykład ten jest interesującym ze względu na za-
barwienie uczuciowe i odcienie znaczeń pobocznych.
W pierwszym rozdziale czytamy: "Przyszli wygnańce
na ziemię sybirską i t.d.". I odrazu wyraz wy-
gnańce nasuwa nam określenie smutni, nieszczęśliwi,
i wzbudza w nas uczucie litości i smutku. A dalej
mówi Słowacki: "Więc przybliżywszy się mocarz ów
do gromady wygnańców, przymówił do nich językiem
ich ziemi. Rozpatrzywszy się Szaman w sercach owej
zgrai wygnańców".

Widzimy, że Słowacki użył tu określenia zgraja.

Słowo to jest pogardliwe i o wartości tylko ujemnej.
Zgraja to są ludzie, którzy nie mają żadnych wyż-
szych aspiracji. Lecz Słowacki używa tego wyrazu
wraz ze słowem wygnańce, słowem które posiada war-
tość uczuciową tylko dodatnią. A więc wyraz wygnań-
ce łagodzi ujemny wyraz zgrai, który właśnie określa
wygnańców. A dalej w 11-im rozdziale czytamy:

"Rzekły więc do Szamana zgraje" I. tu wyraz zgraje

ma już tylko ujemną wartość uczuciową.

Zgraje - jest to coś rozstrzelonego, coś niesfornego. I kończy Słowacki: " i nie śmieli mu odpowiedzieć wygnańce". Widzimy, że Słowacki zaczyna od wyrazu wygnańcy, przeprowadza cały szereg stopniowań i kończy tym samym wyrazem. I właśnie na tem polega artyzm Słowackiego, iż tak grupuje i dobiera wyrazy, iż tworzą one symfonię, symfonię ze względu na wartość dodatnią i zabarwienie uczuciowe. Widzimy, więc, że kiedy przychodzą na ziemię sybiryjską poeta nazywa ich wygnańcami, ludźmi nieszczęśliwemi i smutnemi. Później kiedy Szaman do nich przemawia, a oni niepomni na moc jego i władzę, pytają, kto dał mu prawo przemawiania do nich, Słowacki mówi o nich zgraje. Nakoniec, kiedy po przemówieniu Szamana, uspakajają się i uznają jego władzę, poeta znów mówi o nich: wygnańce.

W y k ł a d VI.

Bierzemy taki szereg synonimiczny, jak: skończyć, ukończyć, dokończyć, zakończyć, wykończyć. Szereg ten posiada nadzwyczaj subtelne różnice, tak subtelne, że już zwykła metoda dopełnienia wyrazów nie wystarczy. W danym wypadku postępujemy w ten sposób, że każdy z poszczególnych wyrazów odrazu

określamy. Zwykle zaczyna się od wyrazu najłatwiejszego do określenia, a więc w tym szeregu będzie nim słowo wykończyć. Wykończyć, to znaczy już tylko skończyć daną czynność, gdyż jest ona już zrobiona, a brakuje jej tylko ostatecznego wygładzenia. Wykończyć można np. obraz, poemat i t.d. Jeśli mówimy: "Malarz wykończył obraz", to znaczy, że go już tylko ogólnie wygładził, zaś żadnych nowych szczegółów nie dodawał. Dla jaskrawszego uwydatnienia znaczenia wyrazu wykończyć, bierzemy słowo ukończyć. Ukończyć, to znaczy czynność ostatecznie spełnić. Ukończyłem robotę, a więc już do niej więcej nie wrócę. Np. "Ukończyła się ta Św. Msza, odbyło się w sercach tajemnicze misterjum" /Żeremski/. Wyraz ukończyć często łączy się z wyrazem skończyć. A więc mówimy: "Ukończył osiem klas. -- Ukończył ósmą klasę.

Skończył osiem klas. -- Skończył ósmą klasę. Mówiąc ukończył mam na myśli tylko ostatni moment, zaś skończył, zaznaczam, że chodził do ósmej klasy i w końcu przestał ; czynność zupełnie zrobiona.

Dalej w naszym szeregu mamy zakończyć Np. Uroczystość zakończyła się wspaniałym festynem. Mówiąc zakończyła się mam na myśli jej ostateczne zakończenie. Uroczystość skończyła się, a to wszystko zakończył jeszcze wspaniały festyn. A więc w pojęciu tego

słowa tkwi, jakby koniec, końca. Wyraz dokończyć ma w swym pojęciu wartości umysłowe. W stosunku zaś do wyrazu ukończyć posiada różne nastroje.

Wykończyć wymaga więcej pracy, mieści on we wszystkich wyrazach danego szeregu synonimicznego, jest zupełnie bezuozuciowy, lecz zarazem jest on najtrudniejszy do określenia. Dokończyć jest to wyraz podniosły. Do tego szeregu można jeszcze dodać wyraz pokończyć, który oznacza, że kilka prac lub jakieś wspólne zajęcia zostały zrobione, pokończone.

Np. Ludzie pokończyli pracę w polu. Przerobiwszy takie ćwiczenie trzeba je następnie sprawdzić.

W tym celu uciekamy się do dzieł naszych poetów i w ich poezjach szukamy potwierdzenia naszych dowodów. Na powyżej przytoczony szereg takich przykładów znajdujemy bardzo wiele u Mickiewicza w Panu Tadeuszu. A więc na wyraz zakończyć: "Aż Rykow rzekł: "Nosił wilk, ponieśli i wilka!".- Requiescat in pace, dodał Podkomorzy. "Jużci, zakończył sędzia, był w tem palec Boży!

Ostatnie więc słowo, jak widzimy, należy do sędzi.

Dokończyć: "Zaraz dokończę scenę ostatnich sejmików"

Zakończyć: "Odgłos to był szukania i nawoływania.

Hasło zakończzonego na dziś grzybobrania"

Skończyć: "Iż proces nasz skończy się dziwnie, temu

ja nie przeczę".

"Tu Wojski skończył opis i laską znać daje".

Przykłady te są niezmiernie ciekawe, gdyż objaśniają jaka jest siła przedrostków. Widzimy, że przedrostki różniczkują wyrazy zarówno pod względem znaczenia, jak i nastroju.

Równie ciekawy przykład synonimów tworzą wyrazy: zmarła i umarła.

Jeżeli mówię zmarła, to znaczy nagle, zaś umarła spokój i powagę oznacza. Wp. zmarła królowa, poetka, umarła kobieta.

Przykłady powyższe zaczerpnięte z książki napisanej przez duńczyka lub szweda Agrellego. Książkę tę napisał Agrelli po polsku, gdyż znał ten język doskonale i zwrócił uwagę, że Polacy w swym słowniku nie mają właśnie uwzględnionych przedrostków. Jednakże Agrellemu chodziło tylko o to, że przedrostki różniczkują dane wyrazy tylko myślowo; zaś zupełnie nie zwracał uwagi na różnice wartościowe.

Różnice między wyrazem zmarła i umarła leżą w różnych dziedzinach; a więc nie tylko w wartości uczuciowej, lecz i w znaczeniu pobocznem. Umarła jest to wyraz pospolity, zmarła zaś jest bardziej uroczysty, szlachetniejszy i stosuje się do rzeczy wyższych. Zmarła wyraża obojętność, lecz jednocześnie

25
nie pewien szacunek; zaś umarła wyraża ciepło i serdeczność. Między temi wyrazami występują również różnice obrazowości, więc wyraz umarła będzie bardziej obrazowy i plastyczny niż wyraz zmarła.

Np. umarły uczucia.

Słowacki w poemacie "Ojciec Zadżumionych" mówi:

"Tej samej nocy Hafne i Amina

Umarły, leżąc na łożu przy sobie"

lub:

"I tak umarła ta moja dziewczeczka".

Wszędzie więc używa tu poeta wyrazu umarła, gdyż posiada on więcej uczucia, więcej serdeczności, aniżeli wyraz zmarła.

U w a g a :

Przy ćwiczeniach tego rodzaju trzeba się trzymać pewnej metody. Metoda ta będzie polegała na tem, że uczeń lub uczennica powinni przedewszystkiem zastanowić się, co czują w chwili, gdy wymawiają dany wyraz. Umiejętność nauczania, pedagogika polega na tym, żeby iść za myślą ucznia, nie ciągnąc go za sobą, narzucając mu swój sposób myślenia.

W y k ł a d VII.

W dalszym ciągu rozpatrując szeregi synonimiczne, musimy się jeszcze zatrzymać nad takimi: kwi-

26
tnąć, zakwitać, rozkwitać, odkwitać, wykwitać,
przekwitać i okwitać. Szereg ten w stosunku do po-
przedniego jest o wiele łatwiejszym do określenia.
Odkwitać i wykwitać będą w tym szeregu najprostszymi
wyrazami zaś różnią się między sobą wartością
uczuciową.

Wykwitać, a więc mamy mnóstwo kwiatów, które
jeszcze nie zakwitły, a tylko jeden pośród nich wy-
kwita. W słowie tem jest jakiś nastrój promienny,
radosny...

Dalej mamy zakwitać i pod tem słowem rozumiemy
pierwsze stadia kwitnienia. Kielich kwiatu jeszcze
się nie roztworzył, a tylko rozwinął i wtedy mó-
wimy, że kwiat zakwita.

Słowo rozkwitać używamy, mówiąc o pełni sił
i zdrowia. Przekwitać oznacza ostatni okres, na
schyłku, a okwitać tylko ostateczny moment. Możemy
więc powiedzieć: kwiat zakwitł, rozkwitł, kwi-
tnie, przekwita i okwita.

A teraz, jak zwykle zwracamy się do przykła-
dów.

Wykwitać: włos litewskiego ludu biały, albo płowy
pozłacał się, a wśród nich ^{jasna} kwaśna główka dziew-
czyny wykwitła.

Zakwitać: Ile razy, o ile zakwitałaś łąko. /Wolska/

27
Odkwitać: Nie przeziębci najgorszy mróz,

jeśli kto ma zapach róż.

Owiną go w słomę zbóż,

a na wiosnę go odwiążą

i sam odkwitnie. /Wyśpiański "Wesele"/

Rozkwitać: "Śniło mi się, że młodzi jesteśmy oboje,

Że niebo stoi nad nami w rozkwicie

/Słowacki/.

Okwitać:

Muszą i gwiazdy okwitać /Wolska "Zima"/.

Przekwitać: Najkrótsza noc!

Przekwitnąć pragną słodkie róże /Staff./

Z tych przykładów, możemy stwierdzić, że poczucie nasze nas nie omyliło. Różnica między nami, a poetą polega jedynie na tem, że my, chcąc określić dane uczucie, musimy wyszukiwać odpowiednich wyrazów, podczas kiedy poeta ma je już gotowe. Poeta posiada olbrzymi słownik, gdyż jest bardzo wrażliwy na słowa. Kiedy zjawia się jakieś wrażenie, to on mając już w swym umyśle odpowiedni wyraz, natychmiast się nim posługuje.

Ruskin, angielski myśliciel mówi, że dobór słów, wyraźnie zależy od sfery, w jakiej się dany człowiek, czy to poeta obraca, a więc do jakiej szlachty należy, jakie urzędy piastuje. Według Ruskina ważną rolę odgrywa w tem również narodowość. Czasem

poeta uchwyci jakieś słowo, które potem używa do określenia jakiegoś uczucia lub wrażenia. Coś podobnego widzimy u Słowackiego, Mickiewicza w "Świteziance" mówi:

"Ponad srebrzyste Switezi błonie
Dziewicza postać wytryska".

Wyraz wytryska jest suggestyjny, zapładnia on wyobraźnię Słowackiego, w "Balladynie" również go używa.

"Ach' patrz na słońca promyku
Wytryska z wody Goplana".

Bierzmy inny przykład. Mickiewicz jest bardzo prosty, a prostota jego przebija się, kiedy mówi o modlitwie. W wierszu tym używa dwa razy słowa "gadam" słowo, które jest zazwyczaj trywialne, lecz tu nabiera ono znaczenia szczerości i prostoty. Książdz Piotr w III-ej części Dziadów mówi: "Teraz ja, proch, będę z Panem gadał", to znaczy, że rozmowa ta będzie szczerą, a serdeczną. Podobnie, jak wyraz gadam, Mickiewicz używa również słowa krzycheć.

"I zwracam na Cię słoneczne, ludzkie me źrenice,
Chwytam Ciebie rękami za obie prawice
I krzyczę na głos cały:-Wydadaj tajemnicę"

/Improwizacja III cz.Dz./

Widzimy, że poeta dla spotęgowania uczucia używa tu wyrażenia "krzyczę na głos cały". Równie cieka-

wem jest użycie przez Mickiewicza "obie prawice". Co miał poeta na myśli, co rozumiał przez to. Prawica jest jakaś ogromna potężna, silna dłoń; więc poecie chodziło tu o wydobywanie wartości uczuciowej, lecz również i o znaczenie poboczne.

X

Stosunek rozmaitych części mowy w zdaniu
oraz ich znaczenie.

Skończywszy z szeregi synonimicznymi, przechodzimy następnie do wyjaśnienia, jaki jest stosunek rozmaitych części mowy w zdaniu i jaki efekt wywołują czasowniki, przymiotniki i t.d. Powszechnie twierdzono, że czasownik jest czynnikiem ruchu. Twierdzenie to jest jednak błędne, gdyż są pewne czasowniki, które oznaczają bezruch, martwość, więc tym samym czynności przyspieszyć nie mogą. Jednocześnie przekonano się, że są pewne wyrazy, które mogą wyrażać ruch szybszy, aniżeli czasowniki; istnieją również pewne formy budowy zdań, które przyspieszają ruch. Np. "Lis na drąg, z drągu na kark, a z karku na rogi".

Jak widzimy, wszystkie czasowniki zostały wyrzucone, a użyliśmy tylko samych rzeczowników. Z tego więc wynika, że przez użycie czasowników ruch czynności zwalnimy, zaś używając tylko samych rzecz-

wników będzie on przyśpieszony. Jakim-że subtelnym narzędziem jest więc język polski: możemy w zdaniu dla wyrażenia czynności użyć czasownika lub też zupełnie go wyrzucić, a jednak myśl nasza będzie zawsze zrozumiała.

Zastanowimy się jeszcze nad rzeczą, co prawda w literaturze mniej opracowaną, a jednak niezmiernie ciekawą, a mianowicie nad przedstawieniem stanu niezmienionych przeszłości. Wiemy, że istnieją czasowniki przeszłe dokonane i niedokonane i czasowniki chwili teraźniejszej.

W y k ł a d VIII.

Interesującą rzeczą jest na czem polega różnica między temi czasami. Czas przeszły dokonany oznacza czynność która, w chwili, kiedy o niej mówimy, już dobiegła do końca, zaś czas przeszły niedokonany przeciwnie, oznacza czynność o której nie wiemy, czy miała koniec. Prócz tego między temi czasami są jeszcze inne różnice. Jeżeli używamy czasu przeszłego niedokonanego, to widzimy, że wywołuje on zupełnie inny proces myślowy, aniżeli czas przeszły dokonany; pierwszy z nich wywołuje pewien obraz, pobudza naszą wyobraźnię i przykuwa ją do danego obrazu, drugi zaś jest tylko czasem niedokonanym, myślowym, jakby zatrzymał i unieruchamiał akcję, pozwala

nam badać wszystkie punkty i momenty akcji.
Np. "Pociąg zwolna zbliżał się". W wyobraźni naszej pozostaje obraz. Nie wiemy, czy pociąg zbliżył się, lecz każdy moment tego powolnego zbliżania się przeżywamy i odczuwamy. Jeśli zaś powiemy "Pociąg zbliżył się, to wtedy wszystkie punkty tej czynności zacierają się, gdyż ona staje się faktem dokonanym.

"Aniwa mu do stóp kłaniała się złota". Czynność tu wyrażona jest skończoną, lecz jednocześnie mamy obrazowość i pewne zabarwienie uczuciowe.

Pośród piszących mamy całe typy pisarzy i poetów, którzy lubią czas przeszły dokonany i tylko jego używają; są znów takie typy, które posługują się wyłącznie czasem niedokonanym. Nawet utworzyły się pewne typy nauki, które posługują się jednym lub drugim czasem.

Czas niedokonany - jest czasem historycznym, obrazowym, a dokonany - abstrakcyjnym.

Jeżeli już wiemy, jaką funkcję odgrywa czas przeszły dokonany i niedokonany, to zastanówmy się, jaką też funkcję posiada czas teraźniejszy historyczny. Nietrudno nam będzie stwierdzić, że polega on przede wszystkim na żywości; a więc ogromnie ożywia opowiadanie i wytwarza nastrój współczesności. W czasie teraźniejszym historycznym tkwi jedynie

wartość uczuciowa. Podczas kiedy czas przeszły dokonany wywołuje proces myślowy, niedokonany stwarza obrazy, czas teraźniejszy podnieca nas uczuciowo. Jako przykład może nam posłużyć "Reduta Orłona", która cała jest napisana właśnie w czasie teraźniejszym historycznym. W tekst tego wiersza jest również wpleciony czas przeszły. Np.

"Sześć tylko miała armat,
Wciąż dymią i świecą".

Gdybyśmy zamiast czasu przeszłego użyli teraźniejszego, to wrażenie uczuciowe zmieniłoby się, lecz jednocześnie akcja wzrasta i nabiera charakteru współczesności, bo dokonywa się, jakby w naszych oczach.

Formy językowe, różniczkujące wyrazy.

Od nanelizy czasów, przechodzimy do tych form językowych, które pozwalają jednym i tym samym rzeczownikom zabarwiać się uczuciowo odmiennie, przez co otrzymują one jakby różne wartości uczuciowe. Bierzemy więc szereg synonimiczny i z niego możemy wybrać rzeczowniki o różnym zabarwieniu uczuciowym, lub też za pomocą zmiany formy rzeczowników możemy je różniczkować i wydobywać z nich różne odcienie. Widzieliśmy już, że Słowacki w "Anhellim" używa rzeczownika raz zgraja, a drugi raz zgraje, czyli

- 23 -

dla wyraźniejszego cieniowania zastępuje liczbę pojedynczą - liczbą mnogą; jest to więc pierwszy sposób różniczkowania rzeczowników. Prócz tego mamy jeszcze inne formy, które pomagają również do subteliżowania danych wyrazów. Mogę powiedzieć: żołnierz, żołnierszyk, żołnierszysko i mam już pewne różniczkowanie, które jednak może iść jeszcze dalej a więc, przez różne określenia, przez formę przeczącą lub twierdzącą i przez sposób użycia w zdaniu /na początku, środku lub na końcu zdania/ i wreszcie przez akcent, który może być słabszy lub mocniejszy. Wszystkie powyżej wymienione czynniki wpływają na wydobywanie coraz to nowych wartości z danego rzeczownika.

Rzeczowniki sgrubiałe i zdrobniałe posiadają funkcję zarówno objektywno jak subiektywno.

Funkcja objektywna to taka, która określa obiektywny stosunek w świecie, a więc zamczysko, dzieciątko, rączka, kobietka, promyczek i t.d. Z tych przykładów widzimy, że mamy tu, jakby określoną wielkość: rączka-to znaczy mała ręka i t.d.

Nie wszystkie jednak rzeczowniki oznaczają tylko wielkość. Jeśli mówię, "kobietka", to niekoniecznie mam na myśli małą kobietkę, lecz jednocześnie w

W tym powiedzeniu tkwi pojęcie uczuciowe, czyli, że występuje tu nasz stosunek do tego pojęcia; to jest właśnie owo subiektywne znaczenie rzeczowników. Podobnie będzie, jeśli mówię, "młota" to wcale nie oznacza, że ona jest mała; przeciwnie, może to być wysoka, rosła kobieta, ja tylko zaznaczam, że jest ona małą dla mnie, bo mi jest miłą. Wyraz psisko może być zarówno określeniem miary, jak i pewnej wartości uczuciowej, którą jednakże tylko wtedy otrzymamy, gdy dodamy do słowa psisko jakieś określenie. Np. Obrzydliwe psisko /wyraz nabiera wartości uczuciowej - ujemnej/ lub dobre psisko, wierne psisko /wyraz nabiera wartości uczuciowej - dodatniej/.

Znaczenie poboczne rzeczowników zgrubiałych jest wielkość; zaś rzeczowników zdrobniałych - małość. Rzeczowniki zgrubiałe posiadają wartość ujemną, a rzeczowniki zdrobniałe - dodatnią; lecz niezawsze, gdyż może być i odwrotnie. Jako przykład możemy wziąć "Pierwioski" Mickiewicza i wiersz tegoż do Bohdana Zaleskiego, zaczynają się od słów: "Słowiczku mój, a leć, a piej" i t.d.

Zdrobniałymi rzeczownikami posługują się nie raz poeci dla zcharakteryzowania duszy młodej, która się wypowiada. A więc, Bohdan Zaleski w wierszu

"Młoda dziewczyna" używa takich rzeczowników zdrobniałych, Lenartowicz w "Wiochnie".

Jednakże zbytne nagromadzenie rzeczowników zdrobniałych nie tylko, że nie wywołuje pożądanego efektu, lecz przeciwnie psuje go, nadając utworowi charakter słodkości. Takie słodkie wiersze pisał Zaleski, Lenartowicz, Krasiński.

Przez równomierne użycie rzeczowników zdrobniałych, otrzymany wiele ciepła i serdeczności. Kiedy więc Cedre, żegna się z Rezedą mówi: "Szeptają usta siostrzyczko Rezedo"/Popioły Żeromski/, a Wyśpiański tak mówi: "Książeczko moja, ty pociecho smutku".

Rzeczowniki zdrobniałe niezawsze mają wartość dodatnią, tak jak rzeczowniki zgrubiałe niezawsze ujemną. Np. "To jest synek Polonjusza" /Wyśpiański Studjum o Hamlecie/ i tu wyraźnie synek ma charakter pogardliwy. To samo będzie z wyrazami zgrubiałymi. Wyraz psisko ~~tylko~~ przy pewnej zmianie może mieć ton serdeczny, ciepły.

Jednym ze środków różniczkowania naszego wyśławiania się jest wprowadzanie do języka pewnych wyrazów specjalnych, a więc przenoszenie z jednej dziedziny literackiej do drugiej. Będzie to ewokacje środowiska. Jeżeli więc chcemy, aby akcja działała się pośród ludu, to przenosimy ją w odpowiednie środowisko i posługujemy się //językiem ludu. Podobnie

postępujemy chcąc nadać akcji charakter przeszłości, historyczny.

Wyrazy różniczkują się również przez pewne określenia. Określenia dzielimy na objektywne i subiektywne. Np. drzewa wysokie, niskie, średnie. Są to określenia objektywne, gdyż oznaczają tylko ogólnie wielkość i barwę. Zaś takie określenia, które określają wartość uczuciową nazywają się określeniami subiektywnymi. Przykład na określenie objektywne "W kapeluszach, jak grzybki, czarnych, lśniących, małych". /Mickiewicz, "Pan Tadeusz"/.

Rzeczowniki zdrobniałe zaznaczają pewien nastrój i uczucie. Słowacki w wierszu: "Rozłączeni" używa właśnie takich rzeczowników zdrobniałych, chcąc zaznaczyć swój stosunek do osoby kochanej. Charakterystyczną jest tu strofka "Niemasz nad jaką górą, wchodzi ta perełka, którą wybrał dla ciebie za gwiazdeczkę - stróża; Nie wiesz, że gdzieś daleko, aż u gór podnoża, za jeziorem dojrzałem dwa z okien światłka". Użycie rzeczowników zdrobniałych zaznacza szczególną serdeczność.

Określenia przymiotnikowe.

Określenia, jak już zaznaczyliśmy, mogą być objektywne i subiektywne, czyli uczuciowe. Prócz

- 37 -

tego mogą być określenia właściwe np. zielone, wysokie drzewa i określenia wzięte z jednej dziedziny a przeniesione na drugą, zupełnie obcą, np. złote włosy, słodkie spojrzenie i t.d. Użyte w ten sposób przymiotniki stanowią t.zw. przenośnie.

Przez użycie przymiotników następuje indywidualizowanie zjawisk oraz ich wyodrębnianie; uwaga nasza zostaje skierowana wyłącznie na dany rzeczownik. Np. Kwiatki różne, małe, ... łączne i t.d. W pojęciu kwiatki już jest ich różnorodność i barwność, lecz autorowi tego mało, więc zaznacza, że są to kwiatki różne, małe, a nakoniec łączne, a więc uwaga czytelnika skierowaną zostaje wyłącznie na kwiatki łączne. Określeń przy jednym rzeczowniku może być dużo. Przeciętnie największa ich liczba waha się między cyfrą 3-4. Np. "Znudzeni wonią kwiatów, zmieszana, stokrotną, wynaleźli woń tęskną, dziką i ulotną. Szczególniej wielką liczbą określeń operuje styl Słowackiego, a poczęści i Żeromskiego. Teraz zachodzi pytanie, jakie miejsce mają zajmować określenia. Czy powinny one stać przed, czy po rzeczowniku?

Otóż określenia stawia się nieraz przed rzeczownikiem, lecz wtedy takie określenie nadaje danemu rzeczownikowi pewną specjalną cechę, pewien odmier-

ny charakter. Np. Krakowskie Przedmieście, Boże Ciało i t.d. Jeśli używamy określeń w ten sposób, że stawiamy je przed rzeczownikami, otrzymujemy wtedy styl obiektywny, zaś określenia, stojące po rzeczownikach nadają stylowi charakter subiektywny. Jako przykład stylu obojętnego może nam posłużyć wyjątek z "Lalki" B.Prusa. "Na stole stał wielki czarny kałamarz, para mosiężnych lichtarzy i stalowe szczypce i t.d. Mamy tu więc wymiary wielkości, kolor i t.d., ani jednego rysu subiektywnego, sam tylko obiektywizm. Inaczej zupełnie używa określeń Żeromski w "Słowie o Bandosie", gdzie określenia wzbudzają cały szereg uczuć, o najsubtelniejszych odcieniach.

Przy użyciu odpowiedniego określenia dany rzeczownik nabiera pewnej wartości bądź dodatniej, bądź to ujemnej. Określenia właściwe jednym tylko dziedzinom można przenosić na rzeczowniki z dziedzin zupełnie obcych. Np. Zdrowie. Sam wyraz jest zupełnie obojętny, nie wzbudza żadnych silnych uczuć, lecz dodajmy do niego określenie, a zobaczymy jak skąpie się w nim ten rzeczownik. Mówimy więc, "szlachetne zdrowie" i tu wyraz zdrowie nabiera szlachetności i uczucia. To samo będzie, jeśli weźmiemy słowo usta. Usta należą do naszego kształtu fizycznego,

jeśli jednak poeta doda "jaśnie wielmożne usta", to wyraz ten zostanie odrazu przeniesiony w inną dziedzinę, a przez to nabierze szczególnego znaczenia. Tak samo w potocznej mowie mówimy zwykle "msza święta" a to oznacza pewien moment w życiu kościelnym. Lecz poeta /Żeromski/ przestawia wyraz i mówi "skończyła się ta święta msza", i wtedy wyraz ten nabiera szczególnego zabarwienia uczuciowego. Msza jest święta, ale nie dla wszystkich; ona jest tylko święta dla tych, w których sercach odbywało się tajemnicze misterjum.

Ilość określeń i jakości ich zależy od życia duchowego i umysłowego każdego człowieka. Im życie to będzie bogatsze, tym ilość określeń będzie większa i bardziej różnorodna. Zdolność przenoszenia określeń z jednej dziedziny na drugą posiadają tylko poeci; mają oni również swe umiłowane przymiotniki. Takimi dla Żeromskiego będą: dostojny, wysoki, święty, a Słowacki szczególnie lubi określenia "złoty". Jeśli wzmieniemy pierwszy tom poezji Słowackiego, to zobaczymy, że wyraz złoty ciągle się powtarza.

Wszystkie środki, które tu rozważyliśmy, służą do indywidualizacji zjawisk lub też do nadania im wyraźnego kształtu. Czasem poeta nie chce wyraźnie powiedzieć do czego zmierza i używa umyślnie pewnych nieokreślników, chcąc jednocześnie podnieść nastrój.

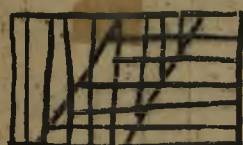
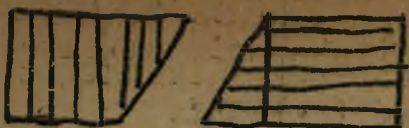
W mowie potocznej w tym celu używamy zwykle aluzji, nie kończymy wyrazu

Np. Słowacki w wierszu 'z albumu Marji Wodzińskiej' mówi: "Tam byli kiedyś razem i tam się rozstali". Poeta umyślnie nie określa ani miejsca, ani czasu, aby podnieść nastrój i uwydatnić pewien smutek. Gdyby poeta chciał powiedzieć coś wyraźnego, to oznaczyłby miejsce, czas, a on mówi "kiedyś byli razem". Zestawienie tych dwóch wyrazów jest niezmiernie ciekawe. Czasownik być jest nieokreślony i dobywa całe mnóstwo uoszuć. Określony wyraz daje pojęcie tylko w jednym kierunku, a nieokreślony sugeruje i uczucie moje przechodzi przez falowanie. Możemy więc przypuścić, że była tam jakaś tragedia, dramat, przeżywamy najróżnorodniejsze uczucia i wzruszenia.

Prócz tych sposobów wysłowienia mamy jeszcze takie, któremi się posługujemy bezwiednie, tradycyjnie, a poeci używają ich tworząc. Są to metafory.

Có to jest metafora i na czym ona polega trudno jest narazie odpowiedzieć. Aby łatwiej to zrozumieć, uciekamy się do rysunku, który został wymyślony przez Niemca, a który jest nadzwyczaj plastyczny.

Narysujemy kwadrat i dzielimy go na dwie części. Następnie nakładamy obraz na rzecz i wtedy wytworzy się nam figura a. Z początku myślimy tylko o rzeczy,



później widzimy obraz, w dalszym ciągu dochodzimy do takiego miejsca, gdzie obraz równa się rzeczy, aż na koniec w naszym umyśle rzecz znika zupełnie, a występuje tylko sam obraz. Rozumienie właściwej metafory, jest to rozumienie po-

dwójnego znaczenia. Jeśli mówię, "mgła motyli", to muszę wiedzieć, że mgła jest z jednej dziedziny, a motyl z innej. Motyle zostały wciągnięte w sfery tej mgły i dzięki temu stanowią całość odmienną. Jeżeli teraz zwrócimy się do naszego rysunku, to zrozumienie metafory przedstawi się nam w ten sposób: początkowo myślę tylko o węgle, metafory nie rozumiem zupełnie /N.1/; następnie rzecz staje się coraz mniej wyraźną, a zaczyna występować obraz /N.2/; potem rzecz i obraz w umyśle moim występują równomiernie /N.4/, aż na koniec obraz zniknie zupełnie, a pozostanie tylko rzecz /N.7/ i to wskazuje, że daną metaforę zrozumieliśmy dobrze. Właściwa metafora jest wtedy, gdy obraz i rzecz występuje równomiernie /N.4/. Przy zrozumieniu metafory następuje wymienienie cech, połączenie obu sfer, zlanie się w jedną całość obrazów i rzeczy. Jeżeli teraz zastanowimy się jakie znaczenie może

być metafory, odpowiemy: że są to środki językowe, które pozwalają na olbrzymie różniczkowanie wyrazów i wysłowienie całego szeregu uczuć i wrażeń.

Zjawisko metafory obdarza daną rzecz najsubtelniejszymi rysami i takie zjawiska istnieją dla wszystkich rzeczy z najróżnorodniejszych dziedzin. Nikt nie może mi powiedzieć, że ja przedmiot np. a mogę porównywać tylko z przedmiotem X. Niema na ziemi i na niebie takiej z którą nie mógłbym porównać mego przedmiotu.

P o r ó w n a n i e .

Za pomocą porównań i przenośni rzecz zostaje obdarzona najsubtelniejszymi określeniami i żadne synonimy, nawet najsubtelniejsze nie dadzą nam myśli tak wyraźnej.

Różnica między metaforą, a porównaniem jest niewielka; tylko proces przenoszenia z jednej dziedziny na drugą w porównaniu jest zupełnie wyraźny. Np. Motyle wisiały jako mgła; tu proces przeniesienia jest znaczny. Przy porównaniu możemy na chwilę porzucić dziedzinę przedmiotu właściwego, a obracać się tylko w punkcie obrazu. Porównanie używa się, chcąc podnieść uczucie i nastrój np. "niebo tak modre, jak myśl Zbawiciela, gdy potępieńców wyciągał z otchłani". Między metaforą, a porówna-

niem istnieją podobieństwa, co można stwierdzić choćby w Panu Tadeuszu, gdzie poeta zaczyna od porównań, aby następnie przejść do metafory, lub też zaczyna od metafory, a przechodzi do porównań.

Porównania mogą być bardzo obszerne. Najobszerniejsze w "Panu Tadeuszu" składają się z 12 wierszy /"Jako wil"/. Przeciętnie jednak naraz używa się 3-4. Przy porównaniu obraz i rzecz są rozdzielone. Czasem metafora i porównanie mogą być razem ujęte. Np. Sonety Krymskie. Porównanie i przenośnie służą do uwydatnienia nastrojów np. Grzybobranie /P.Tadeusz M./. Porównania również mają uzmysławiać pewne cechy i właściwości np. bielaki białe, okrągłe, szerokie i płaskie, jak mlekem nalane filiżanki saskie." /Mick. "P.Tadeusz"/.

Porównania niewszędzie i niezawsze mogą być używane, a szczególnie musi być zachowana pewna liczba porównań, aby uniknąć niejasności. Zbyt obfita ilość porównań odwodzi naszą uwagę od istotnej treści. Obszerne porównania szczególnie szkodzą wtedy, gdy wypadki szybko po sobie następują lub gdy akcja bardzo się rozwija /np.w dramacie/. Stosunek porównań do ilości wyrazów np. u Mickiewicza będzie taki: 651 porównań łączy się za pomocą 368 spójników "jak" 102 "jako" i 64 "jakby". /w "Panu Tadeuszu"/

Metafora i porównanie są to formy przenośni i takich form jest bardzo wiele. Jedną z form przenośni jest również alegorja. Alegorja powstaje wtedy, gdy metafora wzrasta. Jednakże między metaforą, a alegorją jest pewna różnica, lecz różnica ta jest bardzo nikła. Dalej mamy synekdochę; powstaje ona wtedy, gdy zamiast całości używamy części lub też zamiast części całość np. "Wszak, gdy wstąpił w progi moje, włos mu z głowy spaść nie może".

Jeśli zamiast dzieła wymieniamy twórcę lub też zamiast przyczyny skutek i t.d. otrzymujemy wtedy metonimję w czasie np. zamiast ludzi mówimy: cała sala wybuchnęła śmiechem.

Dalej mamy antytezę i tu przymiot użyty dla określenia znajduje się w sprzeczności z określonym rzeczownikiem np. "Historja wesola, a ogromnie przez to smutna".

Anominacja jest to powtórzenie w zdaniu wyrazów o wspólnym pierwiastku np. połączenie rzeczownika z pokrewnym mu czasownikiem. Czasem rzeczownik ma wyróżniające określenia lub też czasownik jest określony. Niekiedy powtórzenie składa się z rzeczownika, czasownika i przymiotnika o jednym wspólnym pierwiastku, np. Spiewkę śpiewa śpiewną, lub też: "gdy żywi życiem poczną żyć, z żywemi nie możesz być" /Wyspiański. Bolesław Śmiały/.

Figura ta jest niezmiernie ciekawa ze względu na różniczkowanie, które otrzymujemy.

Szyk wyrazów w zdaniu.

Każde słowo posiada wyznaczone miejsce w zdaniu i to nazywamy szykiem wyrazów. W języku polskim szyk wyrazów w zdaniu jest swobodny, co wpływa oczywiście na indywidualizację stylu. Mamy dwa rodzaje szyku: szyk gramatyczny i szyk retoryczny.

W szyku gramatycznym na pierwszym miejscu w zdaniu stoi przedmiot ze swymi określeniami, a następnie stawiamy orzeczenie również z jego określeniami.

W szyku retorycznym ugrupowanie wyrazów zależy od ich ważności i znaczenia dla danej myśli i uczucia, jakie ma dane zdanie wzbudzić, a także zależy ono od dźwięczności i rytmu.

W zdaniu znajdują się dwie części charakterystyczne, a mianowicie: początek i koniec. Na kropce uwaga się odświeża, więc wyobraźnia nasza chwytając łatwiej wyraz początkowy, zaś ostatnie słowo zawsze dłużej tkwi w myśli. Miejsce wyrazu zależy więc od myśli; lecz prócz miejsca chodzi także o akcent.

Zrozumienie nasze zależy właśnie od szyku, czyli od pewnych połączeń i rozłączeń słów. Np. Tyś to, krzyknęła, na Marji syna". W tem wyrażeniu mamy

pewną biblijność, gdyby zaś przestawić je, to wtedy doznalibyśmy innego wrażenia, a jednocześnie i całe wyrażenie zatraci swój charakter /Toś ty"/.

W zwykłej mowie stawiamy zwykle najpierw rzeczownik, a potem jego określenie; jeśli jednak chcemy danemu słowu nadać pewne znaczenie, uwypuklić go, to możemy przestawiać porządek i najpierw użyć rzeczownik, a potem określenie, lub też odwrotnie. Jeżeli rzeczownik jest oddzielony od określającego go słowa, to zjawisko takie nosi nazwę hiperbatonu. Np. ładny znajdujemy hiperbaton u Mickiewicza w wierszu "Pomnik Piotra Wielkiego" "Jeden ów pielgrzym, przybylec z zachodu, nieznana carskiej ofiara przemocy".

Ścisłe związana z określeniem i określeniem rzeczownikowem jest przestawnia. Przykładów na przestawnię może być bardzo wiele, a szczególnie dużo znajdujemy ich w poezji. Np. "niech fantastycznie lutnia nastrojona" lub "W stepowym śpi cicho kurha - nie".

P o w t ó r z e n i a .

A teraz przechodzimy do takich figur językowych, przez użycie których nie uzyskujemy nic nowego, lecz które służą do wyrażenia tego, co za pomocą określenia nie może być wyrażone. Jedne z tych form

są to powtórzenia . Np. " W głębokiej, o głębokiej jest mój syn boleści" /wyjatek z tragedji Słowackiego "Horsztyński"/. W tem powtórzeniu nie wyszukujemy nic nowego, a tylko pogłębia ono nastrój. Powtórzenie może wyrażać czynność długotrwałą lub też energię; może oznaczać również dawność lub też podkreślać treść wyrazu. Np. w "Mazepie" Zbigniew żegnając się z Amelją, mówi: "nigdy, nigdy, już nigdy i t.d." Widzimy, że trzy razy powtarza się jeden i ten sam wyraz, lecz za każdym razem ma on inne znaczenie. Pierwszy raz wymówione przez Zbigniewa "nigdy" jest stwierdzeniem smutnej prawdy, drugie jest wybuchem rozpacz, a trzecie "nigdy" jest już kamienną rezygnacją. Czasem dla podtrzymania nastroju autor powtarza jeden wiersz, a nawet całą zwrotkę.

Powtórzenie może być używane najrozmaaiciej. Niekiedy autor używa jakiś innych wyrazów i dopiero potem powraca do danego słowa i powtarza je. Jest to tak zwane wznoszenie albo anafora. Wznoszenie jest zarazem potęgowaniem myśli. Np. Czar twoich oczów i ust twoich czary. Czasem może powtarzać się całe zdanie, a tylko jeden wyraz zmieniony i wtedy nabiera on szczególnego oświetlenia i skupia naszą uwagę. Przez powtórzenie niekiedy otrzymujemy połączenie następujących po sobie obrazów.

Np. Tymczasem wszystko spało; spał las, spali pomęczeni ludzie i zwierzęta. /Sieroszewski/. Mamy tu więc cały szereg obrazów połączonych w jeden obraz im powszechnego. Powtórzenie możemy również uzyskać przez nagromadzenie pewnych wyrazów, pozostających w stosunku. Np. Nikogo nie czeka; czeka ognia, żaru który daje siłę, moc potęgę.

Powtórzenia mogą być dwojakiego rodzaju: polisyntetyczne czyli wielospójnikowe i asyntetyczne albo bezsypójnikowe. Powtórzenia wielospójnikowe nadają charakter spokoju i powagi, zaś bezspójnikowe wyrażają energję i gorączkowość. Jako przykład powtórzenia asyntetycznego może nam posłużyć wyjątek z tragedji Wyśpiańskiego "Bolesław Śmiały", poczynający się od słów: "ktoś wszedł w bramę i t.d."

Pytania retoryczne i wykrzyknienie.

Z figur, które służą do wyrażenia uczuć wyróżniamy pytania retoryczne i wykrzyknienie.

Zarówno pytanie retoryczne jak i wykrzyknienie nie jest niezmiernie trudne do zrozumienia. Jeśli weźmiemy np. takie wykrzyknienie: "Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy", to narazie niewiemy o co autorowi chodziło. A poeta wyraża tylko swoje własne uczucia.

Drugi przykład jest wyjęty z dziedziny zapytania retorycznego Słowacki mówi:

"kto drugi tak bez świata oklasków się zgodzi
iść i taką obojętność mieć dla ludzi".

Widzimy, że poeta zamiast zdania twierdzącego, że nikt się nie zgodzi i t.d. używa pytania retorycznego jak różnicą będzie między twierdzącym, a pytającym zdaniem. Na to pytanie możemy tylko odpowiedzieć na podstawie uczucia, jakie w naszej świadomości przy tem występuje, i na podstawie naszego przeżycia. Przy pytaniu retorycznem przeżywanie jest bogatsze, aniżeli przy zdaniu twierdzącym, chociaż i to niekiedy posiada zabarwienie uczuciowe i porusza naszą wyobraźnię. Pytanie retoryczne zmusza nas do przejścia przez wszystkie gamy uczucia, które sam autor przyzywał.

Proces tworzenia i powstania Słupów Akernańskich

Po zapoznaniu się z różnorodnymi formami językowymi, przechodzimy do przedstawienia w jaki sposób artysta używa te wszystkie środki, które mu pomagają do różniczkowania, indywidualizowania i wyodrębniania treści i uczucia danego wyrazu, jednym słowem, w jaki sposób odbywa się w jego umyśle pro-

ces tworzenia. Jako przykład rozpatrzmy "Stepy Akermańskie" Mickiewicza. Istnieją one w paru redakcjach, co nam wskazuje jak poeta dąży do ciągłego doskonalenia się. Bierzemy pierwszy wiersz który brzmi tak:

"Poznałem stepowego podróż oceanu" . W jaki sposób powstał ten wiersz, który jest tak scharmonizowany. Zdawałoby się mogło, że w umyśle poety odrazu powstaje on, jednakże liczne redakcje jednych i tych samych utworów przekonywują nas, że tak nie jest. W myśli poety zjawił się wyraz abstrakcyjny podróż, a potem stepowy ocean, który jest już nietylko abstrakcyjny, ale niejasny. W tem określeniu stepowy ocean tkwi rozmiar. Druga redakcja tego wiersza brzmi: "Żeglowałem w suchych stepach oceanu". I tu zamiast abstrakcji mamy charakterystyczne określenie ruchu. Trzecia redakcja: "Okrażyły mię stepy na kształt oceanu". Widzimy, że ciągle myśl poety zatrzymuje się na tym oceanie. Następnie zamiast tamtego czasu przeszłego mamy, "okrażyły" a więc i okrażają, a więc jest czas terażniejszy. Wyraz stepy pozostał, a "suche" autor opuszcza zastępując wyrażeniem "na kształt oceanu".

Czwarta redakcja "Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu" Wpłynąłem i jestem, a więc poeta stanął na tym samym sposobie, co dawniej ; jest tu utrzymany charakter ruchu; stepy są tu wyrzucane jako zbędne.

Tytuł tego utworu jest "Stepy Akermańskie", a więc poeta uważa że w pierwszym wierszu nie trzeba tego wspominać, lecz poeta powraca do wyrazu suchy, bo ocean nie jest oceanem, lecz stepem; określenie to jest zupełnie słuszne. Poeta uważa jednak, że sam ocean za mało określa, więc dodaje "przestwór oceanu", a więc podkreśla ten bezmiar, który tkwi już w samym pojęciu oceanu. Z powyższego widzimy, że ocean pozostał jakby ośrodek, a wszystko do niego dostosowywało się. Treść więc w duszy Mickiewicza była gotowa, a tylko wyraz ją potęguje

Drugi wiersz brzmi: "kiedy wóz mój/ nurtami zielonemi brodzi pocztowa łódź, a nakoniec wóz nurza się w zieloności i jak łódka brodzi". Zamiast pocztowa łódź poeta używa wyrazu wóz, następnie mówi: "wóz jak łódka brodzi" i zaznacza więc charakter ruchu. Ostatni wiersz: "Widać gdzieś kraśne ostroby burzanu" i tu odrazu zjawia się zasadniczy obraz; jest to ostrów, który znajduje się w związku z oceanem. Druga redakcja tego wiersza "Mijam zateki wyspy burzanu". Poeta ukazuje nam siebie zmuszając do przeżycia tego, co on przeżył. Następna redakcja będzie: "omijam koralowe ostroby burzanu". Mamy tu ten sam ruch, co poprzednio, tylko wyraz "kraśne" został zastąpiony przez "koralowe" przez co zyskuje silniej-

szę uwydatnienie obrazu. Zieloność stepu i koralowe ostrowy są to zasadnicze barwy tego obrazu.

Pierwszy wiersz drugiej strofki tak się zaczyna: "Noc mię zaszła w obszarach niezmiernego ładu". W pierwszej strofke poeta malował obraz, teraz zaś podkreśla bezmiar.

Druga redakcja tego wiersza jest taka: "Już smrok zapadł, nigdzie drogi ni kurhanu". Poeta zmienia więc zupełnie pierwotny pomysł. Dalej mamy: "Patrząc w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek ładu".

Trzeci wiersz również ulegał różnym przeobrażeniom

"Tam zdala błyszczą obłoki, jakaś gwiazda wschodu", później zamiast obłoki i gwiazda poeta mówi niebo i gwiazdeczka, jutrzienka, aż na koniec poeta mówi:

"To błyszczał Dniestr, to wschodzą lampy Akermanu.

Rozbiór "Stepów Akermańskich".

Już w tytule poeta wskazuje na przedmiot, o którym będzie mowa, a więc o stepach, lecz nie o wszelkich stepach, ale o stepach Akermańskich. Następnie ukazuje nam poeta siebie; wóz zanurza się w zieloność. Poeta maluje nam krajobraz nie tylko dla wzroku, lecz i dla ucha. Smrok zapada i nie widać ani drogi, ani kurhanu, więc poeta spogląda w niebo i tam szuka gwiazd. Wokoło cisza tak wielka, że poeta słyszy go-

niące się motyle, a co więcej słyszy nawet głos swojej tęsknoty, słyszy głos z Litwy i teraz Litwa zjawia się w jego duszy. Sonet ten kończy się smutnie: poeta mówi: "jedźmy, nikt nie woła".

Przy analizie "Ściepów Akermanskich" można sobie zadać pytanie w jakim stosunku sonet naczelny do następnych. Niezaprzeczenie stanowi on wchłonięcia krajobrazu przez poetę. Ostatnie miejsce zajmuje sonet zatytułowany "Ajudach" a właściwie powinien on być umieszczony w środku. Poeta ukazuje nam siebie stojącego na skale. Mówi on, że lubi z tego miejsca spoglądać, lubi patrzeć jak spienione bałwany łączą się w czarne szeregi, lubi patrzeć na ruch fal. I ruch ten pociąga poetę, bo jest to jakby walka. A strona żywiołowa rzuca urok na Mickiewicza, lecz to nie wszystko. Prócz pojęcia zewnętrznego w tych falach widzi on coś więcej. Treść większa zanika, ulegając głębszemu symbolowi życia duchowego poety. Więc poeta nie tylko dlatego spoglądać lubi na zjawisko fal, że jest ono wspaniałe, ale dlatego, że nasuwa mu myśl o jego uczuciach. Jest to więc sonet głęboko refleksyjny. Mickiewicz sonet ten umieszcza jako naturalne zakończenie tego całego szeregu. Mamy więc krajobraz, potem widzimy człowieka i jego tęsknotę do rzeczy, które pozostały po za nim, potem

poeta maluje swoją samotność i swe refleksje.

Senety możnaby jeszcze inaczej ^{ret}interpelować; poeta wkłada nam siebie wpatrzonego w krajobraz mo-
rza i podkreśla swe refleksje i uczucia.

Rodzaje stylów.

Rozważaliśmy już rozmaite środki językowe, którymi posługują się wszyscy ludzie, a także i artyści, które służą ku pewnym celom; wytwarzają one również to co nazywamy stylem artysty. Dzięki stylom uzyskujemy takie zjawisko, artyści oddzieleni od siebie przestrzenią całych stuleci dadzą się szeregować w pewne grupy. Na podstawie pewnych cech rozróżniamy: Styl zmysłowy i niesmysłowy, styl konkretny i abstrakcyjny, świeży i rozlewny, subiektywny i obiektywny, uczuciowy, /żywiłowy/ i oponowany, /rozumujący/, potęgający i rzeczowy albo rzeczywisty i wreszcie styl muzyczny i niemuzyczny. Nie należy jednak przypuszczać że na tem wyczerpuje się pedział stylów. Systematyka ich jest bowiem dopiero w zarodku. Przytaczając przykłady na różne rodzaje stylów, będziemy się opierali na jednej tylko dziedzinie przykładów, a mianowicie na porównaniach. Styl zmysłowy jest to styl, który opisuje rzeczy i zjawiska, padające pod nasze zmysły, to jest takie, które widzimy, słyszymy i t. d.

W stylu niezmyslowym poslugujemy sie określeniami z dziedzin nie zmyslowych. Naturalnie pisac stylem niezmyslowym absolutnie nie mozna, a tembardziej w poezji. Zarowno styl zmylowy, jak i niezmyslowy, posiada pewne cechy, ktore go wyrozniaja. Styl zmyslowy jest jedrny, seczysty; styl zaś niezmyslowy jest bardziej niepewny i przedstawiajacy stany psychiczne.

P o r ó w n a n i e b a j e k .

Przechodzimy teraz do porównania bajki napisanej w XVII stuleciu przez Potockiego z bajką pochodzącą z XIX stulecia i napisaną przez Mickiewicza. Bajka ta nosi tytuł "Golono - strzyżono". Potocki ukazuje nam parę małżonków przechodzących przez kładkę. W ten nadchodzi sąsiad. Mąż robi uwagę: "jak też się nasz sąsiad ogolił", a żona mu odpowiada: nie ogolił się ale ostrzygł". I tak się zaczyna między małżonkami sprzeczka. W końcu mąż zniecierpliwiony spycha żonę z kładki. I na tem kończy się ja by pierwsza część bajki, pierwsza scena. Druga scena jest bardzo krótka: baba topi się a nie mogąc mówić wystawia tylko dwa palce i strzyże, aż wreszcie zupełnie znikła z powierzchni wody. Poczem następuje scena zbiorowa, chłop przy pomocy sąsiadów szuka swej żony i w końcu wygłasza zdanie, które właściwie wyraża treść całej bajki a mianowicie ba-

ba wszystkiemu sprzeczna i teraz przeciw wodzie pły-
nie ?

Taka jest treść bajki Potockiego, bajki napi-
sanej bardzo krótko i zwięźle. Jest to właściwie sa-
tyra, polegająca na tem, że autor przedstawia nam
przedmiot sporu taki błachy, nikły, a jednak żona wo-
li raczej utonąć niż zgodzić się z mężem na to, że
sasiad jest ogolony. Potockiemu w tej bajce chodziło
nie o akcję, lecz o przedstawienie charakterów. To
też na spór traci nie wiele słów; jest on przedstawi-
ony w kilku krótkich zdaniach, za to rysy charakteru
są przez autora namalowane bardzo żywo i jędrnie.
Wogóle cała bajka ma charakter żartobliwy.

Jeżeli teraz przejdziemy do bajki napisanej
przez Mickiewicza, to zauważymy że tu poeta inaczej
ją skomponował. Bajka Mickiewicza jest również żarto-
bliwą - satyryczną, lecz różni się ona bardzo od baj-
ki Potockiego. Przedewszystkiem różni się ona swemi
rozmiarami, a właściwie satyra ustępuje tu miejsca
opowiadaniu. Mickiewicz stwarza nam obraz, czego nie
daje nam zupełnie Potocki w swej bajce. Treść bajki
Mickiewicza jest taka: Pewnemu Mazurowi zginęła suka
i oto teraz wraca, lecz jest szpetnie ogolona mazur
i jego żona cieszą się niezmiernie z powrotu suki,
lecz wkrótce powstaje między małżonkami spór: jedno
twierdzi że suka jest ogolona, a drugie że jest ona

ostrzyżona. Akcja się wzmacnia, mąż z żoną zaczynają się kłócić, padają coraz ostrzejsze wyrazy, aż w końcu udają się do pana i plebana, ażeby oń spór rozstrzygnęli. Pan i pleban orzekli, "że suka jest ogolona", wracają więc małżonkowie do domu. Lecz Mazur chce się przekonać jak też żona przyjęła wyrok i kiedy na spotkanie małżonków wybiega suka woła: "pójdź tu, pójdź tu moja ogolona", a baba mu na to "pójdź tu moja ostrzyżona. Spór ponawia się, wreszcie Mazur wściekły chwyta żonę i wrzuca ją do sadzawki. Bajka kończy się pogodnie; żona wydostawszy się z sadzawki, idzie do gospody, a Mazur wstępuje do wojska.

Mickiewicz w tej bajce przedstawia charakter nietylko osób występujących, lecz i charakter osób, o których tylko jest mowa np. ekonoma, pana, plebana i t.d. W miarę zwiększania się sprzeczki zdania są coraz krótsze, a wogóle cała sprzeczka trwa o wiele dłużej, niż w bajce Potockiego. Między bajką Potockiego, a Mickiewicza jest również pewna różnica w zakończeniu. Bajka Potockiego kończy się tragicznie, śmiercią żony, zaś u Mickiewicza zakończenie jest pogodne i wesołe.

Podobne porównanie możemy zrobić między bajką napisaną w XVI wieku przez Biernata z Lublina, a bajką Ignacego Krasickiego, poety z XVIII wieku.

Biernat z Lublina pierwszy bajkopisarz zebrał i opracował bajki Ezopa i wydał je w książce pod tytułem "Żywot Ezopa". Tytuł bajki, którą będziemy porównywać z bajką Krasickiego jest następujący:

"Lepsza trocha dobrego, niż trocha złego". Bajka zaczyna się od morału, a następnie poeta wyprowadza nam lizskę i lwicę. Lisska urąga lwicy i mniema się być bardzo szczęśliwą, że naraz wiele lisek płodzi. Następuje więc dialog między lizską i lwicą, dialog krótki i poeta kończy bajkę również morałem, który właściwie był zawarty już w samym tytule, a mianowicie: "wartość nadaje cnota". Spójrzmy teraz co z tej bajki zrobił Krasicki. Przedewszystkiem jest już różnica w tytule. "Lwica i świnka" - tak zatytułował bajkę swą Krasicki. Kontrast więc jest tu bajeczny i nadzwyczaj obrazowy. Lwica to symbol siły, szlachetności, świnka zaś niechlujstwa i brudu. Krasicki zaczyna bajkę od krótkiego opowiadania, doskonale charakteryzującego świnkę, która zwraca się do lwicy i każe jej podziwiać swoją gromadkę "świnków". Lwica jej na to odpowiada krótkimi słowami: "Ródz ty sobie. tuzin, dwa, ja jednego - ale dwa." I na tem kończy się bajka. Zakończenie to jest najsilniejsze, a cała treść bajki zawarta jest w ostatnim wyrazie. Bajka ta jest znakomicie skompenowana i tutaj zdolność poety święci-

ła tryumf.

Porównania takie są niezmiernie pożyteczne w szkole, gdyż uczą patrzeć. Aby jednak można było przeprowadzać takie porównania trzeba 1/ zorientować się w treści bajek, które chcemy porównać, a uczynić to można za pomocą prostych pytań: gdzie i kiedy się to działo, kto brał w tym udział, dlaczego to się działo i t.d. Oznaczenie czasu w bajce jest niezmiernie ważne, gdyż wpływa na nastrój. Po zaznajomieniu dzieci z treścią bajki i charakterystyką, występujących osób można już przejść do porównania; można również mówić o różnicy wiersza, o stylu i t.d.

A n a l i z a "O d y d o m ł o d o ś c i".

"Oda do młodości" oparta jest na całym szeregu przeciwstawięć. W pierwszym fragmencie poeta zastanawia się nad światem, który go otacza i dochodzi do fatalnych wniosków. "Bez serc, bez ducha, to szkiele-
tów lady" woła poeta. I z tego świata poeta chce się wyrwać za pomocą skrzydeł młodości. A więc zwraca się do niej i przeciwstawia ją tej martwocie jaka panuje na świecie. Młodość jest dziedziną marzenia, zapалу, szlachetnego poświęcenia, dziedziną nadziei, miłości. Ona jedynie może stwarzać cudy.

W drugim fragmencie poeta przeciwstawia świa-

owi starości, świat młodości i mówi: "Niechaj kogo
wiek zamroczy, chyląc ku ziemi poradlone czoło, takie
widzi świata koło, jakie tępemi zakreśla oczy". Ale
młodość wylatuje nad poziomy w krainę marzenia i za-
pamięta i przenika "ludzkości" całe ogromy" i sięga
tam gdzie wzrok nie sięga"

W tym fragmencie daje nam więc poeta obraz starości,
następnie zwraca się do młodości, a słowa jego są
cięższe im większą widzi on różnicę między
starością świata, a młodością i jej szlachetnymi pory-
wami.

Lecz poeta wzniósłszy się w krainę marzeń i
zapamięta jeszcze raz spogląda na ziemię i cóż tam wi-
dzi "Obszar gnusności zalany odmętami. I tu Mickie-
wicz jeszcze raz i to bardzo silnie podkreśla tę
starość i mówi, że nad wodami trupami wzbija się
jakieś gniazdo w skorupie; dookoła niego pusto "sam so-
bie sterem, żeglarzem, okrętem". Dla świata jest on
niebezpieczny, to samolub skazany na zagładę. Nikt nie znał
jego życia, nikt też nie będzie znał jego zguby i
nikt go nie będzie żałował.

W następnym fragmencie poeta nawiązując do
początkowej strofki podkreśla istotę rzeczy. Przy-
wołanie i młodość to hasła zasadnicze "Ody do młodości".
Więc mamy tu przeciwstawienie światowi samolubów,

świat przyjaźni. W jedności i przyjaźni leży wielka potęga, a cel młodych to szczęście wszystkich "Jedno cią silni, rozumni szaleń, Razem, młodzi przyjaciele!.. woła poeta. Na drodze do szczęścia są liczne przeszkody, a u wejścia stoją gwałt i słabość. Lecz poeta nie bawi się w żadne sentymenty i mówi, że na gwałt należy odpowiedzieć gwałtem, a ze słabością trzeba łamać się za młodu. Następnej strofice Mickiewicz w dalszym ciągu powiada, że jeśli kto za młodu nauczy się łamać przeszkody, ten "młodzieńcem zdusi Centaury, piekłu ofiarę wydrze, do nieba pójdzie po laury". Silny młodością, a więc silny duchem, pełen marzeń, wiary i zapału zwycięży wszystkie przeszkody i dojdzie do celu. I poeta podkreśla siłę młodości mówiąc "Młodości! orla twych lotów potęga, a jako pierun twe ramię!.."

Widzimy więc, że w "Odzie" poeta daje cały szereg obrazów i przeciwstawień. Najpierw przeciwstawia starość - młodość, potem samolubstwo, przyjaźń. Zniechęcony martwością ziemi poeta ucieka od niej i wzlataje w dziedzinę "kędy zapał tworzy cudy i obleka nadzieję w złote malowidła". Teraz jednak poeta znowu zwraca się do ziemi i w poczuciu siły i potęgi młodości woła "Hej, ramię do ramienia! wspólnymi łańcuchy opaszmy ziemskie kolisko"! Może i sam Mickiewicz przechodził przez pokusę oderwania się od życia i dlatego ciągle zwraca się on myślą w krainę

miłości i nadziei. Ostatecznie rozum zwyciężył, poeta pragnie działać i czynić, więc mówi, zestrzelmy myśli w jedno ognisko i w jedno ognisko duchy!" Martwa bryła świata musi uleść potędze młodości, pozbyć się zapleśniałej skorupy, co ją okrywa i "zielone przypomnieć lata".

Następnie poeta powiada, że był kraj zamętu i mocy, lecz nagle rozległo się twórcze słowo "Stań się" i świat rzeczy stanął na zębnie. Zupełnie analogiczny następuje obraz ludzkości. W krainie ludzkości panuje jeszcze noc głucha, żywiły, chęci są jeszcze w wojnie, lecz tak jak w dziedzinie rzeczy jedno twórcze słowo "stań się" uspekoiło "skłócone żywiołów waśnie", tak teraz miłość ogniem zionie i z zamętu wyjdzie świat ducha, a młodość pierwsza go pocznie i opanuje, a przyjaźń wieczne skojarzy spójnie". A więc poeta twierdzi, że potęga młodości jest tak wielka, jak wielka jest potęga Boga.

"Ode do młodości" poeta kończy wizją. Widzi jak ulegając sile młodości, pękają nieczułe lody i "przesady świata ceniące" a zjawia się jutrzienka swobody i woła "Witaj jutrzienko swobody, za tobą zbawienia słońce".

Jak widzimy cała "Oda" polega na szeregu kontrastów. Utwór jest bardzo piękny; poeta zaczyna od przeciwstawienia siły młodości, tej martwocie, jaka panuje na ziemi, a kończy na wizji zwycięstwa.

Styl konkretny i abstrakcyjny.

Rozróżniamy styl zmysłowy i niezmysłowy, który można również nazwać stylem udachowionym.

Styl zmysłowy albo konkretny można nazwać także stylem charakterów albo indywidualnym, maluje nam pewne zasadnicze, indywidualne cechy danego zjawiska; zaś styl abstrakcyjny zmierza do typowości. Pisząc stylem konkretnym autor stara się wydobyć przedewszystkiem to co różni dane zjawisko od innych, a więc pozbawia go cech typowych. Przeciwnie postępuje autor posługujący się stylem abstrakcyjnym.

Na mocy powyższych określeń możnaby sądzić, że zjawiska podpadające pod zmysły i wyjęte z dziedziny konkretnej nie mogą być zindywidualizowane. Otóż tak nie jest. Np. krew. Jest to wyraz wzięty z dziedziny zmysłowej, ale może być również indywidualnym, jeśli powiemy krew bohatera. To samo uczucie. Np. uczucie tego człowieka, będzie to indywidualne, a wogóle uczucia są z dziedziny zmysłowej. Znaleźć takie przykłady na styl konkretny i abstrakcyjny, które byłyby w jednakowej mierze doskonałe jest niemożliwe. Jako doskonały wzór stylu indywidualnego może nam posłużyć styl Mickiewicza. Mickiewicz doskonale umie indywidualizować pewne zjawiska np. w "Panu Tadeuszu" w księdze XI. Toż samo można powiedzieć i o Żeromskim. W wierszu

Mickiewicz za pomocą porównań świetnie indywidualizuje zjawiska. "Widzenie" Mickiewicza za pomocą porównań potęguje uczucie i stwarza cały szereg obrazów. Słowacki zapełcza treść w ogólnych zarysach od Mickiewicza, lecz bohaterom i zjawiskom nadaje cechy indywidualne, Karsiański pisząc pierwszą krytykę dzieł Mickiewicza mówi, że Słowackiego można tylko rozumieć w logicznym następstwie po Mickiewiczu. Mickiewicza cechuje piękność stylu; Słowacki to natura przejściowa od uczucia do uczucia, cechuje go pewna rozbieżność.

Styl abstrakcyjny zmierza do typowości. Jako przykład stylu abstrakcyjnego możemy wziąć utwór Asnyka zatytułowany "Morskie Oko". Czytając ten utwór poruszamy się jedynie w sferze abstrakcji; poeta nie daje nam ani jednego rysu indywidualnego. Niektórzy pisarze i poeci posługują się stylem abstrakcyjnym nawet wtedy, kiedy treść niekoniecznie tego wymaga. Wyobrażenia poetów pracuje często w tym samym kierunku, a jednak różne otrzymujemy wyniki. Porównyując dwa takie utwory, możemy dopiero przekonać się o ich wartości artystycznej. Widoczne to jest w dziełach Gorczyńskiego poprawionych i wydanych przez Mickiewicza. W dziełach Wacława Gorczyńskiego czytamy taki fragment: "Więc młody pierwszy strzelił, krew plusła z boku, jak deszcz nawałnicy rzesisty z obłoku" Mickiewicz zaś przerobił to w ten sposób: "Młodzieniec pierwszy strzelił i krew z orła boku plusnęła, jako deszcz z obłoku".

W ten sposób przez takie porównanie obraz nabiera ogromnej siły.

Dalej u Garczyńskiego czytamy:

"Jak wachlarz roztoczywszy, jak baldakim słońca,

Skrył ziemię czarnym puchem...."

Mickiewicz poprawia:

"Jak wachlarz roztoczywszy przed obliczem słońca
Skrył ziemię czarnym puchem...."

U Garczyńskiego widzimy, iż używa dwóch porównań: jak wachlarz, jak baldakim słońca, Mickiewicz zaś wybiera tylko pierwsze, które istotnie ukonkretnia zjawisko. U Garczyńskiego jeden z obrazów zaciiera drugi, gdyż oba pracują w innym kierunku, u Mickiewicza zaś mamy obraz jasny, konkretny, uplastyczniony jeszcze przez dodanie słów: "przed obliczem". Z tego porównania widzimy, że zarówno wyobrażenia Garczyńskiego, jak i Mickiewicza pracowała w tym samym kierunku, tylko nie w jednakowej mierze, gdyż talent twórczy Garczyńskiego nie mógł rywalizować z Mickiewiczowskim.

Świętochowski w noweli "Lew kamienny" używa stylu abstrakcyjnego, lecz w stylu tym dochodzi do takich granic, iż utwór jego przestaje być artystycznym, a staje się szarą prozą. W opisie poranku Świętochowski nie daje nam ani jednej barwy, ani jednego kształtu, opisuje tylko typowość

krajobrazu, ogólne jego zarysy, więc porusza się w sferze abstrakcji. Jest to nowelka bardzo prozaiczna.

Styl rozlewny i zwięzły.

Skala trzecia obejmuje styl rozlewny i zwięzły. Podział ten pozostaje w związku z psychologią, a mianowicie z teorią apercepcji dwuczłonowej /rozkładania wyobrażenia złożonego/ i asocjacji /prawa kojarzenia wyobrażeń/. Apercepcją nazywamy rozkład każdego wyobrażenia słownego na dwie części: substancję /podmiot/ i stan substancji /orzeczenie/; stąd pochodzi nazwa apercepcji dwuczłonowej. Asocjacja jest to dołączanie do jednej cechy drogą podobieństwa lub kontrastu licznym innych.

Styl zwięzły posiada nieliczne asocjacje uczuciowe. W rozlewnym zaś stylu liczne apercepcje i procesy asocjacyjne rozszerzają zdanie. Np. ruch A oznacza podmiot, B - orzeczenie. Są to dwa człony apercepcyjne wyobrażenia złożonego /zdania/

A - B

W stylu zwięzłym nie będą określenia, jakie ma podmiot lub orzeczenie, wywoływały innych drogą asocjacji. W stylu zaś rozlewnym każde określenie /a/ wywołuje inne /a₂/, to określenie jeszcze inne /a₃/ i t.d.

A a₁a₂a₃a₄ - B a₁a₂a₃a₄

W takiej budowie asocjacyjnej zdanie jest rozszerzone i rozsądzone mnogością połączeń asocjacyjnych.

Przykładem budowy apercepcyjno-asocjacyjnej był okres starożytny, który rozpadał się na dwie bardzo wyraźne części apercepcyjne /podmiot i orzeczenie/ o licznych określeniach asocjacyjnych /wywołanych jedno przez drugie/, co razem dawało budowę silnie myślowo spójną i jasną.

Dla połączeń asocjacyjnych są pewne miejsca, sprzyjające bardzo ich rozwojowi. Nie sprzyja im ani podmiot, ani orzeczenie, ani dopełnienie, lecz bardzo sprzyjającymi miejscami dla powstawania szeregów asocjacyjnych są wszelkiego rodzaju określenia, a nawet orzeczniki przymiotne.

Styl Słowackiego jest najczęściej stylem rozlewnym. Przytoczony poniżej ustęp z "Beniowskiego" przedstawia zdanie, rozsądzone nadmiarem ugrupowań orzeczeniowych tak, że autor, aby nawiązać ponownie zdanie powtarza po raz drugi wykrzyknik "o! doświadczenie!!"

O! doświadczenie - ty jesteś pancierzem
Dla piersi, w której serce nas uderza
Jesteś latarnią nad morskim wybrzeżem,
Do której człowiek w dzień pochmurny zmierza:
O, doświadczenie - jesteś ciepłym pierzem
Dla samolubów, tyś gwiazdą rycarza,
Bawełną w uszach od ludzkiego jęku -
Dla mnie, wśród ciemnej nocy - świecą w ręku.

Przykładem podobnym jest opis pożegnania z Amelą, w którym cała zwrotka jest zajęta całym szeregiem asocjacji, po słowach "..... miłość przechodzi już w pamiątek kolor".

Rozlewność polega nie tylko na obfitości określeń, lecz i na obfitości porównań i ich rozroście nieraz tak wielkim, że mogą zmieniać konstrukcję zdania, np.:

"Ani gwiazdźcice, co się w morzach palą,
 A mają w świetle tęczowe kolory,
 I są gwiazdami w ciemnicy pod falą,
 Tak błyszczącemi, że mórz dziwotwory,
 Delfiny w morzu swoje łuski skalą
 I obchodzą je cicho, jak upiory;
 A płynąć wierzchem pod niemi nie śmieją -
 Tak mocno w morzu te gwiazdy jaśnieją.
 Ani tych gwiazdźcic jasność tajemnicza
 Tak nie przeraża owe pierwopłody
 Jak piękność, którą ja poznał z oblicza,
 We mgłach letejskich zapomnienia wody"?

/Król Duch/.

Tu porównanie objęło pierwszą zwrotkę. Podając treść zdania musi poeta w drugiej zwrotce zmienić konstrukcję jego, bo w I zwrotce podmiotem jest słowo "gwiazdźcice", w II-ej podmiotem "jasność" gwiazdźcic. Charakterystycznym a stylu rozlewnego jest również nawet częste rozzerwanie

konstrukcji zdania przez zdanie wtrącone tak, że poeta musi ją omawiać, powtarzając np. podmiot.

Przykładem tego jest poniższy ustęp z "Beniowskiego", w którym Słowacki musi, po bardzo długim zdaniu określającym, przypomnieć podmiot.

"Mimo to jednak, Amela, jak róże
Co nad mur wysoki liściem wybiegną
Patrząc na słońce - oczy miała duże,
Czarne - jak róże, co je nad mur przegną
I mimo czujne ogrodowe stróże,
Zerwaniu chłopiąt i dziewcząt ulegną,
A potem gorzki los tych niewiniątek
Wiednął we włosach i sercach dziewczątek".

Przykładem stylu rozlewnego charakterystycznym jest ustęp w "Beniowskim", zaczynający się od słów: "Boże! Kto Ciebie nie czuł w Ukrainy Błękitnych polach...", gdzie 3 zwrotki stanowią poprzednik okresu.

Używa jednak Słowacki stylu zwięzłego. Przykładem tego jest "Koronacja" w "Kordjanie".

Styl Mickiewicza jest stylem zwięzłym - sprzecznym bieżąco nowo ze stylem Słowackiego. Jego określenia zwięzłe, lapidarne służą doskonale jako motto do książek. Przykładem Mickiewiczowskiej lapidarności może być porównanie: "Noce rzu, jak Bóg silny, jak szatan złośliwy..." lub ujęty w

pięciowersz cały żywot Mickiewicza: "Polały się łzy me
czyste..."

Styl uczuciowy i opanowany.

Czwartą skalą jest skala, prowadząca od stylu uczucia-
wego, pełnego przejęcia, szoku żywiołowego t.zw. djonizyj-
skiego, panującego w dramacie - do spokojnego, opanowanego
przez rozum, zrównoważonego stylu apelińskiego, panującego
w epice.

Przykładem stylu namiętnościowego może być "Improwiza-
cja", gdzie nawet, o ile się trafiają porównania umysłowe
/intelektualne/ to są na silnym bardzo podłożu uczuciowym
np. podkreślone zwroty w następującym wyjątku z "Improwi-
zacji":

"Jeżeli w milion ludzi, krzyczących ratunku
Nie patrzysz, jak w zawile zrównanie rachunku,
Jeśli miłość jest na co w świecie tym potrzebną
I nie jest tylko twoją omyłką liczebną."

Stylen opanowanym przeważnie pisze Krasiński. Używa go
również Lange.

Opanowane porównanie spotykamy często u Norwida:

"Ocho było, zdala ozerniok ark Tytusa,
Kolosseum i Forum po przeciwnej stronie
I oliw sad.- Firmament, jak lice Chrystusa,

Wypogodzony bardzo, jasny od promieni
Z historycznością onych na dole kamieni
Zgadzał się, jako gdy jest stosowne za twarzą
Pejzaż za sceną, dla której stanowić ma ramy..."

Podobnież bardzo ładne i psychologiczne porównanie mamy w poemacie "Krań Quidanu", gdzie mówi o sobie:

"..... Aż jednego razu
Z za miasta wracam, kędy czytałem Platona
A myśl mam, jako deskę świeżego obrazu,
Którą ku słońcu malarz zwraca, gdy dokona
Jaskrawą, lecz niezgrabnie trzymać się dającą...
Tak idę z myślą, niby obraz świeży schnącą..."

Również w stylu opanowanym pisze Asnyk.

Styl rzeczowy i potęgujący.

Piętą skalę stanowi styl rzeczowy i potęgujący, inaczej zwany realny, idealistyczny. Ostatnie definicje jednak wprowadzają już pewne wartościowanie i mniej dokładnie rzecz określają, np. można mniemać, iż styl idealistyczny zawiera zawsze wyniesienie ponad powszedniość jakiegoś przedmiotu, tymczasem potęgujący może się zwracać i w kierunku dodatnim, wysubtelniać jakąś rzecz, wzmacniać, czynić wznioślejszą lub też przedstawiać w kierunku ujemnym wielkość zła lub brzydoty.

Styl realistyczny przedstawia rzecz każdą w świetle po-
niżającym, styl zaś rzeczywistości przedstawia przedmioty
w ich naturalnej skali:

Cały szereg przykładów stylu rzeczywistości można zna-
leźć w "Panu Tadeuszu", np. gdy Mickiewicz mówi o Telime-
nie:

"..... biegła bardzo szybko, suwała się raczej,
Jako osóбки, które na trzykrólskie święta
Przesuwają w jasełkach ukryte chłopięta..."

Podobny styl mamy, gdy Tadeusz odkrywa "straszłą tajem-
nicę" Telimeny: "Przebóg, naróżowana"....

Innym stylem maluje mistrz śmierć ks. Robaka:

"Właśnie już noc schodziła i przez niebo mleczne,
Różowe, biegną pierwsze promyki słoneczne.
Wpadły przez szyby, jako strzały brylantowe,
Odbiły się na łożu o chorego głowę
I ubrały mu złotem oblicze i skronie
Ze błyszczak jako święty w ognistej koronie".

W wyjątku tym szczególnie dwa ostatnie wiersze są utrzy-
mane w stylu potęgującym. Poeta odrywa umierającego od pado-
łu ziemskiego, otacza go już nimbem świętości, jak postać
niebiańską. Nadaje ostatniej chwili życia tego człowieka
piętno świętości, używając stylu w tym kierunku potęgujące-
go. Poprzednie zaś przykłady /stylu rzeczywistości/ są na-

pisane jako rzeczy codzienne, zwykłe, stylem dostosowanym do tej miary. Podobnie stylem rzeczywistości napisana jest druga księga "Pana Tadeusza" z wyjątkiem wstępu o stylu wyraźnie potęgującym, zaczynającym się od słów: "Takie były zabawy, spory w one lata, wśród cichej wsi literackiej...." Tu Mickiewicz postać człowieka Napoleona podnosi, przedstawia jako boga wojny otoczonego chmurami pułków, orłami, ciskającego pioruny zwycięstw w nieprzyjaciół. Więc styl tu potęguje w kierunku mocy i wielkości: człowiek przedstawiony jest jak olbrzym, pod którego krokami drży, gniew się Europa. Potęgującym stylem napisana jest "Improwizacja" i "Oda do młodości" i inne bardzo liczne ustępy w pismach Mickiewicza, np. w "Wallenrodzie" ustęp zaczynający się od słów: "Jakiem wielki dumny..." , gdzie osobie Wallenroda autor nadaje postać nadludzką; w "Petersburgu", gdzie pielgrzym mówi o sobie.

Najciekawsze, najpiękniejsze, a zarazem najklasycyzniejsze z wypowiedzi w stylu potęgującym w kierunku mocy i wzniosłości spotykamy u Słowackiego, gdy mówi do Mickiewicza w "Beniowskim":

"Jam ci powiedział, że, jak bóg litewski,
Z ciemnego sosen wstałeś uroczyska
A w ręku twem krzyż, jak miesiąc niebieski
A w ustach słowo, co, jak piorun błyska."

potęgowanie w kierunku subtelności, nadziemskości, zupełnego oderwania od ziemi, od powszedności mamy u Słowackiego "W Szwajcarji", gdzie mówi:

"Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty....
Agh! ona była jak białe łabędzie....
Bo ona była jak wodne boginie....
Była, jak anioł, co myśli i słucha....
Czy kiedy przyszła śpiącego całować,
Jak z rozwartemi skrzydłami gołębie."

Do spotęgowania subtelności posługuje się Słowacki określeniami barwnymi, np.:

Tak jasną była od promieni słońca?

Tak pełną w sobie anielskiego świtu?

Tak rozwidniona źrenicą z błękitu?

/W Szwajcarji/.

Niektóre fragmenty "W Szwajcarji" - to całe symfonje barw, wszystkie pierwiastki treści i stylu służą do wywołania nastroju sielskości, wdzięku, pogody i zespolenia, zlania się natury z ludźmi.

W stylu potęgującym w kierunku wdzięku i subtelności pisane są niektóre utwory Lenartowicza i Zaleskiego:

Przykładem ciekawym stylu potęgującego, lecz w kierunkach różnych, jest styl Słowackiego w drugim fragmencie "W Szwajcarji" i styl Krasieńskiego w początku "Przedświ-

tu", gdzie obaj poeci idealizują kobietę, odrywają ją od ziemi, przenoszą w nadświaty.

Słowacki, mówiąc: "W Szwajcarskich górach jest jedna kaskada" w obrazie subtelnym, pełnym barw, uderzającym swym czarem i jasnością przedstawia postać kobiecą subtelną, lekką, sielską, lecz bezidejową, żyjącą chwilą, uczuciem. Nie kreśląc wcale obrazu przeszłości osoby, maluje postać subtelną i lekką, jak tchnienie wiatarka. /Mickiewicz przeciwnie daje zawsze przeszłość swych bohaterów/. Jest to styl subtelny.

Krasiński mówiąc: "Czy pamiętasz nad Alp śniegiem..." daje postaci kobiecej czar ducha, skupienie i powagę, malując ją na tle potężnym i wzniosłym i religijnego uczucia pełnym. Jest to styl wzniosły.

Co do spotęgowania w kierunku ujemnym trudno określić średnią miarę, gdyż poczucie w tym kierunku jest bardzo zindywidualizowane.

Napewno jednak przykładem takiego stylu mogą być pewne fragmenty z "Pana Tadeusza", odnoszące się do osoby hrabiego.

"Nieraz pędząc za lisem albo za szarakiem,
Nagle stawał i w niebo spoglądał żałośnie
Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie".

lub:

"..... często siadał przy ruczaju
Nieruchomy, schyliwszy głowę nad potokiem,
Jak czapla, wszystkie ryby chcącą pożreć okiem.."

Skala szósta obejmuje styl subiektywny i obiektywny.

Styl każdego artysty jest subiektywny, ponieważ "ja" każdego człowieka jest różne. Tu chodzi o styl taki, kiedy autor wysuwa swą postać, wyjawia swe myśli, podkreśla swój stosunek do przedmiotu, pośredniczy między czytelnikiem a swą myślą. Styl nazywa się wtedy obiektywnym, gdy tego niema. Styl, w którym autor nawet najobiektywniej przedstawia jakąś rzecz, staje się subiektywnym, gdyż autor występuje z osobistymi uwagami. Przykładem takiego stylu może być początkowy fragment 1-ej księgi "Pana Tadeusza", gdzie Mickiewicz mówi: "Jak mnie, dziecko, do zdrowia powróciłaś cudem....", lub fragment z "Beniowskiego", zaczynający się od słów: "... Nasz bohater dom swój opuszczał ze swym starym sługą.....", gdzie Słowacki dalej mówi: "...Jak ja nareszcie, co w tym płaneczniku muszę się kręcić..."

Styl muzyczny i malarski.

Skala siódma obejmuje styl muzyczny i malarski. Cechy stylu malarskiego i muzycznego mogą istnieć u jednego artysty. Różnica pomiędzy stylem muzycznym, a malarskim jest ta, że piszący stylem malarskim może w swoim sposobie pisania dawać malarskie odczucie tempa, nastroju przedmiotu i szybkości pewnej akcji. W stylu muzycznym chodzi o odpowiednie ustosunkowanie się rytmiczne, jak również i toniczny dobór słów. Wartości muzyczne i malarskie występują i w wierszu i w prozie. Wiersze mogą być rozmaitej wartości rytmicznej i mogą się obracać poeci w ramach, dbając o stronę malarską lub muzyczną. Utrzymanie i określenie stylu malarskiego lub muzycznego w prozie jest znacznie trudniejsze, ponieważ w wierszu pewne kształty powracają, co przyczynia się do zaznaczenia i utrzymania kolorytu malarskiego lub muzycznego, np. w "Odzie do młodości" powtarzają się wiersze 13 zgłoskowe i 8 zgłoskowe, a powtórzeń takich w prozie nie znajdziemy. Aby rytmicznie układać wiersze, trzeba mieć ogromne poczucie rytmu, by mógł on na czytających oddziaływać. Istotnie są poeci przez muzykę rytmu i słów poprostu oczarowani. Do takich należy Zaleski. On wyśpiewuje swoje utwory i wycenia je jako melodje. Dowodem tego mogą służyć bardzo charakterystyczne jego refreny dźwiękowe, powtarzające się bardzo często i obficie.

Niektóre utwory Zaleskiego dadzą się wysmienicie wy-
śpiewać - lecz prawie nie może być mowy o deklamacji.
Treść tych utworów jest tak nikła, że ująć ją w jakąś
interpretację niepodobna. Np.:

"O głoski już stroim,
Wyruga bo świt
Ku lubkom tu swoim
Cyt jeszcze, cyt, cyt!

Sen ranku, och, krótki,
A długie dnia smutki;
Niech cicho spokojnie, mile śnią
 obie
Oj, bied-bied-bied-bied-bied-bied-
 niż my sobie.

/W spółce ze słowikiem. Wiośnianka/.

"Chyżo - lotem ma czółenku
Miga z poza drzew
Kwiat dziewczyna
Oj - jedyna? "

Lekkie wioseło pluska w ręku
I roznośnie dźwięk po dźwięku
 Niewolący śpiew
Z obojego mile brzegu
Na kotliny się rozlega...."

/Czarnoksiężniczka/.

Zwrotki te same! się jakby śpiewają. Ich rytm kołyszący ma swoistą pogodę i wesołość. Wartości malarskie w utworach tych tak są rozsypane, że trudno jest uchwycić całość jakiegoś obrazu; świat do niego przemawia tylko dźwiękami, jak sam mówi:

"Jednego żał mi - to utraty słuchu
Wiecznie dzwoniącej czułości w moim uchu,
Której na starość ani już zrezygnować
Ni żadnym ludzkim sposobem zażegnać.
I jako bałwan tak zostawać muszę,
Aż śmierć wyzwoli mi z więzienia duszę.
A miałem ongi słuch tak osobliwy,
Żem między ludźmi obudzał podziwy
Cenny zmysł - niby wewnętrzny wzrok duszy.
Co mi odnosił przedmioty przez uszy.

Tak wrażliwy na muzykę zostaje Zaleski śpiewakiem "Szumek", "szumek" o bardzo swoistym charakterze.

O akcentacji.

Znajdziemy cały szereg autorów i artystów, którzy będą mieli prozę kanciastą, gdyż rytmika nie jest uporządkowana, innym razem znajdziemy artystę, gdzie rytmika będzie muzyczna, gdyż polegać będzie na prawidłowym rozkładzie

akcentacji. Do takich artystów w dobie dzisiejszej należą Żeromski. Aby poznać muzyczność Żeromekiego oraz do jakich jest on zdolny efektów muzycznych i rytmicznych, wystarczy przeczytać np. "Popioły". Za przykład jak Żeromski umie układać rytmicznie swe myśli może posłużyć zdanie wyjęte z "Dziejów grzechu"; "W nocy zasnęła była twardo i przez czas długi spała bez widzeń. Aż oto, jakby z otworzeliska ciemnego, wystąpił w całej zbroi sen, na podobieństwo tragedji Szekspira". Otóż chodzi o podzielenie tej całości według pauz, podniesień i zniżeń głosu. Najpierw padną tam przecięcia /pauzy/, gdzie jest kropka. Najmocniejsze następnie przecięcia /pauzy/ są po słowach "twardo" i "sen"; teraz z kolei od tych są słabsze pauzy po słowach: "ciemnego", "aż oto", i najsłabszymi są pauzy po słowach: "w nocy", "była", "długi", "otworzeliska", "wystąpił", "zbroi", "na podobieństwo", "tragedji". Pauzy wywołane są akustycznie, gdyż głos się zniża całkowicie np. po kropce lub pewne jego wzniesienie wskazuje, że jeszcze dalszy ciąg zdania nastąpi, jak np. po słowach: "ciemnego", "sen". Wzniesienie głosu przy wymawianiu tych słów zmusza nas do oczekiwania i zapowiada, że jeszcze coś nastąpi. Istnieją jeszcze inne czynniki oprócz wzniesienia i spadku głosu. Mamy mianowicie cały szereg akcentów, które w tych wyrazach są rozłożone równomiernie; to jest rozczłonkowanie akcentacji-

ne, zależne od wzmocnienia głosu na pewnych wyrazach. Ile mamy akcentów, to te akcenty stanowią o tyłuż całościach akcentacyjnych, ponieważ każdy akcent wiąże pewną grupę wyrazów. W powyższym wierszu wyczuwamy 2 akcenty, więc są 2 człony. Ta droga prowadzi nas do ostatecznego wniosku, jak są budowane zdania rytmicznie i jakimi subtelnymi środkami. Akcenty bywają rozmaitej siły i zawsze akcent silniejszy panuje nad słabszym, a ten jeszcze nad słabszym. W każdym zdaniu mamy panujące akcentacyjne wyrazy. Są to t.zw. dominanty myślowe lub uczuciowe, mające akcent fonetyczny. Takimi wyrazami są w zdaniu Żeromskiego "twardo", "bez widzeń" i "sen". Ten ostatni wyraz jest najmocniej akcentowany, bo jest istotną treścią całej sprawy. A więc uporządkowaniem rytmicznym każdego zdania są pauzy /różnej długości/, t.zn. że o rytmicznym rozczłonkowaniu decyduje podwyższenie lub niżenie głosu i akcent pewnej grupy wyrazów. Różnica pomiędzy prozą a wierszem istnieje taka mianowicie, że każdy fragment wypowiedziany wierszem ma dwa uporządkowania: rytmiczne i akcentacyjne, zależne od budowy zdania i uporządkowania rytmicznego. Proza rzadko posiada te uporządkowania. Przykładem doskonałego uporządkowania rytmicznego i akcentacyjnego prozy jest utwór Żeromskiego o tytule muzycznym "Nocturn":

STYLISTYKA.

Arkusz 6-13.

Jak posępna zstępuje noc!

Jak posępna!

Jak złowieszcze jest niebo!

Zapadło się już dawno słońce olbrzymie za proste bankiety fortu. Chmura zawisła nad rubinową zorzą wieczorną. Dogasa w tej chmurze zorza. Noc obraz ziemi z oczu wydziera i w głębiach swych pochłania. Na rozkaz mroku, jak zorza, przygasają oczy. I w dusze spływasz o nocy? /M.Zych/.

W literaturze greckiej i rzymskiej dbano bardzo o rytmikę perjodów i układano zdania bardzo skrupulatnie, posiłkując się całym szeregiem przepisów.

POETYKA czyli TEORJA LITERATURY.

W S T Ę P .

Jeżeli znajdziemy się w jakimś towarzystwie i rozpocznie się rozmowa na temat literacki, to usłyszymy cały szereg terminów, którymi specjalnie operuje historia literatury, krytyka literacka i bez których rozmowa towarzyska o rzeczach literackich nie może się obejść. Będą więc takie słowa jak: powieść, poemat, wiersz, postać główna, bohater, akt 3, kolizja, starcie, komiczne i t.p. Są to

pojęcia obiegowe w życiu literackim, są to wyrazy, które słyszymy bardzo często i którymi posługujemy się wszyscy. Posługując się tymi wyrazami, nie wkładamy w nie jednakowej treści, np. mówiąc o humorze jeden będzie miał na myśli t.zw. "humor" pism humorystycznych, drugi będzie miał inne pojęcie humoru; będzie myślał o humorze, jaki znajdziemy po części w "Panu Tadeuszu" i w utworach Prusa. W pismach zaś humorystycznych znajdzie tylko śmiech, komizm, karykaturę. Każdy więc osobnik rozmawiający o rzeczach literackich ma na prywatny i towarzyski użytek swą poetykę, opierającą się na teorii, która powstała różnorodnie: drogą nauki szkolnej, rozmów towarzyskich, przez czytanie różnych pism, lub wskutek naszych osobistych przeżyć. I historia literatury i krytyka literacka tych pojęć używa i niemi się posługuje. Pomiędzy krytyką literacką a naszym życiem codziennem jest jednak taka różnica, że np. krytykę obowiązuje jasność, jednoznaczność terminów. Krytyk literacki musi wiedzieć, co oznacza ten wyraz, co się mieści w owem pojęciu, bo inaczej wspólna praca na niwie literackiej nie byłaby możliwą, gdyż wskutek niejednakowej terminologii zacho- dziłyby ciągle nieporozumienia i spory. Dla ich uniknięcia może tak należałoby zrobić, jak Modrzewski, który, mówiąc o naprawie Rzeczypospolitej wykazał, co to jest Rzeczpospolita i jaką powinna być, czyli inaczej powiedziawszy, każdy autor powinien byłby objaśniać swą terminologję, co nie

jest wygodne.

Pojęcia, któremi się posługujemy i które są nieraz bardzo nowe, powstawały drogami bardzo rozmaitemi. Do dzisiejszego dnia bardzo trudno nieraz określić, skąd powstało pewne określenie, jaka jest jego treść, co mamy przez to rozumieć, np. co to jest elegja? co to jest dzisiejsza elegja? Żeby na to odpowiedzieć, trzebaby zbadać wszystkie elegje, poznać czem była elegja w samej genezie, czy zrodziła się z trenu, czy z pieśni bojowej; jaka jest jej treść, czy to była pieśń przy winie, czy miłosna, czy żałobna. Otóż tem określaniem terminów historyk literacki i krytyka literacka zajmować się nie może. Określeniem, ujęciem właściwej treści terminów literackich zajmuje się poetyka. Poetyka nie gromadzi tych pojęć encyklopedycznie, t.j. wyjaśniając znaczenie każdego. Chodzi jej także o zbudowanie systemu pojęć czyli o zgrupowanie i wyjaśnienie tych zasadniczych pojęć niezbędnych przy poznawaniu jakiegokolwiek utworu, w ten sposób, żeby pomiędzy niemi nie było żadnych sprzeczności i aby każdy utwór dał się pomieścić w ramach, zakreślonych przez nie. Rodzi się pytanie, czem się różni historia literatury od poetyki. Historia literatury zajmuje się oddzielnymi utworami w ich historycznym następstwie, w zależności od czasu, autora i t.d., czyli zajmuje się indywidualnością utworów. Poetyka zaś zajmuje się typowymi rysami, wspólnymi pewnej grupie lub wszystkim

utworom. Poetyka, jak każda nauka, opiera się na pewnych innych. Przedewszystkiem opiera się poetyka na filelogji w węższem znaczeniu tego słowa t.j. na umiejętności czytania i interpretowania. Opiera się również poetyka na psychologii w znaczeniu rozumienia życia wewnętrznego. Poetyka mówi o utworach poetyckich o dziełach sztuki. Piękno każdej rzeczy człowiek przeżywa wewnątrz, tembardziej dzieł sztuki. Dla poznania zatem poetyki potrzebna jest estetyka, która zajmuje się owemi przeżyciami piękna czyli t.zw. przeżyciami estetycznemi. Ponieważ każde dzieło sztuki inaczej przeżywamy, więc dla poetyki nie jest koniecznie potrzebny całokształt estetyki, lecz wystarczy estetyka utworów poetyckich. Każdy utwór staje się zjawiskiem społecznym, bo oddany jest na użytek społeczeństwa, zatem i nauka o społeczeństwie /socjologja/ jest jedną z podstaw poetyki. Ponieważ pojęcia literackie ulegają zmianom w ciągu swego istnienia, więc i historja literatury jest jedną z nauk pomocniczych dla poetyki. Ze poetyka jest konieczną dowodem wystarczającym jest sam fakt istnienia poetyki od chwili powstania twórczości a z nią potrzeby formułowania pewnych ogólnych wniosków. Poetyka istnieje i dziś bądź w stanie jawnym /praważnie w Niemczech jako przyczynki do poetyki lub jako wprost poetyka/, bądź ukrytym. Ten stan ukrytego istnienia poetyki da się zauważyć w literaturze francuskiej, gdzie nazwa sama zniknęła, natomiast istnieją wstępy do historyj

literatury, a w nich znajduje się to, co składa się na treść poetyki. Świadczy to, że istnieje konieczność omówienia pojęć, objaśnianych przez poetykę, bo historia literatury tem się nie zajmuje. Poetyka jest zależna od czasu, ponieważ pojęcia jakimi operuje w ciągu wieków zmieniają się np. dla poznania dzisiejszego stanu poetyki nie wystarczyłaby poetyka Arystotelesa, gdyż warunki dane są inne od dawnych i stan wiedzy dzisiejszej jest inny. Wskutek tej zmienności wyłania się potrzeba stworzenia poetyki systematycznej i poetyki historycznej /teoretycznej/. Pierwsza jest nauką o pojęciach dzisiejszej literatury. Zadaniem drugiej byłoby danie obrazu rozwoju poetyki od najdawniejszych czasów do stanu dzisiejszego, wskazując jak się tworzyły pewne systemy poetyki, rozwijały, łączyły z innymi, aż otrzymaliśmy to co teraz nazywamy poetyką.

Poetyka historyczna jest w zarodku dopiero, brak jeszcze bowiem dostatecznej liczby opracowań monograficznych, brak odpowiedniej ilości materiału, który musiałby być nadzwyczaj obfity dla opracowania rzeczy tak obszernej i ciekawej.

Poetyka systematyczna. Poetyka systematyczna dzieli się na 3 części: na psychologję twórczości i na psychologję przeżywania utworu poetyckiego. Niezaprzeczenie po-

wiemy, że pomiędzy utworem poetyckim, a dziełem malar-
 skiem i rzeźbą istnieje pokrewieństwo, bo to są wszystkie
 dzieła sztuki. Lecz w samej rzeczy istnieją między nimi
 bardzo duże różnice. Każdy utwór czy to malarski czy poe-
 tyczny innymi środkami do nas przemawia, inaczej więc go
 przeżywamy i powiedzenie np. takie: "przeżywałem tę symfonię
 jak poemat" nie jest dokładne, gdyż poemat budzi w nas pew-
 ne określone obrazy, pod rytm zaś symfonji można podkładać
 treść dowolną. Odmiennem również jest przeżywanie np. obra-
 zu od przeżywania poematu, w którym obrazy przesuwają się
 ciągle przed naszymi oczami duszy.

Różnem jest również oddziaływanie utworu poetyckiego
 niż innych dzieł sztuki na masy szerokie. Utwór poetycki
 znajduje się w tej niedogodnej pozycji, iż otoczenie, w
 jakim jest podany do przeżycia, dławí go, np. jakiś utwór
 liryczny umieszczony w gazecie obok wypadku sensacyjnego
 napewno nie wywoła odpowiedniego przeżycia. W dogodniejszej
 o wiele pozycji znajdują się inne dzieła, sztuki, gdyż da-
 jąc je do przeżywania staramy się zawsze o odpowiednie
 otoczenie dla nich. Korzystnem dla poezji jest to, iż re-
 produkcja, t.j. forma, w jakiej poemat jest przedstawiany,
 np. pismo, druk, rozmiar liter nie osłabia wcale treści
 jak to ma miejsce w reprodukcji obrazu, który przedstawia-
 my w zmniejszonej postaci /pocztówka/ lub jednobarwnie

nie wywołuje już odpowiedniego wrażenia. Wskutek odmien-
nych warunków, w jakich znajdują się utwory poezji, wyka-
nia się potrzeba omówienia oddzielnie tego, jak przesywamy
utwory poezji.

Innym również jest rozpowszechnianie się utworów poety-
ckich, niż dzieł malarskich, rzeźby, architektury.

Utwór poetycki dojdzie tam, gdzie te nie dojdą. Książka
zawędruje tam, gdziebyśmy nie marzyli, że się znajdzie.
Poezja góruje tem ponad inne dzieła, że się rozchodzi sze-
roko, że jest pionierem życia artystycznego; ona dociera
tam, gdzie nie dochodzą żadne inne dzieła sztuki, toruje
drogę do odczuwania ich piękna. Mamy już 2 części
psychologiczne poetyki: psychologja twórczości i psycho-
logja przeżywań, oprócz tych 2-oh części jest trzecia
t.zw. poetyka obiektywna, która zajmuje się samem dziełem
poetyckiem, niezależnie od twórcy i niezależnie od przeży-
wającego. Każda z tych części dzieli się na 2, mianowicie:
na statyczną i dynamiczną.

Część statyczna poetyki będzie wówczas, gdy rozpatruje-
my moment pojedynczy utworu lub pewne momenty wspólne gru-
pie utworów. Część dynamiczna zajmuje się powstaniem /ewo-
lucją/ jakiegoś utworu, procesem rozwojowym twórczości.

POETYKA OBJEKTYWNA.

C z ę s ć s t a t y c z n a .

Artysta, tworząc dzieło, jest opętany przez ideę, przez jakieś zagadnienie, które go dręczy, nie daje mu spokoju, póki artysta nie odda swych myśli w dziele. Taką chwilę psychiczną przedstawia Zola w swem dziele "Opętanie".

Artysta malarz nosi w duszy jakiś obraz i nie może go namalować, jest opętany przez swą ideę. Dochodzi wreszcie do takiej rozpacz, że pozbawia się życia przed nieskończonym obrazem. Chwila tworzenia dzieła jest chwilą wyzwolenia się z pęt myśli, dając jej ujście w jakimś dziele. Goethe mówił, że każde dzieło, jakie pisze, wyzwala go od tego, co nim miewało.

Wyzwalał się i Mickiewicz, pisząc potężne swe dzieła .
/Nie znaczy to, że zupełnie; poeta oddawał część swych natohnień/.

Nie zawsze poeta wyzwala się z pęt myśli odrazu, np. Wyspiański porusza pewne zagadnienia w "Weselu", ale tam się nie wyzwala z myśli swej i powraca do niej w "Wyzwoleniu".

Czasem choć nie wyzwala się autor w piśmie, pozbywa się pewnego zagadnienia w życiu lub grzebie go głęboko w duszy

/Dziady II i IV część/. Ogólnie mówiąc autor wyzwala się z zagadnień, jakie go dręczą, za pomocą pisma, słowa, druku.

Dzieło wydane rozpowszechnia się, staje się własnością i objawem społecznym, ową "książką-ohlebem, książką-winem, książką-skrzydłem".

Zatrzymaliśmy się na tem, że artysta skończył swe dzieło i teraz, zamiast procesu psychologicznego twórczości, następuje proces społeczny i inny proces psychologiczny - odwrotny - przeżywania tego, co przez artystę zostało stworzone.

Dzieło sztuki, dzieło poetyckie działa w pewien sposób na czytelnika, - jest to tego rodzaju zjawisko, jakie nazywamy mianem estetycznym.

Na ozem polega przeżycie estetyczne, co stanowi istotę dzieła sztuki? Tem się zajmują dwie nauki: estetyka i nauka o sztuce. Dzieło sztuki jest to taki twór, który wywołuje przeżycie pewne dla przeżycia, przy którym przeżyciu to wzruszenie i myślenie jest samo sobie celem. /Co do określenia wyrazu "dzieło sztuki", to naturalnie nie można podać go w formie skończonej dla tej prostej przyczyny, że o to określenie toczą się najżarliwsze walki w świecie uczonym/. Ja napawam się pewnem dziełem nie dlatego, żebym potem z niego w jakiś sposób życiowy skorzystał. Wehcdząc do lasu rozkoszuję się grą światła, barw, kształtami, zarysami i nie myślę ani na chwilę o tem /jeżeli rozpatruję zjawi-

sko estetycznie/, że z tego lasu można wyciągać bardzo poważne zyski. To samo można zastosować do jakiegoś stada owieczek, krówek, które również bardzo dobre zyski mogłyby przynieść; mogą na to zjawisko patrzeć estetycznie; rozkoszować się niem, nie wybiegając myślą po za nie; i to będzie owo przeżycie estetyczne. dzieło sztuki jest specjalnie wskutek pewnych warunków zamknięte w sobie; grecki wyraz nazywa to autoteliczne. Jest to takie dzieło, które wywołuje specjalnie takie przeżycia, takie odcięcie od życia, przeniesienie się w inny świat i zamknięcie się w tem kole przeżywać. Przeżywanie dzieła sztuki to właśnie cechuje, że jest ono odcięciem od naszego życia praktycznego. Proszę przypomnieć sobie "Latarnika" Sienkiewicza, przypomnieć sobie obowiązki, jakie ten człowiek miał, miejsce, gdzie się znajdował, a jednakże dzieło sztuki, owa książka Mickiewicza, odcięła go całkowicie od wszelkich wymagań życia. Norwid mówi bardzo ładnie o tem, że człowiek siedzi na jakimś miejscu, nic nie rusza się wokół niego; on siedzi gdzieś na skale, sierpi, płacze, rozpacza, choć go żadne cierpienie nie dotyka. Np. idąc do teatru z góry myślimy o tem, że będziemy tam przeżywali takie rzeczy, które są z naszym życiem codziennem nie związane. Tak samo, jeżeli patrzymy na obraz; rama odcina obraz od otoczenia i t.d. Tem odcięciem od życia praktycznego jest idealizacja sztuki. Lecz ważny

utwór poetycki: tu wszystko jest w słowie zawarte; niema tu śpiewu ptasząt, choć o tem mowa; w utworze malarskim nie ma lasu, choćby był namalowany; tutaj szereg czynników jest usunięty. W dziele poetyckim jest zamknięcie życia w książce w słowo, które jest odmienne od słowa życia praktycznego. Język literacki nie jest językiem życia codziennego. Naturalnie, to powiedzenie, że w dziele sztuki jesteśmy odcięci od życia nie znaczy jeszcze, żeby dzieło sztuki o życiu nam nie mówiło, żeby wszelkie nici pomiędzy naszym życiem stałem a treścią dzieła poetyckiego były zerwane. Istnieje bardzo wiele takich dzieł, które nam o życiu mówią i wytwarzają nastrój życiowy i sami artyści też do tych celów zmierzają. Cały romantyzm był przesiąknięty jedną wielką ideą rozbudzania ducha i dzieła Wyspiańskiego bardzo uwydatniają tę tendencję. Każde dzieło przynosi nam ze sobą cały szereg problemów, zagadnień moralnych i nie tylko zagadnień, ale i rozwiązań.

Jedna z wybitnych poetek polskich, nieżyjąca już - Żmichowska, pomiędzy innymi w swoich listach mówi o tem, że ma głowę pełną zagadnień i, że poezja wydaje jej się być jednym wielkim zapytaniem; bardzo lubiła ona formę zapytania. Może być ciekawem to pytanie, które zadaje w jednym ze swych utworów, a mianowicie: "co zrobić z kobietą, której już nie kochamy, a która jeszcze kocha". Zagadnienie bardzo ciekawe i z dużem zainteresowaniem tę rzecz się czy-

45
ta i kiedy ten lub ów radzi tak lub inaczej tę sprawę rozstrzygnąć, zwrócono się z zapytaniem do autorki, która odpowiedziała: co robić z kobietą, która jeszcze kocha, a której my już nie kochamy, co robić? - nie wiem.

Zmichowska istotnie była umysłem bardzo pytającym, z bardzo dużym temperamentem życiowym, który wyładować musiała w szerokim pojmowaniu świata i sama ona mówi, że ma bardzo dużo pytań, ale odpowiedzi nie mało. A więc poezja daje cały szereg odpowiedzi na te zagadnienia, tak, że nasze życie moralne bardzo silnie jest porwane w świat przeżyć estetycznych. Ale bądź co bądź to życie moralne jest odciętem od naszego życia praktycznego, od codziennych naszych zainteresowań. Sztuka nawet bardzo często jest tendencyjną, bo rozstrzyga pewne zagadnienia aktualne, np. "Róża" - Żeromskiego, III-cia część "Dziadów" - Mickiewicza. Z biegiem czasu ta treść aktualna ulatnia się, pozostaje tylko artyzm; tak się rzecz ma z tragikami greckimi: my o tych zagadnieniach nie wiemy. Zwykły śmiertelnik, biorący do ręki Sofoklesa, Eurypidesa, nie wie ile aluzji do życia współczesnego tam się znajduje. Tylko historyk, który się rozpatruje w życiu ówczesnym, dostrzega tam tendencję do rzeczywistości. Gdy usunął tę tendencję, pozostało zagadnienie wieczyste np. o duszy ludzkiej, stosunek do świata, do Boga, do człowieka i t.d. Józ to więc jest utwór poetycki? Utwór poetycki jest to utwór słowny, rozróżniany w stosunku

do materiału, jakim się posługuje artysta. Ten utwór słowny będzie się posługiwał całością pewnych elementów czyli składników, powiązanych przez pewne stosunki.

W każdym utworze występują jakieś pierwiastki, które nie są rzucone bezładnie, ale pozostają w pewnych stosunkach do siebie. Te elementy i te stosunki są takie, że wywołują owo przeżycie dla przeżycia, - owo estetyczne przeżycie.

Jednym z pierwszych zagadnień jest pytanie: co jest wewnątrz utworu, a co zewnątrz? Czy tytuł należy do utworu? Czy, rozważając utwór, musimy przeanalizować tytuł, czy nie i jaką rolę tytuł w utworze odgrywa? Tu trzeba zrobić zastrzeżenie, że tytuł będzie bardzo rozmaity, że nie zawsze tytuł jest nadany przez autora. Tu rozróżnić można dwie kategorie tytułów: znaczące i nieznaczące. Nieznaczące t.j. takie, które mogą być z całą swobodą odrzucone i nieznaczące, które decydują o czymś. Każdy z łatwością odpowie, jakie to są nieznaczące tytuły. Jeżeli utwór Mickiewicza będzie zatytułowany: "Położy się kzy me...", to tu tytułem są pierwsze wyrazy tego utworu i takie tytuły są tylko dla zapamiętania i odróżnienia tego utworu od innych. Natomiast są inne tytuły bardzo wymowne, których wymowność odczuwamy nawet wtedy, kiedy jeszcze wcale książki nie znamy. Takim tytułem np. jest "Lalka" - Prusa.

Słyszając ten tytuł, jesteśmy już zainteresowani, pobudza on nas w pewien sposób i to już nie jest nieznaczący tytuł.

Jeżeli np. słyszymy wyraz "Wyzwolenie", w tej chwili rodzi się pytanie: od czego to pochodzi i co to za wyzwolenie?

"Wesele" - kto się weseli? - dlaczego?

"Popioły" - cóż to za popioły?

"Próchno" - cóż to za próchno?

Każdy z tych tytułów jest dziwnie suggestywny, podniecający, a kiedy przeczytamy utwór, okazuje się, że ten utwór inaczej na nas działa, niż tytuł. Dlatego dwoiste znaczenie tytułu należy odróżniać: przed zaznajomieniem się z utworem i po. Inne zupełnie jest działanie tytułu, kiedy przystępujemy do zaznajomienia się z tytułem, a inne, kiedy zamykamy książkę. Inne kiedy czytamy - "Ogniem i Mieczem" - powieść historyczną, a inne kiedy zamknęliśmy książkę i mówimy: to naprawdę było "ogniem i mieczem". Więc nie znam książki, otwieram ją i czytam tytuł. Co wtedy dzieje się z moją umysłowością? Kiedy brałem książkę do ręki, to już w pewien sposób rozstałem się z moją codziennością. W drugim pokoju, czy i w tym nawet dzieci krzyczą; przed chwilą ucierałem noskę młodszemu, bałem się, żeby sobie czegoś nie zrobił i powiadam sobie: a teraz chcę zapomnieć o tym świecie otaczającym i przenieść

się w inną dziedzinę. W ten sposób świadomość moja skupi-
łem, usunąłem z mojej świadomości całą ogromną dziedzinę.
Biorę do ręki książkę i czytam tytuł. Cóż się dzieje?
Ten tytuł jeszcze bardziej zwięża moja świadomość. Podsuwa
mi się jeden kierunek, a wyjście jest dosyć szerokie, bo
jeżeli przeczytam tytuł: "Placówka", to wyłania się we
mnie cały szereg myśli o tej placówce. Tytuł więc przygo-
towuje nas ogólnie do utworu, zwięża nasze pole świadomo-
ści, skupia uwagę i wywołuje pewną postawę wewnętrzną,
nawet dosłownie fizyczną, bo kiedy czytam: "Placówka", to
mocniej się nawet w sobie czuję, a kiedy czytam "Próchno",
to - niekoniecznie jeszcze się rozsypuję. To nie jest fra-
zes: żyjemy całkowicie duszą i ciałem; mówimy tylko o uczu-
ciach, a przeżywamy całkowicie siebie. Jeżeli mówię tutaj,
to nietylko poszczególnymi członkami, ale całym swoim
organizmem, a to, co słyszymy jako wyraz, to jest tylko
częśćka mojej mowy. Więc weźmy cały szereg tytułów i
przyjrzyjmy się im:

"Stara Baśń" /odrazu przeniesieni jesteśmy w odległe
czasy/, "Przedświt", "Król Duch", "Bez dogmatu", "Znużone
dusze", "Bezdomni". Każdy z tych tytułów jest wysoce sug-
gestywnym i każdy z nich wywołuje odpowiednią postawę.
Weźmy inny tytuł: "Noc listopadowa". Ten tytuł jest dla
nas ciekawy, ponieważ pozwala pokazać, że przeżywanie ty-
tułów jest nie zawsze słuszne, trafne. Inaczej ten tytuł

będzie przeżywał Polak, a inaczej nie-Polak. Polak przypomni sobie tę właśnie pewną noc listopadową, kiedy rozpoczęło się powstanie, ale Polak, być może, nie bardzo zwęzi pole swej świadomości. Noc listopadowa dla Wyspiańskiego jest rzeczywiście nocą listopadową, to jest stanem przyrody w tym momencie. Więc kiedy Wyspiański pisze "Noc Listopadową", to dla niego była "Noc Listopadowa" i nocą powstania i listopada - w przyrodzie, on nie ograniczał się do opisu historii, ale pisał i o stosunku do przyrody. Jeżeli ktoś powie: "Noc Listopadowa", to wywołuje oczekiwanie, że będzie mowa o powstaniu listopadowym i to już jest bardzo wyraźna postawa. Wywołane zostało oczekiwanie, pewne napięcie oczekiwania, oczekiwanie czegoś określonego. W ciągu czytania utworu rzecz się zmienia: czytam pierwszą stronę i potwierdza ona, że właściwą treść w ten tytuł włożyłem, że tytuł powiedział mi słusznie, ale teraz nie tylko potwierdza się to oczekiwanie, ale ten tytuł zapełnia się uczuciowo i myślowo. Im dalej posuwam się w głąb utworu, tembardziej staje się on nie tylko powłoką otoczenia, ale pełnią utworu. Kiedy zamknięto książkę to ten tytuł jest dla mnie pewnym ośrodkiem, skupiającym pewną ilość wrażeń i myśli. Wymieniłem kilka tytułów: książ-

dy z nich stawał się pewnym ośrodkiem, który wywoływał z naszej duszy tę sumę przeżyć. To jest właśnie to różne znaczenie tytułu przed czytaniem i po czytaniu. Przed czytaniem wywołuje on odpowiednią postawę oczekiwania, po odczytaniu jest on czynnikiem skupienia pewnych myśli, pewnych oczekiwań. Naturalnie, że tak się rzecz ma z tytułem, który jest doskonale dostosowany do treści. Nie zawsze jednak rzecz tak się ma. Zdarzają się takie wypadki, że autor np. daje albo nieznaczący tytuł, który nic nie mówi, albo tytuł, który sprzeczny jest z treścią utworu. Takich tytułów mamy nawet kilka w naszej literaturze. Arcydzieło naszej literatury nosi tytuł: "Pan Tadeusz", który to tytuł powstał na wzór sielanki: "Hermann i Dorothea". Jeżeli obejmiemy myślą "Pana Tadeusza", to tytuł wydaje się nam za mały w stosunku do ogromu treści tego utworu. Sprzeczność pomiędzy tytułem i treścią znajdujemy i w "Mazepie" u Słowackiego. Jeżeli czytamy tę tragedję z uwagą, to dostrzegamy, że postać Mazepy jest postacią drugoplanową. Aczkolwiek w akcji gra on pewną rolę, to jednak fakt ten nie upoważnia nas do nazwania go bohaterem. Wojedowa, ów człowiek, na którego się walał owe nieszczęścia, spowodowane jego podejrzliwością, - on jest bohaterem. Do kogo zwracają się nasze uczucia, kto reprezentuje tragizm tej tragedji, - to Amelia i Zbigniew; zaś postać Mazepy na-

stępuje dopiero po nich. Tutaj więc mamy także tę nieodpowiedniość tytułu. Gdy czytaliśmy, czy "Placówkę" czy "Lalkę", czy "Noc Listopadową", to nawet bez tytułu przeżywaliliśmy wszystko normalnie, wszystko zrozumieliśmy, są jednakże takie tytuły, bez których utwór staje się niezrozumiałym. To są te tytuły, które są bezwarunkowo częścią samego utworu, to jest coś, co powinno się znajdować w samym utworze, ale poeta z pewnych artystycznych względów usunął to i utworzył z tego tytuł.

Pielgrzymie, pochyl czoło, tu w spokoju
Wśród królów Mistrz śpi - słodki i surowy.
Nie myśl, że umarł. Spoczywa po znoju:

Zdziałał, co dano Wielkim. Zaklął słowa
Przeszłość. I zaklął wszystkie jasne moce,
Aby ludowi dzień zaświtał nowy.

I tu - na białej grobowca opoce
Wzniósł on promienną przyszłości budowę,
Której moc żadna piekła nie zdruzgocze.

Pielgrzymie, z dumą wznies serce i głowę.
I położy napis na grobu wierzeje,
A lud niech czyta te głoski spiżowe:

Wy, co wchodzicie, witajcie nadzieję.

Coby to być mogło, co to za "mistrz wśród królów śpi słodki i surowy", który postawił "przeszłości promienną budowę". Niejeden z nas domyśli się, niejeden będzie znów długo rozmyślał nad tem, a tytuł mu wszystko wyjaśni, gdy przeczyta "Z pod Wawelu - krypta Mickiewicza".

Gdyby tego tytułu nie było, nie zdawalibyśmy sobie spraw z tego; gdyby np. czytał to obcy człowiek, nie Polak, napewno by nie zrozumiał, w jakiej to krypcie może mistrz wśród królów spać. - Takich utworów może być dużo; - niektóre z nich tłumaczą się jaśniej, niektóre ciemniej.

" Ta ściana ryczy, jak bawół zraniony,

" Ten Chrystus tu jest, jak piorun z cyklopa raniony,

" Ta trupia głowa pełna boleści i jęku,

" Ten szturm klątw, rozpacz, wściekłości i lęku,

" Farba zmieniła w kamień, pędzel i dłuta siła,

" Co zda się góry pięścią na miałyby kruszyła,

" Źrenice głuche patrzą z pod skostniałych powiek,

" Wulkan to chyba z siebie wyrzucił, nie człowiek"

Do czego się to stosuje? Oto jest wiersz Tetmajera: "W kaplicy Sykstyńskiej". Podobnych utworów można przytoczyć więcej, np. Asnyka wiersz: "Do wieku XIX-go " Wiek bez jutra, wieku bez przyszłości" Gdyby nie było tego tytułu, nie byłoby wiadomo i jakim wieku nowa, możnaby przypuścić, że poeta zwraca się do jakiegoś innego wieku. Jedną

nie dosyć tego: poeci nie zadowolają się samymi tytułami i umieszczają pod tytułem t.zw. podtytuł. Mają one swoją wagę i pomijać ich nie można, bo one apelują do naszych doświadczeń estetycznych. Biorę książkę do ręki i czytam podtytuł: tragedia. Mam dosyć tragedyi; to znaczy, że tytuł wywołuje pewne oczekiwanie; będę tu przeżywał rzeczy straszne, zaleźnie od tego, czy rozumiem wyraz tragedye, czy miałem ją w życiu, czy też nie rozumiem, że to będzie zmaganie. Natomiast wyraz podtytułu: komedia, albo farsa, albo bomba sceniczna wywołuje uśmiech coraz jaśniejszy.

Zastanawialiśmy się nad tytułami, podtytułami i nad tem, że podtytuły apelują do pewnych naszych doświadczeń życiowych, niezależnie od naszej nauki i doświadczeń, jakie nam dało życie. Jeżeli czytamy dramat, to, ponieważ o dramacie mówiono nam nieraz w szkole i sami czytaliśmy je, więc wiemy, czego się możemy w dramacie spodziewać i w ten sposób zostajemy do czytania dramatu przygotowani. Przypisywanie tych znaczeń tytułom ma doniosłość tylko przy pierwszym czytaniu utworu, - przy następnym zjawia się tytuł, jako ujęcie pewnej treści.

Oprócz tytułów dzieła samego, mamy nieraz tytuły rozdziałów. Te znów tytuły rozmaite czynności spełniają. W "Panu Tadeuszu" każda księga ma oddzielny tytuł, jak: "Gospodarstwo",

" Zamek ", " Umizgi ", "Dyplomatyka i Łowy", " Kłótnia ",
" Zaścianek ", " Rada ", " Zajazd ", "Emigracja", " Rok
1812 ", " Kochajmy się ". Te tytuły mają rolę kierowniczą,
dla naszej uwagi, one są drogowskazami, według których kieru-
je się nasza świadomość. To samo znajdujemy w " Ludziach Bez-
domnych ". Te tytuły różną rolę odgrywają zależnie od utwo-
rów, gdzie się znajdują. Jeżeli to będzie utwór powieść kry-
minalna, to tutaj tytuł ma rolę drażniącą, nie syntetyczną,
nie mówi on, co w rozdziale będzie, ale swą zagadkowością
interesuje i pociąga nas. Rzeczą szkoły i krytyki w teorii
literatury jest budzenie zrozumienia tych słów, wysuniętych
na czoło utworu. W szkole trzeba zwracać uwagę na to, dla-
czego jest taki tytuł, a nie inny, dlaczego znajduje się
on na początku a nie w środku utworu. Są to tytuły znaczą-
ce, są to słowa - symbole, które są bardzo często spotykane
i są one zasadnicze dla całej treści utworu. Tyle o tytu-
łach i o związku ich z samymi utworami.

Teraz przechodzę do samego utworu. Utwór jest to całość,
złożona z pewnych elementów, powiązanych przez pewne sto-
sunki. Mamy tu dwa pojęcia: elementy i stosunki. Trzeba
zrobić zastrzeżenie zasadnicze, że pojęcie elementu w nau-
kach przyrodniczych i pojęcie elementu w naukach humani-
stycznych jest zupełnie inne. Jeżeli chodzi o określenie
przyrodnicze, to element jest to gatunek materjału, który

nie daje się ani sztucznie wytworzyć, ani też rozłożyć. W naukach humanistycznych niema tego pojęcia nierozkładności pierwiastków.

Pierwiastek czyli element jest to krajobraz w utworze. Ten pierwiastek krajobrazowy mogę rozkładać naprzykład: na element górski, wodny, drzewny ; mogę rozkładać krajobraz, który jest pierwiastkiem utworu na drobniejsze składniki. W krajobrazie mogę wyróżnić wodę, grę obłoków. Należy więc wogóle pamiętać, że pojęcie elementu w utworze poetyckim, jak wogóle w naukach humanistycznych jest inne, niż w naukach przyrodniczych. W naukach przyrodniczych cechuje element - nierozkładalność, w naukach humanistycznych pierwiastki są rozkładalne. To pojęcie wprowadzić musimy, ponieważ innego określenia dla elementu w tych dwóch naukach nie mamy. Wziąłem za przykład krajobraz, lecz mogę wziąć i inny np. element ludzki i mogę powiedzieć, że pierwiastek uczuciowy w utworze gra ważną rolę. Ten pierwiastek uczuciowy można rozłożyć na cały szereg stanów psychicznych: na pierwiastek duchowy, na pewne pchnięcia woli, myśli, uczucia itp. Więc ogólnie biorąc, co będziemy nazywali elementem utworu poetyckiego? Wybierzmy najgłówniejsze elementy. Najgłówniejszy element to przede wszystkim człowiek. Jeżeli zestawimy rolę innych elementów z rolą człowieka, to zobaczymy, iż rola człowieka będzie pierwszorzędą, bo człowiek jest

objektem najwyższego zainteresowania; więc osoby, to jeden składnik utworu poetyckiego: myśli, czyny, działania. Drugi składnik element to świat poza człowiekiem. Otóż ten świat zewnętrzny, pozaludzki rozpada się na świat żywych istot, na przyrodę martwą z jej składnikami i na dzieła rąk ludzkich. Te elementy są uniezależnione od siebie. Ale elementami w utworze są także i elementy językowe, więc i obrazy pewne będą elementami utworu poetyckiego i elementem będzie rytmiczność; rytmiczny wiersz także będzie składnikiem, elementem tego utworu. Każdy utwór daje się rozłożyć na te elementy i gatunki. Element stanowi istotę analizy każdego utworu, ale te elementy nie są dane chaotycznie, lecz są w pewien sposób ustosunkowane. Człowiek jest w pewien sposób ustosunkowany do otaczającej przyrody i dzieł rąk ludzkich, ludzie są do siebie ustosunkowani, ustosunkowane są myśli i uczucia i stąd owo pojęcie stosunku musi być bardzo ściśle rozważone. Te elementy są uporządkowane, powiązane w pewne stosunki. Każdy element pozostaje w pewnym stosunku do innych elementów i w różnych stosunkach do różnych elementów. Np. można sobie to wyobrazić, jeżeli weźmiemy jakiś element, np. jakieś wrażenie, niech to będzie element y , a stan duchowy np. będzie x i trzeci element $= z$; to z może pozostawać w różnych stosunkach do x i y , np. do x może być w stosunku

$a/z : x = a/$, do y w stosunku $b/z : y = b/$. Przy analizie rozmaitych utworów należy używać pewnych określeń; to będzie dosyć trudne, bo będzie tu pewna terminologia, ale przykłady nam tę rzecz ułatwią. Jeżeli mówimy, że każdy element jest związany z innymi, to rzecz oczywista, że element, który nie jest związany w żadnym stosunku z innymi elementami, do utworu nie należy. Stosunki wogóle mogą być dwojakie i wiemy, że stosunki bywają jakościowe i ilościowe. Zupełnie to samo musimy uwzględnić przy badaniu utworu.

Dwa składniki utworu mogą potwierdzać się wzajemnie, odpowiadać sobie, lub pozostawać do siebie w stosunku kontrastu. Więc pierwszym stosunkiem będzie powtórzenie, to znaczy, że jeden element powtarza się, powraca; będzie to pewnego rodzaju powtórzenie stylistyczne, bo ten sam stosunek, który spotyka się między wyrazami, możemy znaleźć między elementami. Wyraz powtarza się nieraz w zdaniu tak, jak pewien motyw może powtarzać się w krajobrazie. Takie powtórzenie, kiedy element pewien wraca ten sam, nazywa się powtórzeniem utożsamiającem; czyli wraca ten element, który już był.

Więc mamy np. czy to w epice, czy w dramacie powtórzenie pewnych gestów, powtórzenie pewnych słów. Przez ten gest, przez to słowo powtórzone zbliżamy się do danego człowieka, obcujemy z nim ściślej. Może być jeszcze powtórzenie pewnej sytuacji. Przypominamy sobie w "Panu Tadeuszu" powtórzenie, kiedy Podkomorzy wciąż kłania się wszystkim; przecho-

dzą goście, on się wciąż kłania;- jest to powtórzenie sytuacji. Podobne powtórzenie sytuacji ma się z Buchmanem: "lecz krótkość czasu stała na zawadzie, że się nie stało zadość Buchmanowej radzie."

W utworach komicznych mamy cały szereg powtórzeń i tu specjalne wrażenie powtórzenia wywołują. Wrażenia życiowe polegają na reakcji. Często mówimy o człowieku: to taki żywy temperament. Jeżeli jednak te reakcje są zawsze jednakowe, jeżeli powtarzają się stale, to świadczą one o pewnym zespoleniu wewnętrznym, o pewnym zmechanizowaniu. Np. na pewnej pensji opiekunka klasowa niesłychanie mechanicznie załatwiała czynność opiekowania się, a mianowicie zwykle rozlegało się wołanie: "dziewczynki uciszcie się", choćby nawet było zupełnie cicho. To było właśnie owo zmechanizowanie, które ujawniało się w tym geście i głosie. Co tutaj było komiczne? Oczywiście była to niesłychanie komiczna sytuacja; sądzę, iż nawoływała ono do porządku gestem nie duszą, bo myślała, niebożątko, oczywiście co innego. Choć byłem bardzo rozśmieszony, nie dziwiłem się temu. Takich powtórzeń w komedji mamy bardzo wiele. Np. słynne powtórzenie z "Hermann i Dorothei", zawsze wywołuje efekt komiczny, bo takie powtórzenia stale świadczą o stanie psychicznym. Bardzo często w utworach komicznych powraca cała sytuacja; mogą w tej samej sytuacji znajdować

się inne osoby, np. może powstać taka sytuacja, jak strach nastraszony, złodziej okradziony itp. Drugim stosunkiem jest zgodność. Poprzednio była tożsamość, powracanie tego samego elementu, czy w zdaniu, czy w rytmie, czy w opisie, czy w sytuacji, czy w myślach lub czemkolwiek. Teraz mamy zgodność, to znaczy w pewnych elementach, które występują w utworze, silnie ujawnia się ona, gdyż podkreślone są pewne rysy. Np. jeżeli mam szereg zdań z jednakowymi spadkami zakończenia, to jest to zgodność, paralelizm; np. zakończenia łagodne lub ostre; zgodność uczucia z uczuciem; myśli z myślą, postaci samych ze sobą. Mówimy często: ten charakter jest stale jednakowy, postęпки jego są zgodne, to znaczy, że postęпки jego pochodzą z jednego źródła, bo faktycznie mogłyby być niezgodne. Może być jeszcze zgodność postaci z tłem, na którym występują, postaci ze środowiskiem ludzkim w najszerszym tego słowa znaczeniu. Zgodność stanu duszy w krajobrazie: jeżeli weźmiemy tak często analizowane "Stepy Akermańskie", to możemy tu podkreślić pewną zgodność, a mianowicie: zgodność bezmiaru tęsknoty z bezmiarem stepu. Doskonałą harmonję odnajdziemy również w sonecie "Żeglarz":

" ... Dąsa się okręt, zrywa z wędzidła,

" Przewala się, nurkuje w pienistej zamieci,

" Wznosi kark, zdeptał fale i skroś niebios leci,

" Obłoki czołem sieka, wiatr chwyta pod skrzydła.

1708
" I duch mój masztu lotem buja wśród odmetu,

" Wzdyma się wyobraźnia, jak warkocz tych żagli,

" Mimowolny krzyk łączę z wesołym orzakiem ."

Tu widzimy zupełne zespolenie tego wiatru i lotu odnośnie duchowego stanu duszy. Podobnież w poemacie " W Szwajcaryi " odnajdujemy takie zespolenie między krajobrazem i stanem duszy, jaki opowiada nieszczęśliwy kochanek po stracie swojej ukochanej. Wszystko tu jest zespolone z nastrojem duszy kochanka: " Słowiki jęczą " i " fontanny płaczą ". Cała przyroda bierze udział w rozpaczynie nieszczęśliwego, cała przyroda otacza go swoim współczuciem i opląkuje wraz z nim stratę kochanki. Widzimy więc najzupełniejsze zespolenie dwóch elementów: krajobrazu i stanu duchowego. Innym jest stosunek podporządkowania. / Muszę zrobić zastrzeżenie, że te stosunki występują nie oddzielnie, ale mogą się krzyżować i jako elementy y i z mogą być połączone przez kilka stosunków. Dlatego to mówię, żeby wyjaśnić podporządkowanie /. Więc pewien element może się wysuwać na czoło. Znamy poematy opisowe; takie, w których krajobraz wysuwa się na czoło. Gdzieindziej przyrodą została usunięta na plan drugi, a człowiek wysuwa się na czoło. W pierwszym więc wypadku człowiek podporządkowuje się przyrodzie, w drugim zaś - przyroda człowiekowi. Może ten element y pozostawać w stosunku podporządkowania do ele-

mentu x, ale zarazem i w stosunku zgodności, bo człowiek może pozostawać w całym utworze, a z przyrodą może go łączyć stosunek zgodności. Stosunek podporządkowania powstaje wtedy, gdy jakiś element wskutek swoich właściwości pochłania silnie naszą uwagę, silniej od innych. Tu zrobienie zastrzeżenia co do pewnego niebezpieczeństwa, a mianowicie nasze reakcje na utwór, nasze odczuwanie utworu zależy często od rodzaju czynów. Mówimy często: ach, to mi się podoba, przypomina mi to bowiem mój rodzinny dom. Może to być brzydki bohomas, ale podoba mi się, bo przypomina mi coś swojskiego. W utworze dramatycznym jakaś postać zwraca szczególną naszą uwagę, podoba się nam, bo przypomina naszego przyjaciela. Nie to nas obchodzi, co obiektywnie biorąc wysuwa się na czoło, ale to, co nas szczególnie interesuje. Zdawanie sobie sprawy z istoty naszych zainteresowań, jest nieraz rzeczą trudną, ale artysta nam w tym pomaga. Jeżeli więc powiem, że wskutek swej właściwości pewien element działa silniej, to nie znaczy, że interesuje on nas więcej wskutek rozmiarów, jakie zajmuje w utworze. Jakaś scena może być bardzo dobra, ale tak wstrząsająca, przenikająca do głębi że wobec niej krajobraz niknie, jest on tylko tłem, choć bardzo obszernie odmalowanym. Tak więc to podporządkowanie może się odbywać za pomocą różnych środków. Zresztą należy zaznaczyć odrazu, że zawsze pewien element mimo naszej woli, mimo naszych wysiłków będzie pochł

niał silniej naszą uwagę, to jest człowiek zawsze nas będzie silniej interesował, dlatego poprostu, że jesteśmy ludźmi. Jeśli chodziło o wskazanie takiego podporządkowania w dziedzinie ludzkości, to wspomniałbym o "Mazepie" Słowackiego. Mówiłem już, że nie Mazepa wysuwa się na czoło utworu, ale jest on podporządkowany innym postaciom. W "Panu Tadeuszu" wobec Jacka Pan Tadeusz usuwa się w cień, tyfuł zaś powstał stąd, iż Mickiewicz chciał stworzyć sielankę na wzór "Hermann i Dorothei". To podporządkowanie wyraża się nawet w pewnych nazwach, udzielanych postaciom. Jeżeli mówimy o podporządkowaniu, to oczywiście możemy również mówić o równorzędności. Mówimy teraz o takich wypadkach, gdzie pewne elementy są równorzędne, żaden niema nad innymi przewagi. Możemy wziąć dwóch ludzi, którzy się sobie przeciwstawiają.

W "Antygonie" Sofoklesa np. czy zawsze wszystko jest podporządkowane Antygonie? Tu mamy do czynienia z równymi postaciami. Jednym z najsilniej uderzających naszą umysłowość stosunków jest stosunek kontrastów, potężny czynnik poetycki, używany bezustannie dla uwidocznienia jakiegoś nastroju. Kontrasty są przede wszystkim związkiem przeciwnych sobie elementów, więc nie mogą ze sobą kontrastować elementy, niczem ze sobą nie związane. Nie można np. mówić, że małe dziecko i wielki dom stanowią kon-

trast; to jeszcze nie jest kontrast. Ale np. mały człowiek i duży człowiek - ludzie, stanowią zasadniczo kontrast. Musi więc być coś łączącego te sprzeczne elementy, czyli musimy mieć tu pewną skalę, na dwóch punktach której będą te dwa kontrastowe elementy. Innymi słowy w każdym kontraście musi być pewna zgodność. Jeżeli weźmiemy elementy dźwiękowe, to i tu mogą być kontrasty. Np. zakończenie zdania łagodne lub ostre, zakończenie na akcencie, zakończenie na spółgłosce. Mogą być kontrasty myśli i uczuć, np. oczekiwanie uczuć i niespełnienie ich, i uczucie zawodu. Wszyscy przypominamy sobie tę znaną średniowieczną "Skargę Matki Boskiej pod krzyżem", ten fragment średniowiecznego dramatu; wówczas ktoś wychodził pod krzyżem i wypowiadał te płacze Matki Boskiej. Matka Boska biada, płacze, rozpacza i mówi: "O aniele, gdzieżeś jest, Two wesele ktoś mi obiecywał tak wiele." Wobec tej bezmiernej rozpaczy, wobec tego krwawienia serca macierzyńskiego, przychodzi potem ten kontrastowy moment zwiastowania i to jest ogromnie psychologiczne i każe przypuszczać, że ten średniowieczny pieśniarz ma głębokie odczucie sytuacji, bo coś innego robi Kochanowski, kiedy po zgonie Urszuli przypomina sobie, jak wszystkie kącki obiegała, "jak każdego uściskała" i ten kontrast obecnej rozpaczy i tej radości minionej jeszcze bardziej potęguje uczucie bólu. Co robi

Słowacki, kiedy w usta " Ojca Zadźmionych " wplata obraz tej prostej dziewczeczki, która umarła. I on stawia tu kontrast. Cóż innego mówi Mickiewicz, kiedy czytamy: "Położy się łyzy me czyste, rzęsiste na me dzieciństwo sielskie, anielskie ". Kontrast spotykamy i w takim wierszu, jak " Rozum i wiara " i przeciwstawienie do chwili, gdzie " polip wynurza swe ramiona ". Lub też w innym utworze Kochanek mówi: " Jak ty mnie swoją przerażasz pokorą ". On sam jest grzesznym i dlatego przeraża go jej pokora; on nigdy by się na ten stopień pokory nie wzniośk.

Teraz wspomnę jeszcze znany kontrast, powtarzany często bezmyślnie i mechanicznie, na który warto by zwrócić uwagę:

- " Bóg się rodzi, moc truchleje,
- " Pan niebiosów obnażony.
- " Ogień krzepnie , blask ciemnieje,
- " Ma granice nieskończony.

- " Wzgardzony, okryty chwałą,
- " Śmiertelny król nad wiekami,
- " A słowo ciąłem się stało
- " I mieszkało między nami.

O KONTRASTACH POSTACI .

Tak samo, jak w zdaniu dwa pojęcia kontrastują ze sobą, tak również mogą być najrozmaitsze elementy i sposoby

kontrastowania postaci i tutaj; przy kontraście postaci będą wchodziły w grę najrozmaitsze czynniki. Są autorowie, którzy szczególnie są usposobieni, żeby złączyć w postaciach ukazywanych kontrastujące rysy. Każdy z nas zastanawiał się nieraz, jak często u Żeromskiego np. zdarza się, że w jednej i tej samej postaci są tak sprzeczne rysy, że nie można ich poprostu przeżyć; wydaje się niemożliwym, aby w jednej postaci mogły być te dwie postacie, jak postać Rafała, jak postacie kontrastujące Dostojewskiego; wydaje nam się, że są to ludzie niewiarogodni, wskutek tego zebrania się w nich rysów sprzecznych, ale artyzm poety polega na tem, że ta niewiarogodność staje się wiarogodną, pomimo sprzeczności postacie dają się przeżyć, odczuwamy ich głęboką konsekwencję i związek tych rysów. Naturalnie takie przedstawienie kontrastujących postaci świadczy o głębokim ujęciu natury ludzkiej. Człowiek powierzchowny nie będzie dostrzegał sprzeczności i nie będzie umiał ich ująć, głębiej oświecić. Często spotkać można kontrast kilku postaci. Jest to bardzo często używany środek, bardzo częsty sposób ustawiania różnego rodzaju ludzi w stosunku do siebie. Jeżeli weźmiemy "Pana Tadeusza", to tutaj i po stronie męskiej i po kobiecej takie sprzeczności znajdujemy. Zosia - jest całą naturalnością, szczerością, naiwnością, dobrocią i - Telise-

na, - która jest sprzecznością, wykwitem wielkowiejskiej zepsutej atmosfery. Tadeusz i Hrabia też kontrastują ze sobą. U Fredry taki kontrast znajdziemy w dwóch naczelnych postaciach "Zemsty za mur graniczny": cześnik i rejent. Jeden - na zewnątrz i w geście i w słowie, w rozmachu, z jakim swe przedsięwzięcia załatwia, drugi - skryty, spokojny, rozgoryczony, zawzięty, na złość wszystko chciałby robić.

W "Ogniem i Mieczem" także odnajdujemy zasadnicze kontrasty. Wołodyjowski i Zagłoba, Podbięta i Wołodyjowski, Skrzetuski i Bohun. Widzimy tu kontrasty w całych grupach, jak Jeremi i Chmielnicki, albo Polska i Kozactwo. Na kontrastach też osnuta jest "Lalka" Prusa. Z jednej strony istota bezduszna, dobra, ale lalka, z drugiej - człowiek olbrzymiego temperamentu, głębi uczucia, romantyk z duszy, pozytywista z działania - Prokulski.

W "Placówce" - chłop polski, jego życie i Niemiec. Tu zupełna nieumiejętność organizowania, nieumiejętność walki, z drugiej strony doskonała organizacja, doskonałe zespolenie wszystkich elementów małej gromadki, doskonałe wyszkolenie do walki życiowej. Bo to, że Ślimak w rezultacie zwycięża, to jest tylko chęć autora zaspokoić nasze uczucie, bo Ślimak powinien przegrać w tej walce.

Jeżeli weźmiemy dalej "Irydjona", to Irydjon i Heliogabal stanowią zasadnicze kontrasty. Najsilniej występują kontrasty w tych utworach, gdzie jest walka dwóch sprzecz-

nych sił, a więc w utworach dramatycznych. Każdy dramat przedstawia działanie i środowisko oporne, które często jest ukształtowane w formie wrogiej siły; bardzo często tą wrogą siłą jest nie piorun, jak w "Balladynie", ale jakaś inna indywidualność przedstawia te dwie siły walczące. Weźmy "Lillę Wenedę". Z jednej strony - anielska, czysta, dobra, poświęcająca się Lilla Weneda, z drugiej - twarda dziewczka skandynawska, która się przed żadną zbrodnią i męczarnią nie uchyli. Nie tylko na tem polega tu kontrast, ale i na samem ustawieniu dwóch sióstr. Lilla - która żyje uczuciem rodzinnem i Róża - miłością ojczyzny. Lilla - jest miękkością, rozrzewnieniem i Róża, która jest zbliżona co do surowości, grozy swej postaci do Gwinony. Cały świat w "Balladynie" zbudowany jest na kontrastach. Kolejno możemy ułożyć taki szereg postaci, kontrastujących ze sobą. Z jednej strony dobroduszna, naiwna wdowa, z drugiej - pustelnik, rozgoryczony na cały ród ludzki; z jednej strony Balladyna, z drugiej - Alina, z jednej - Kostryn, z drugiej - Kirkor, z jednej Skierka, z drugiej - Chochlik. Skierka pracowity, posłuszny, Chochlik wiecznie niezadowolony, choć jednocześnie bardzo pociągający. Po jednej stronie cały świat realny, po drugiej - fantastyczny. Całość składa się z elementów, ustawionych kontrastowo do siebie, ale kontrasty mogą istnieć nie tylko pomiędzy tego samego rodzaju elementami, a więc między człowiekiem i człowiekiem, między jedną

grupą ludzką a drugą, pomiędzy krajobrazem i krajobrazem, lecz kontrasty mogą istnieć i pomiędzy elementami drugiego szeregu.

Można przytoczyć kontrast z powieści Orzeszkowej "Ad astra", gdzie widzimy kontrast ludzi i krajobrazu i kontrast dwóch postaci: Seweryny, która jest cała uczuciem miłości ludzi i Rogowskiego, który cały jest rozumem i pogardza wszelkimi czynnościami ludzkimi i drobnymi czynnościami moralności społecznej. Te dwie postacie rzuca poetka na dwa kontrastowe tła. Seweryna na tle przepaści, a Rogowskiego na tle gór. Jest to bardzo ładny efekt, pominiawszy, iż rzecz sama w wielu miejscach się nie powiodła. Mogą więc kontrastować ze sobą elementy różnych szeregów, np. człowiek i otoczenie. Takie kontrasty nawet w bajkach często wyzyskują poeci. Co może być bardziej uderzającego w bajce, jak król w chatce rybaka? jak Kopciuszek w pałacu królewskim. Tu mamy kontrasty tych postaci z ich otoczenia. Podobnież takim kontrastem jest śmiech na omentarzu, płacz w sali balowej; to są kontrasty pomiędzy człowiekiem, objawami jego uczucia, a środowiskiem, wśród którego się znajduje. Taki kontrast mamy w "Burzy" Mickiewicza. Miota nie się żywiołu, śmierć naokół, wrzawa na okręcie i spokój tego człowieka wbrew temu niepokojowi żywiołów.

Mówiliśmy dotychczas o zestawieniu pewnych elementów,

ale mogą one występować i po sobie. Będzie więc kontrast sceny. Czytając uważnie pierwszą część "Trylogji" Sienkiewicza, a więc "Ogniem i Mieczem" i biorąc się do czytania "Potopu", można, wsłuchując się, - jeżeli ktoś inny głośno czyta, - w pewnych sytuacjach orjentować się i mówić sobie: a teraz wszystko się zmieni i często będzie trafiać dobrze; nagle zajdzie jakaś nieprzewidziana okoliczność i wszystko się zmieni. Klasycznym przykładem takiego "nagle" jest nagła wiadomość o wzięciu Baru. /Wyjątek z "Ogniem i Mieczem" na 12 str. wydania jubileuszowego/. Takich scen, gdzie nagle następuje zupełna zmiana sytuacji, po wielkiej radości - wielki smutek, po wielkim smutku - radość, takich sytuacji bardzo wiele znajdujemy u Sienkiewicza. Lubi on tak układać wypadki, żeby następowało odwrócenie nastroju. Podobnie przeprowadza w kilku miejscach kontrastowanie następujących po sobie rozdziałów i Prus w "Lalce". W rozdziale 4-ym przedstawia powrót Prokulskiego i dorabianie się jego, więc z jednej strony przedstawia Prus tego ducha jego, który idzie ku górze i chce zagarnąć wszystko, co mu się od życia należy i jego pracę społeczną; w rozdziale 5-ym znów opisuje marzenia i rozmowy panny z towarzystwa. Więc w pierwszym rozdziale jest przedstawiony świat pracy, wysiłku, energii, w drugim - świat pański, bez pracy. Idąc tak dalej od kontrastów wyrazów do

kontrastów zdań, dalej do kontrastów postaci, scen, trzeba się zatrzymać na kontrastach, które opanowują cały utwór. Są utwory, oparte na kontrastach. Np. takim utworem opartym na kontrastach będą: "Dwa bieguny" Orzeszkowej, gdzie w samym tytule jest zaznaczone, iż będą tu dwa światy ze sobą sprzeczne, kontrastujące i rozwijanie tych dwóch światów będzie treścią utworu. Przeprowadzając analizę utwory "Ad astra", zobaczymy, że kompozycja jest dwuosobowa. Będzie mowa o kompozycjach wielo- i jednoosobowych. W "Ad Astra" mamy kompozycję dwuosobową. Inaczej będzie to przeprowadzone u Szekspira, inaczej w "Lilli Wenedzie". W "Ad astrze" mamy kontrast dwóch postaci, ale kontrasty takie mogą ogarniać i całe tłумы, więc np. w "Meirze Ezofowiczu" jedna gromadka jest dodatnia, a druga ujemna i te dwa światy ścierają się ze sobą. Podobnież tłem dla "Ogniem i Mieczem" będzie stosunek życia szlachty polskiej do koczactwa.

Powtórzenia powtarzające.

Trzeba zaznaczyć, że każde powtórzenie jest czemś spowodowane. Niema powtórzenia, któreby coś powtarzało, a zarazem czegoś silniej nie podkreślało. Jakiś refren powtarza się coraz silniej i coraz silniej wpływa na podkreślenie danego nastroju. Jeśli weźmiemy "Farysa" i przyjrzymy się refrenom-

11

wi, jak "Pędź, latawce białonogi", to nowe powtórzenie tego refrenu będzie spowodowane pędem Farysa. Powtórzenie więc będzie spowodowane zmianami form. Bardzo silnie występuje to w "Odzie do młodości"; słowa: "razem młodzi przyjaciele..." powtarzają się. W wierszu "Smutno mi, Boże" refren ten utrzymuje w nastroju i pogłębia coraz silniej smutek, który po każdym refrenie uzyskuje nowe oświetlenie. Powtórzenie nie jest właściwie nigdy powtórzeniem, bo wyrazy zawierają pewną treść, więc nic innego, jak uczucia i myśli, które przeżywał poeta i które nam podaje. Powtórzenia zjawiają się w pewnym otoczeniu i zależnie od otoczenia uzyskują nową treść. W "Ogniem i Mieczem" jest takie miejsce, gdzie bardzo dokładnie można zbadać, jak te same wyrazy powracające, nabierają ciągle innego znaczenia.

O wieloznaczności wyrazów.

Jeden i ten sam wyraz, jedno i to samo brzmienie może mieć dwa znaczenia, są to t.zw. homonimy. Np. "koza" - zwierzę, "koza" - w której się siedzi, i wreszcie "koza" - młoda dziewczyna. Wiele istnieje takich wieloznacznych wyrazów. Może być jeszcze i tak, że jeden i ten sam wyraz, w jednym i tem samym znaczeniu posiada wiele rodzajów treści, jak np. wyraz "rycerz", używany przez jednego pisarza znaczy co innego, a przez drugiego, co innego. Teksty, analizowane

przez nas wskazywały, że ten sam wyraz w różnych okolicznościach ma inne znaczenie. To tak, jakbyśmy mieli koło, gdzie palą się lampki szeregi. Pisarz przychodzi, naciska pewien guzik i wplątując lampki w tok opowiadania, nadaje im rozmaite znaczenie. Na znaczenie zdania składa się znaczenie wyrazów, ale na znaczenie wyrazu składa się znaczenie całego zespołu wyrazów.

W przykładzie "był to ostatni rycerz, dusza hartowna, wielka i pobożna" - w Anhellim zaś był to żołnierz. To nie ten sam żołnierz, co innego rozumiał Pol przez te wyrazy, w Anhellim zaś rycerz to był żołnierz, który szedł nieubłagany.

Oświetlenie takiego wyrazu zależy od tego, co go poprzedziło. Np. księżę Jeremi modli się, czy ma ustąpić władzę, czy też zatrzymać. Chrystus zaś wisiał na krzyżu zboląły i patrzył na niego w milczeniu. Zależnie od myśli księcia Jeremiego, zależy znaczenie słów. Kiedy księżę Jeremi chce zatrzymać władzę, inaczej Chrystus patrzy na niego, jak, gdy ją chce ustąpić. Gdy księżę Jeremi się upokorzy i chce oddać władzę, Chrystus jest radośniejszy i przeciwnie.

Takim przykładem pogłębiania się powtórzenia przy coraz innej treści, będzie wiersz Słowackiego "Smutno mi, Boże".

- 122 -

Analiza "Hymnu o zachodzie słońca" - Słowackiego.

Zajmiemy się tą analizą dla uwydatnienia, w jaki sposób te same słowa znaczyć mogą coraz co innego, a to z tego powodu, że istnieje stały stosunek między wszystkimi częściami utworu - jest to stosunek przenikania, bo wszystkie elementy się przenikają i wskutek tego zabarwiają się.

Zaczyna poeta od wyrazów: "Smutno mi, Boże!" - jest to wypowiedzenie pewnego nastroju, w jakim poeta się znajduje, ale treści pojęciowej, któraby się z tym nastrojem wiązała, jakiejś myśli, przyczyn tego smutku zupełnie jeszcze niema, jest to tylko poddanie pierwszego tonu, a dalej dopiero następuje skonstatowanie przyczyny tego smutku przez podkreślenie kontrastu tego smutku z otoczeniem: "Dla mnie na zachodzie rozlałeś tęczę blasków promienistą, Przede mną gasisz w lazuruwej wodzie gwiazdę ognistą". Więc i niebo i morze jest ozłoczone, zdaje się, że cała przyroda idzie wbrew smutkowi poety, a jednak ten smutek trwa: "Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze, - smutno mi, Boże":

Dalej to podkreślenie tego smutku ciągle idzie naprzód; nie doznaje on rozkoszy, ani też nie przeżył nadmiaru rozkoszy: "Jak puste kłosa, z podniesioną głową stoję, rozkoszy próżen i dosytu, dla obcych ludzi mam twarz jednakową: -

22
- ciszę błękitu; ale przed Tobą głębia serca otworzę". Teraz ta głębia serca poety ma się nam otworzyć. Dowiemy się więc, skąd idzie ten smutek. Następuje szereg źródeł, z których płynie smutek poety: słońce zachodzi i rzuca ostatnie blaski i już sam ten krajobraz wywołuje smutek poety, choć wie, "że jutro błysną nowe zorze", ale ten krajobraz jest już przyczyną smutku.

W następnej zwrotce poeta ujawnia nam głębia swego ducha: "Dzisiaj na wielkiem morzu obłąkany, sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem, widziałem lotne w powietrzu bociany długim szeregiem, żem je znał niegdyś na polskim ugorze, smutno mi, Boże". I teraz widzimy, iż smutek jego nie jest nieokreślony, otrzymał on teraz jasny wyraz, określony kształt, jest on tęsknotą, smutkiem oddalenia od ojczyzny. Na początku poeta wyznawał tylko smutek, tu jednak wyrazi "Smutno mi, Boże?" znacząco innego, bo tu uczucie smutku poeta skierował w pewną stronę, a mianowicie do ojczyzny. Smutek ten jest pogłębiany przez następne zwrotki i jest to smutek tego rodzaju: "Żem często dumał nad mogiłą ludzi, żem nie znał prawie rodzinnego domu, żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi przy blaskach gromu, że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę: smutno mi, Boże"? Mamy cały szereg tych rozmaitych przyczyn, które zasmętniają duszę poety. A więc zżył się on z trumnami, z grebowcami, więc coś dziwnie-

go, że smutek śmierci go nuży. "Żem nie znał prawie rodzinnego domu": poeta zazdrości tym, co znali rodzinny dom, wie, co to za szczęście posiadać dom rodzinny. /Inna rzecz, co to znaczy, że Słowacki to powiedział, ale jest to poboczne psychologiczne zagadnienie, co mogło skłonić tego jedynaka wypieszczonego, wychuchanego do powiedzenia: "Żem nie znał prawie rodzinnego domu". Zdaje się, że tu zjawia się kwestja ojca i ojczyzny, że przez rodzinny dom Słowacki rozumie owo ścisłe współżycie rodziców i ma na myśli ojca/. "Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi", więc życie jego było wędrówką ciężką, zmaganiem się i dziś on nie wie "gdzie się w mogile" położy. Jest to zrozumiałe, tłumaczą nam to biograficzne dane, ale można z nich zrezygnować. Wyobraźmy sobie, że mówi to jakiś człowiek, który nie znał rodzinnego domu, który jak pielgrzym wędrował przez życie i nie wie, gdzie się w mogilę położy. Więc, jeżeli teraz poeta mówi: "Smutno mi, Boże", to ten nastrój znów się pogłębia. Jeżeli ktoś mówi tylko: smutno mi, to jeszcze tego nie rozumiem, jeśli on zaś zacznie mi wyłuszczać powody smutku, to wtedy ten nastrój przyjmuję i współczuję mu, to znaczy, że gdybym zaczął uprzytamniać sobie tę sytuację, to jabym także tak czuł, jakbym to sam przeżył.

Nawiązując do poprzedniego powiedzenia: "nie wiem, gdzie się w mogile położę", mówi, że jest człowiekiem, który zazdrości "mogil popiołom". I to jest zrozumiałe. Ta wielka

tęsknota wiedzie go ku grobowcom ojczystej ziemi i znów wraca ta fala tęsknoty. I oto: "Kazano w kraju niewinnej dziecinie modlić się za mnie codziennie, a ja przecie wiem, że mój okręt nie do kraju płynie, płynąc po świecie. Więc że modlitwa dziecka nic nie może, smutno mi, Boże". Więc smutno mu, że do kraju nie dopłynie. Wreszcie kończy takim obrazem, od jakiego zaczął: "Na tęczę blasków, którą tak ogromnie anieli Twój w niebie rozpostarli, nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie patrzący - marli. Nim się przed moją nicością ukorzę, smutno mi, Boże"! Więc, nim się pogodzi z nicością, smuci się, że życie jest takie. Trzeba się zgodzić z wolą Stwórcy, ale nim to nastąpi, on smuci się swoją dolą.

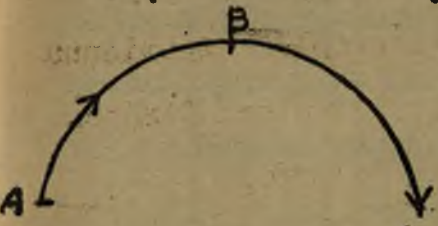
Dochodzimy więc do takiego wniosku, że wszelkie powtórzenie nie jest, ściśle biorąc, tylko powtórzeniem, ale przeżyciem odmiennem tej samej treści. W powyższym przykładzie pierwsze powiedzenie "Smutno mi, Boże" jest tylko nastrojem. Po każdej nowej myśli inaczej na nas działa to powiedzenie Słowackiego, że mu jest smutno. Innem będzie przeżywanie smutku, jeżeli to uczucie połączy się z całym szeregiem motywów, a mianowicie: trawi go tęsknota, nie znak rodzinnego domu; teraz te przyczyny smutku są dla nas zrozumiałe.

Wiersz Staffa "Deszcz jesieni". Bardzo charakterystycznym

jest tu obszerny refren, który coraz w innym znajduje się otoczeniu. Powtórzeniem, które po części jest stopniowaniem, jest wzmocnienie. Mówiąc o stopniowaniu, mam na myśli stopień w kierunku siły, ale osłabienia, bo można nie tylko wstępować, ale i zstępować.

Stopniowanie widzimy i w "Odzie do młodości". Co się tu stopniuje? Tu stopniowanie ma miejsce w poczuciu siły młodości. Najpierw poeta odrzuca świat stary z pogardą i zwraca się do młodości, aby mu dała skrzydła i uniosła w świat. W całym szeregu przeciwstawień poeta coraz silniej odczuwa nie tylko marzenia młodości, ale i siłę, potęgę młodości: "Młodości, ty nad poziomy wylatuj, a okiem skońca - ludzkości całe ogromy przeniknij z końca do końca. Dzieckiem w kołobce kto łeb urwał Hydrze, ten młodym zdusi Centaury, piekłu ofiarę wydrze, do nieba pójdzie po laury. Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga, łam, czego rozum nie złamie. Młodości? Orla twych lotów potęga, jak pierun twoje ramię". Od najwyższego poczucia siły przechodzi poeta na ziemię. Można utworzyć charakterystyczny łuk, zakreślony

przez uczucie i bieg myśli.



Poczucie martwoty, zniechęcenia odwraca poetę od ziemi/punkt A/ i idzie on w dziedzinę wyobraźni. Za ledwie zażądał siły, już ją i dostał. Dalej widzimy ciągłe wznoszenie się siły, aż następuje najwyższe wzniesienie/punkt B/ i mówi: "orla twych lotów potę-

ga" i chce teraz przejść na ziemię. Najpierw więc widzimy ucieczkę od świata, potem zaś poeta spada na ten świat, aby go przetworzyć. To wznoszenie się jest stopniowaniem.

To samo znajdziemy w bardzo ciekawy sposób przedstawione w Improwizacji. Cała pierwsza część aż do słów "lecz jestem człowiekiem, i tam, na ziemi, me ciało; kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało", to nic innego, tylko wzrastanie poczucia potęgi twórczej. Zaczyna od odbicia się od ziemi, kiedy mówi: "Samotność? Cóż po ludziach? czym śpiewak dla ludzi: gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha, obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? Nie-szczęśny, kto dla ludzi głos i język trudzi! Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". Najpierw więc rozgląda się po otoczeniu słuchających. Mówi mianowicie, że niema mu równego. Potem mówi ogólnie, że ludzkość tych wyzryn nie dosięgnie i naturze tylko daje posłuchanie. Potem zaś wchodzi poza naturę: - jest równym Bogu. "Zajrzałem w uczucie Twoje" - powiada. I teraz "depczę was, wszyscy poeci, wszyscy mędrce i proroki, których wielbił świat szeroki!" Znamienną jest chwila, kiedy mówi: "Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura. I mam je, mam je, mam tych skrzydeł dwoje". Tu już widzimy poczucie wielkiej potęgi.

Mickiewicz w pierwszej części "Improwizacji" mówi o swojej potędze twórczej i rozkoszuje się nią. Mówi:

"Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
Już dalekie, czuję jeszcze,
Ich wdziękami się lubuję,
Ich okrągłość dłonią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję:
Kocham was, me dzieci wieszczę!"

Jest to nietylko poczucie potęgi, ale i rozkosz tworzenia. Każdy dźwięk gra mu w uchu, w oku, zamienia się w świat cały, jaki on wyłonił. To poczucie potęgi twórczej nie ma już tego wyrazu w słowach:

"Lecz jestem człowiekiem, i tam, na ziemi me ciało,
Kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało"...

Tu zjawia się ten kamień próbierczy, na którym jego potęga musi się pokazać: on kochał i pragnie swój naród podnieść i cały świat nim zadziwić. Zanim taka chwila nadejdzie, poeta musi przejść do rozglądania się po świecie coraz głębiej, musi on odczuć własną potęgę, aby zdobyć się na wielki czyn, którego konieczność przed nim staje.

Tutaj stopniowanie dotyczy uczucia potęgi twórczej, ale takie stopniowanie może być zewnętrzne dla jakiejś akcji, która się przed nami rozgrywa i napięcie tej akcji wtedy wzrasta.

Jeżeli weźmiemy opisy bitew u Sienkiewicza, to widzimy, że zaczynają się one przeważnie od zabawy, nie od bitwy, potem ta bitwa się wzmaga i ogarnia wszystkich, którzyby mogli w tej bitwie wziąć udział.

Innym jest stosunek przenikania, stosunek przyczynowy, który powstaje, kiedy skutek działania jednego elementu następuje zmiana drugiego. Jeżeli mamy scenę, która z poprzedniej wynika, to stan taki jest umotywowany przez poprzednią scenę. O takim stosunku przyczynowym mówimy wtedy, kiedy chodzi o jakiś czyn; więc mówimy: motywy czynu, to jest pobudki, które nas popchnęły do czynu. Np. Balladyna, Kirkor, Kostryn. Ten stosunek przyczynowy może zachodzić pomiędzy najrozmaitszymi elementami. To że ktoś coś spełnia lub nie może zależeć od przyrody, bo np. rzeki wezbrały, może zależeć od stanów wewnętrznych, może też zależeć i od całego stanu przyrody, nietylko od tego lub innego pierwiastku. Np. w "Kordjanie" bardzo ciekawą byłaby analiza przyczyn jego czynów i jego stanów duchowych. Np. pierwszy monolog Kordjana.

On sam przyznaje, że jesień działa na niego w sposób dziwny, bo jesień jest jakby zamieraniem całej przyrody, jesień to śmierć i "myśl śmierci z przyrodzenia w duszę się przelewa". Kordjan jest bardzo subtelnym narzędziem na które działają bardzo rozmaite wpływy, więc i ludzi, stary sługa, który mu opowiada historie, i Laura/ i przyroda, bo przyczyną tego stanu rozkładu wewnętrznego jest jesień, która go otacza. Ten wpływ przyrody jest rzeczą charakterystyczną dla Kordjana. Zanim stanie się on człowiekiem czynu, przejdzie przez cały szereg doświadczeń, cały szereg rozgoryczeń. Np. jego stosunek do Violetty. Kordjan nie jest tak naiwnym, żeby nie rozumiał, kim była Violetta, jednak skarży się: "Gorzkie pocałowania kobiety - kupiłem"... Mówi też, iż "wiara dziecienna padła na papieskich progach". Jeżeli zaś był człowiekiem rozsądnym, to przecież powinien rozumieć, iż nie ta wiara w nim upadła, która jest bezpośrednim stosunkiem jego duszy do Boga, lecz wiara w przedstawiciela kościoła, a ten i wiara, to są rzeczy zupełnie różne. W tem znać młodość twórcy. Co jednak wpłynęło na Kordjana, że z człowieka zniechęconego, rozgoryczonego rodzi się człowiek czynu? który działa i zna ideę swego czynu? Skąd się to wzięło? Oczywiście stąd, że coś przerozumował, coś przemyślał, ale też

i stąd, że działa na niego przyroda górską. On to sam mówi:

"Gorzkie pocałowania kobiety - kupiłem...

Wiara dziecinna padła na papieskich progach...

Nic, nic, nic, aż w powietrza błękicie

Skąpałem się i ożyłem,

I czuję życie!"

Nie trzeba być koniecznie Kordjanem, ażeby przyjść do takiego stanu, ale trzeba być Kordjanem, żeby tak subtelnie to rozumieć i żeby krajobraz tak subtelnie wplótł się w życie człowieka, jak się to u Kordjana zdarzyło. Jest jeszcze inne miejsce, kiedy Kordjan znajduje się w Londyńskim Parku, patrzy się wokół, przygląda się drzewom parku i mówi:

"Ludzie! wy się tym drzewom przypatrywać macie,

Jak cudom Boga, obck cudów waszej ręki!

Samo patrzenie na drzewa wzrusza go i uważa, że te drzewa, to cud Boga. Wszystkie więc elementy tego utworu wzajemnie się przenikają. Wszystko to, cośmy już przeczytali ma wpływ na to, co jeszcze przeczytamy, bo wszystkie elementy najdrobniejsze nawet mogą na siebie wzajem oddziaływać. Np. nowela Goethego, którą zawsze, jako przykład oddziaływania elementów najbliższych i najdalszych na siebie, przytaczam. Goethe opowiada swemu przyjacielowi, iż napisał utwór tej treści: Do pewnego miasteczka

przybyła menażerka i jakaś księżna, przejeżdżając koło menażerki, wyjeżdża za miasto. Z tej menażerki ucieka lew. Lwa poszukują, wreszcie znajdują go, ale jak go sprowadzić do klatki? Możliwość go zabić, bo lew jest zawsze niebezpieczny, ale właściciel menażerki prosi, żeby go ocalić, bo lew ten jest bardzo cenną sztuką. Zjawia się starzec z dzieckiem i powiada, że on zna taki sposób, za pomocą którego lew będzie mógł być sprowadzony do klatki, a mianowicie, to dziecko bardzo pięknie gra. Melodją zaczarowany lew z łatwością da się zaprowadzić do klatki. Początkowo księżna nie chciała się zgodzić, obawiała się, ale, zapewniona o bezpieczeństwie dziecka, pozwala. Dziecko gra, lew słucha i wraca do klatki. Cała nowela jest więc zobrazowaniem tej wielkiej potęgi muzyki, sztuki, która opanowuje nawet dzikie zwierzęta. Nie tylko w tem jednak tkwi wartość tego utworu, ale i w sposobie odtworzenia. Zainteresuje nas tu pewien szczegół, a mianowicie rozmowa Goethego z Eckermanem, który często do Goethego przychodził. Eckerman opowiada, że Goethe dał mu do przeczytania tę nowelę zaraz po napisaniu. Oddał mu ją potem Eckerman i na zapytanie, czy mu się podoba, odpowiada z wielkim zachwytem. Po dwóch tygodniach Goethe powiada, że nowelę przerobił. Eckerman jest zdziwiony, on znajdował ją zupełnie dobrą. Goethe poprawił jeden szczegół, ale bardzo ważny. Eckerman zamyślił się i pyta, gdzie był ten

szczegóły. Goethe mówi: Kiedy księżna z dworem przejeżdża koło menażerji, lew ryczy, a ryk jego jest tak groźny, głośny, że ziemia ~~drży~~ cała buda trzęsie się i tłum, który się zgromadził przy samej budzie, nagle odpływa falą. Eckerman zaczyna rozumieć. To jest rzeczywiście znakomita poprawka, bo co się stało? Ta poprawka wprowadziła życie do tej sceny, w której się znajduje. Przedtem, kiedy księżna przejeżdżała, menażerja stała, jak martwa buda, niewiadomo było, co się w budzie znajduje. Teraz wszystko się ożywia. Lew ryczy, tłum się rozsuwa, stwarza się więc nastrój. Ale nie dosyć tego: ta zmiana, tu wprowadzona, odbiła się na całym zakończeniu w ten sposób, że teraz dziecko idzie sprowadzić lwa, ale to nie jest lew zdychający, lecz syn pustyni, lecz lew straszny i teraz zupełnie inaczej to wszystko przeżywamy. Mojem zdaniem jest to klasyczny przykład, jak drobna zmiana, wprowadzona na początku, odbija się gdzieś na końcu i taka drobna zmiana przepaja całą akcję uczuciem. Takich przykładów możemy znaleźć dużo i w naszej literaturze. Tam będzie ten stosunek przenikania, gdzie utwór będzie miał kombinację liryki i epiki. Jeżeli utwór będzie zaczynał się od lirycznego wylewu uczuć, to ten będzie zabarwiał albo oświecał to, co dalej nastąpi.

Przy takim więc stosunku przenikania połączone są różne

elementy, a mianowicie zasadniczo element liryczny i epiczny, np. "W Szwajcarji". Jeżeli spróbujemy odczytywać bez wstępu, a więc czytać od miejsca: "W szwajcarskich górach jest jedna kaskada...." i przypuścimy, że od tego utwór się zaczyna, że nic przedtem niema, - to będziemy mieli pewien nastrój, i nastrój, w jakim będziemy rozpatrywali całość, będzie jasny, pogodny; będziemy widzieli człowieka, który spotyka postać kobiecą, zjawisko cudne i będziemy szli za nim. Jednak rzecz się ma zupełnie inaczej, bo poeta rozpoczyna nie od tego fragmentu, lecz od drobnego wstępu lirycznego:

"Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdleвам z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza z popiołów
Nie wylatuje za nią do aniołów,
Czemu nie leci na niebieskie szranki;
Do tej zbawionej i do tej kochanki?"

"Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty...", - to pierwsze słowa w poemacie Słowackiego. Więc jej niema, zniknęła, umarła, został ból, rozpacz, łzy i przez te łzy opowiadający wszystko ogląda i my z nim. Przez ten smutek minionego szczęścia oglądamy to szczęście. Mamy tu więc najwyraźniej stosunek przenikania, nastrój smutku: było i minęło bezpowrotnie. Zjawia się tylko jej obraz. To jest ta, która umarła, która była, zanim umarła i ciągle ta myśl i ten

nastrój nam towarzyszy do ostatniego wylewu lirycznego, który jest zamknięciem i spotęgowaniem najsilniejszym:

"Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ciemnych skał krawędzie
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie, -
I tam polecę, gdzie one polecą".

Podobny stosunek przenikania żywiołu lirycznego w obrazie epicznym mamy i w "Panu Tadeuszu". Poeta odrazu uderza w ton zasadniczy tęsknoty.

"Litwo! Ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie!
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił".

I ten ton tęsknoty oświetla całość zdarzeń w poemacie, ta tęsknota wsącza się w drobne szczegóły sytuacji, tem więcej, że poeta powtarza od czasu do czasu ten ton. Np. "kiedyż nam Bóg powrócić z wędrówki pozwoli?" - widzimy tu ten wylew tęsknoty, który od czasu do czasu powraca i ciągle jesteśmy utrzymani w tym nastroju i to właśnie nazywamy stosunkiem przenikania.

Te stosunki, o których dotychczas mówiłem, były to stosunki jakościowe, to znaczy, że były odmienne co do swej istoty, a teraz przejdziemy do stosunków ilościowych. Tam mogło być połączenie przez podobieństwo, przez kontrast, spotęgowanie przez przenikanie, - a tu chodzi o to, ile pewnego elementu w utworze się znajduje. Zależnie od ilości

elementów nawet specjalnie mianujemy pewne utwory. Np. mówimy o utworach opisowych wtedy, kiedy znajduje się w nich dużo krajobrazów i kiedy krajobrazy te są specjalnie przedstawione. W utworach opisowych ilości krajobrazów mogą być bardzo rozmaite. Inaczej może być ustosunkowany w utworze element ludzki, a inaczej krajobraz. W pewnych utworach mamy bardzo dużo krajobrazu, a element ludzki jest nielicznie reprezentowany, kiedy indziej znów stosunek się odwraca: autor daje krajobraz bardzo oszczędnie, a całkowicie pochłania go element ludzki. W samym krajobrazie też może autor dawać przewagę pewnym elementom, np. może on upodobać sobie element górski, rzeczny, wodnisty, polisty, łączny, dziki, lub taki, który został opanowany przez człowieka, na którym znać kulturę ludzką i t.d. Dochodzimy do jednego z zasadniczych zagadnień, które ogarnia nie tylko zagadnienie samego utworu, ale dotyczy i rozgraniczenia pewnych dziedzin wiedzy. Był czas, kiedy nauki przyrodnicze /mniej więcej 50 lat temu/, uważały się za jedyne nauki i swoje metody i cele chciały narzucić wszystkim innym naukom. Wówczas mówiono: co to za nauka historia, literatura, psychologia, kiedy nie można ich ani zważyć, ani zmierzyć, ani dokładnie określić, kiedy historycy sprzeczą się o rozmaite zagadnienia, ile umysłów, tyle różnych zdań i t.d. Dziś jednak kwestja ta inaczej nieco stoi. Dziś widzimy, że nauki wszystkie nie stoją na jednych i tych samych pod-

stawach, że poznanie istot żywych, człowieka przedewszyst-
kiem, za pomocą innych środków daje się łatwiej przepro-
wadzić, aniżeli poznanie świata martwego. Dziś dochodzimy
do przekonania, że nie uwłacza historii literatury i naukom
humanistycznym, że nie mają ścisłości matematycznej, bo
dotyczą one subtelniejszych rzeczy, niż cyfry i dziś usta-
lono to twierdzenie, że metoda nauk humanistycznych jest
zupełnie inna, niż nauk przyrodniczych, że narzędzie pozna-
nia w humanistyce jest zupełnie odrębne. Tem narzędziem
w naukach humanistycznych jest człowiek. Spierają się lu-
dzie o to, które poznanie jest prawdziwsze i głębsze; czy
nauk przyrodniczych, które są dziełem naszej myśli, czy
nauk humanistycznych, które bezpośrednio całego człowieka
wprowadzają w grę i dają poznanie całemu człowiekowi, jego
uczucia, myśli i woli drogą przeżycia uczuciowego, które
w naukach humanistycznych spełniają rolę. Nie mo-
żemy zmierzyć, zważyć, ale możemy sami to przeżyć. Historyk
małuje Napoleona, opierając się na całym szeregu dokumen-
tów, różnych czynów i słów jego. Stara się połączyć te czy-
ny ze słowami, dojść do wycucia motywów, które kierowały
tych czynami. Jeżeli mówimy, że czyny są zgodne, to znaczy,
że dają się przeżyć, to znaczy, że rozumowo, myślowo nie
ogarniamy, ale wyczuwamy. Nie rozumiemy - to znaczy, że
nie możemy tego przeżyć wewnętrznie. Mickiewicz w "Roman-
tyczności" powiedział o panu ze szkiełkiem w oku:

"Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludzi,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu?
Miej serce i patrzaj w serce!"

"Martwe znasz prawdy...", bo to twoje szkielełko, twój teleskop czy mikroskop działa, ale gdzie chodzi o żywe prawdy, gdzie chodzi o człowieka, to trzeba mieć przede wszystkim serce i patrzeć w serce. A więc określenia tych wszystkich stosunków, które łączą rozmaite elementy, nie można brać tylko rozumowo. Żeby wyczuć, trzeba to przeżyć, trzeba utwór zrozumieć, przejść te wszystkie uczucia i myśli, które się w nim znajdują i dopiero wtedy stosunki rozmaitych elementów na podstawie osobistego przeżycia możemy określić. Nie możemy dysputować nad utworem, dopóki sami go nie przeżyjemy. Na nasze przeżycie kierujemy nasze badanie. Często jednak przeżywamy sprzeczność. Jedne postacie przeżywamy jako bardzo zgodne, inne - jako dziwnie kontrastujące ze sobą. Przeżycia te mogą być wyrażone w dwójakim języku: albo w języku absolutnym z ujęciem rozumowym, myślowym, albo językiem uczuciowym w ujęciu całkowitego przeżycia.

"Polowały się żyły me czyste rześiste.

Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,

Na moją młodość różną i chmurną,

Na mój wiek męski, wiek klęski;-

Polowały się żyły me//czyste, rześiste..."

O stosunkach, jakie tu zachodzą mogę mówić abstrakcyjnie "dzieciństwo sielskie, anielskie", te dwa terminy: "sielski" i "anielski" zupełnie się gędzą, to znaczy, że "anielskie" jest tylko jakby wyższym stopniem sielskości; dzieciństwo "sielskie, anielskie" pozostaje w stosunku kontrastu do "młodości górnej i chmurnej"; również młodzińczy wiek troski Mickiewicza stanowi kontrast w stosunku do "wieku męskiego, wieku klęski". Słowa: "Połazy się łyzy me czyste, rześiste....", zamykają całość, są powtórzeniem i jednocześnie stopniowaniem. Rozważyliśmy to w sposób, na który każdy się zgodzi, a mianowicie rozważyliśmy obiektywnie. Ale mogę nie oddalać się od mojego przeżycia i spowiadać się z tego, co czułem i przemyślałem, spoglądając w ten utwór. Mogę powiedzieć, że utwór ten jest pełen bólu i spytać się, skąd ten ból? , i odpowiedzieć w sposób następujący: Poeta spogląda na swoje życie, ogląda swe życie od dzieciństwa do wieku dojrzalego i co widzi? Widzi dzieciństwo, które słało się, jak po różach, dzieciństwo najpiękniejsze bez troski, kraj wymarzony szczęścia i to dzieciństwo zdawało się być zapowiedzią życia najszczęśliwszego. Po takim dzieciństwie człowiek musi wejść w życie równie piękne, równie radosne. Ale przychodzi młodość, wyrwanie się z życia bez troski, wyrwanie się w świat górnych ideałów, ale ten świat ideałów jest zachmurzony nawałem przeszkód i trosk i bólów...

W jednym tylko godzi się świat dzieciństwa z młodością - w wielkich obietnicach. Szczęście dzieciństwa zapowiada życie promienne, młodość górną i wiek czynów - wiek dojrzały. Po tych wszystkich zapowiedziach poeta spogląda na wiek męski, dojrzały, wiek spełnienia obietnic i widzi ruiny, gruzy, zwaliska, zawód.- I oto smutek złamanego życia, rozpacz nieosiągniętych celów, wywołują łzy...

To jest przetłumaczenie utworu na język subiektywny. Takim też językiem uczuciowym przemawia Żeromski w "Snie o rycerskiej szpadzie", gdzie rozbiera wiersz Mickiewicza "Do Bohdana Zaleskiego":

"Słowiczku mój! a leć, a piej!

Na pożegnanie piej

Wylanym łzom, spełnionym snom

Skończonej piosnce twej!

Słowiczku mój! Twe pióra zzuź,

Sokole skrzydła weź,

I w ostrzu szpon, złotostron

Dawidzki hymn tu nieś!

Bo wyszedł głos i padł już los

I tajne brzemie lat

Wydało płód! i stał się cud!

I rozraduje świat!

mówi, że jest to piękny wylew liryczny, że w bezgranicznie prostych i kryształowo czystych wyrazach mieści się cała tragedia. A dalej ta bezgraniczna radość, godna serca archanioła, która wieje z tych słów, tworzy cud: cały ze-spół ludzki raduje się, że znalazł broń przeciw mocy piekła.

W pięknym też stylu napisany jest utwór Górskiego "Mou Salvat", jak również jego studjum bardzo skrupulatnie przeprowadzone nad duszą młodej Polski, zatytułowane "Błędne dusze" /Ateneum, 1901 r./. Są to analizy bardzo głębokie, bardzo skrupulatne badania żywego słowa i wypowiedzeń całej młodej Polski, a język piękny w wypowiedzeniu uczuć osobistych. Na tem zakończymy o stosunkach między składnikami utworu.

O jedności utworu poetyckiego.

Mówiłem już, że wszystkie składniki utworu muszą być powiązane przez pewne stosunki, które w ten sposób stwarzają całość utworu. Jeżeli więc jakiś element nie jest powiązany w żadnym stosunku z innymi, to nie tworzy części utworu. Mówiłem też, że każdy składnik i każda częśćka takiego składnika oddziałują na inne i wstecz i naprzód. Jeżeli weźmiemy np. czyny Kmicica w "Potopie", to każdy nowy czyn dokładniej uwypukla jego duszę, to nowy

rys, dodany do całości, który oświeśla to wszystko, co dalej nastąpi. Dawałem klasyczny przykład noweli Goethego. Równie klasyczny przykładem jest "W Szwajcarji", "Pan Tadeusz", "Ojciec Zadżumionych", gdzie każda nowa śmierć jest spotęgowaniem dawnej i coraz większy smutek otacza przeszłość i dla przyszłości jest zapowiedzią beznadziejnego stanu. Ta zależność, jaka istnieje pomiędzy składnikami utworu bywa bardzo rozmaita, - bardzo ścisła, lub bardzo luźna, tak, że powstaje czasem zagadnienie, czy mamy przed sobą utwór, czy coś, co może jest, a może nie jest utworem. Mówię tu tylko o kompozycjach utworów udanych, nie mając na myśli powieści tak zbudowanych, że wicher mógłby je rozwiać i oddzielne rozdziały tych powieści czytalibyśmy, jako stanowiące całość nowele. To byłoby wadą samej budowy, bo poszczególne części utworu muszą być w pewien sposób spójne, jak np. w "Panu Tadeuszu". Nie mówię więc o utworach o wadliwej kompozycji. W spajaniu elementów mogą być krańcowości. Weźmy np. utwór dramatyczny, jak "Śluby Panieńskie" - Fredry, "Lilię Wenedę", "Księcia Niezłomnego" "Księdza Marka", utwory Szekspira. Czujemy, że rozdział jakiś czy akt sam w sobie nie jest całością i wymaga zakończenia, które mu daje drugi akt. Weźmy pewne zbiorki utworów, np. zbiorzek Staffa, czy to jest całość, czy nie? Czy to zostało chaotycznie ułożone, lub też celowo? Albo Sonety Krymskie: Czy to cały utwór, który rozpada się na

fragmenty, czy szereg utworów, od siebie niezależnych?

SONETY KRYMSKIE. Jesteśmy wobec zagadnienia, czy mamy przed sobą całość, jeden utwór, który rozpada się na fragmenty, czy szereg utworów, od siebie niezależnych? Czy można powiedzieć, że te sonety nie łączą się ze sobą, że można przestawić je, jak kto chce i to samoby zostało? Nie.- Mamy więc do czynienia z utworem głęboko pomyślanym. Sonety Krymskie stoją na granicy pomiędzy zbiorem utworów, a pomiędzy utworem, ściśle spojonym. Jest to cykl, to jest taki zespół utworów, które mają wiele tych czynników, które łączą utwór w całość. Wogóle cyklami nazywamy takie zbiory utworów, które zostały celowo ułożone przez samego autora w całość i takie, które ułożył w całość nie autor, lecz wydawca, np. cykl utworów rzymskich Mickiewicza, lecz to nie on je zespolił i nie on pomyślał o nich, jako o całości. My jednak mówimy nie o takich cyklach, lecz o takich, które autor tworzył z zamiarem stworzenia cyklu: Tak rzecz się ma np. z "Trenami" - Kochanowskiego.

Sonety Krymskie są ułożone w ten sposób: na początku znajdujemy sonet "Stepy Akermańskie", potem "Pielgrzym", następnie kilka sonetów i ostatni - "Ajudah". Rozpatrzenie tych sonetów doprowadza do wniosku, że poeta nie zachował porządku chronologiczno-topograficznego, to jest poeta nie kierował się prostą wskazówką, aby układać sonety według tego, jak odbywał podróż i jak sonety powstawały; nie, - on

on zmienił porządek sonetów i wyszukiwał dla nich odpowiednie miejsca; np. jakiś sonet ma nastrój pogodny; ten nastrój będzie się najlepiej uwydatniał w otoczeniu innych nastrojów i dlatego poeta tu go umieszcza. Np. krajobraz jakiś wiąże się dobrze z następnym i poprzednim sonetem i dlatego ten sonet w tym miejscu się znajduje. Ale poecie chodzi nietylko o ten sonet, ale i o to, żeby on oddziaływał na całość, żeby odegrał pewną rolę w stosunku do całości, więc poeta myśli nietylko o pewnych fragmentach, ale o wszystkich sonetach, jako o całości. Jak się to uwydatnia? Najbardziej uwydatnia się to w sonecie "Ajudah", który powinien znajdować się po Burzy, a przed Pielgrzymem, lecz wypada w samym zakończeniu. Dlaczego poeta umieszcza go na końcu? Sonet "Ajudah" jest refleksją poety nad wszystkim co przeżył, jest próbą określenia wszystkich przeżyć i reakcją próby filozoficznej zajrzenia we własną istotę poety; jest jakby pożegnaniem tych wszystkich przeżyć i uświadomieniem sobie, co z tych przeżyć się wyłoniło. Jest on zamknięciem poprzednich sonetów i spojrzeniem wstecz. Jeżeli od tego zamknięcia przejdziemy do początku, to znajdziemy wyjaśnienie, dlaczego poeta kładzie jakiś sonet na początku, a mianowicie są tu niemal wszystkie tony poddane, wypowiedziane czytelnikowi, - tony, które występują we wszystkich sonetach, więc motyw krajobrazu, który powraca we wszystkich utworach, więc motyw samotno-

ści, tęsknoty i t.p. W ten sposób w tym pierwszym utworze artysta na wielką skalę wygrywa w jenym akordzie wszystkie melodje i tony, które się w późniejszych sonetach będą znajdowały. Widzimy więc, w jaki sposób te utwory, pozornie nie spojone jednak są spojone ze sobą ściśle. Mamy jeszcze inne świadectwo, że dla Mickiewicza był to jakiś cykl, a mianowicie: W pierwotnym planie Mickiewicza, który chciał napisać poemat z główną rolą dla bohatera, a tłem poematu miał być krajobraz. Ale od stworzenia poematu odstraszył go utwór "Wędrowki Chald-Harolda". Nie chcąc dawać powodu do podejrzenia o współzawodnictwo z powyższym utworem, stworzył sonety; jednak pozostały one poematem, który ma swój bardzo piękny początek i zamknięcie. Jeśli będziemy całość rozważać ze stanowiska uczuć poety, to zamknięcie będzie tryumfem twórczości nad bólami i zmartwieniami. Ból ucieka i powstaje pieśń. Jeżeli dalej będziemy rozpatrywać ten sam cykl, to znajdziemy, że pomiędzy niektórymi sonetami będzie ściślejszy związek i nie zawsze będzie to związek krajobrazowy. Weźmy pierwszy i drugi sonet "Stepy Akermańskie" i "Cisza morską". Krajobraz jest zupełnie odmienny, choć bardzo pokrewny, bo tu - step, jak morze, tam - samo morze, ale nastrój jest uderzająco podobny; i tu i tam bezmierna tęsknota, więc jeden motyw jest wyśpiewany w dwóch otoczeniach, - tu poeta, hrzucony na bezmiar stepu, tam - na

bezmiar morza. Gdzieindziej znów będzie ten sam krajobraz w dwóch sonetach, ale kontrastowo różne nastroje, np. "Cisza morską" i "Zegluga". Tu i tu morze, lecz w pierwszym nastrój smutku, bezgranicznej rozpaczyny wobec gnębiącego duszę wspomnienia, - w drugim - radęść. "Zegluga" i "Burza" znów są związane krajobrazowym elementem, ale nastrój inny: tu rezygnacja, a tu radość, pełnia ruchu. Mickiewicz, jako natura czynu kilka razy się wyowiada, w "Odzie do młodości", w "Zegludze", "Farysie" i najpotężniej w "Improwizacji". Dla odczucia istnienia tego związku zarówno dla autora, jak i czytelnika, ważna jest wielkość utworu. Odzie utwor jest kilkotomowy. Odzie czytamy go z przerwami, tam nie chwytamy ściśle zależności, istniejących pomiędzy częściami. Jeżeli utwór jest krótki, nieraz bardzo krótki, to widzimy wszystko, jak by jednym rzutem oka, chwytamy wszystko z jednej płaszczyzny i wskutek tego utwory drobniejsze są znacznie chętniej komponowane, bo takie łatwiej poddają się sankrytyce piszącego. Poeta, który pisze utwór drobny, obejmuje wszystko swoją myślą i wskutek tego te zależności są dla nas widoczne i brak ich występuje silniej i wskutek tego takie utwory, jak nowele, są ściślej spojone, aniżeli utwory powieściowe. Stąd wyprowadzamy wniosek,

że utwory nowelistyczne mają znacznie większe wymagania kompozycyjne, aniżeli powieściowe, bo zarówno przy pisaniu, jak i przy odczytywaniu, te zależności są tak oczywiste, jak w utworze drobnym. Jeżeli weźmiemy wierszyk Staffa: "Różo w rozkwicie, dumne serce me było, jednak patrz, co z niego zrobiło dziś życie". To jest całość i w takiej całości każdy wyraz musi być zważony, posiadać maximum napięcia, wszystko tu jest widoczne, jak na dłoni. To samo, jeżeli weźmiemy w wierszu: "Połączy się żyły me czyste, rześiste". Każdy element i każdy stosunek nabiera w krótkim utworze nadzwyczajnej wypukłości, cały utwór przeżywamy w jednej chwili. Podobnie rzecz się ma z utworami dramatycznymi. Utwór dramatyczny przeznaczony jest do oglądania w ciągu jednego wieczoru. Jakie są czynniki jedności utworu? Wszystkie elementy powiązane są w pewne stosunki, ale jakież to będą stosunki? Rozpoczynam od akcji. Co nazywamy akcją w utworze? Najpospoliej i najłatwiej, czytając jakiś utwór, chwytamy pewne wypadki zewnętrzne. Jeżeli dajemy młodzieży jakiś utwór, to pierwsza rzecz, która wpada w umysł młodzieńczy, to akcja sama i nawet czyta się bardzo często samą tylko akcją, omijając opisy krajobrazów. Rzeczą kultury w szkole jest zwracanie uwagi na wszystkie szczegóły utworu; pokazanie, że krajobraz jest niezbędny; wykazanie rysów

charakteru, które są niezbędne, bo w ten sposób człowiek jakby zmartwychwstaje przed nami. Cały szereg takich wskazań składa się na poznanie umiejętnego czytania, a co za tem idzie i odczuwania utworu. Jak określimy akcję? Jest to pewien zespół zdarzeń, czynów, faktów, szereg procesów, złączonych w pewien sposób, posiadających pewną łączność i zmiierzających w pewnym kierunku. To wszystko, co o akcji można powiedzieć /np. w Farysie/. Różne sytuacje, akcje i procesy, muszą być w pewien sposób powiązane i wszystkie one muszą zmiierać do pewnego celu, bez którego zdarzenia nie są jeszcze akcją. Akcją jest tylko to, co ma pewien kierunek. Taka całość akcji zwykle dla uprzytomnienia bywa dzielona na części akcji. Stosunek zasadniczy istniejący w akcji jest stosunkiem przyczynowym, - wynika; to jest taka zależność jednego elementu od drugiego lub jednej sytuacji od drugiej, że czy to w rozmiarach, czy w sile drugi moment różni się od poprzedniego i jako łącznik występuje tu motyw. Wyrazu: motyw w znaczeniu pospolitym używa się bardzo rozmaicie. Dosłownie motyw znaczy: pobudka, powód, racja, uzasadnienie. W drugim znaczeniu: myśl zasadnicza, pierwotna, pierwiastek, który się rozwija w kompozycji sztuki. Poeci romantyczni posługują się motywem w takim właśnie znaczeniu. Np. w Świteziance. Wreszcie specjalnie w muzyce mamy wyrażenie: motyw muzyczny,

który ma już inne znaczenie. W historii literatury dwa pierwsze znaczenia grają dużą rolę. Najczęściej mówi się o motywie, jako o temacie i w ten sposób jeden z niemieckich badaczy tak mówi: Motyw to organiczna jedność, która wiąże się według praw wewnętrznych. Motyw to wątek, który się wiąże z innymi na podstawie organicznej jedności. Inny filozof pisze tak: Motyw to nic innego, jak tylko stosunek życiowy, zrozumiany poetycznie w całym jego znaczeniu. Właściwością tego motywu jest dążność wewnętrzna do przedstawienia charakterów, zdarzeń, tak, żeby ogólne rysy były widoczne, choćby ich poeta nie wypowiedział, lub nie chciał wypowiedzieć. W jednym z bardzo ciekawych swoich rozdziałów z dziedziny teorii literatury Goethe mianuje motyw, jako pobudkę, czyli w znaczeniu pierwszym. W innym znów rozdziale szerzej pisze o motywach: "Znam motywy posuwające /więc jakies czyny, które są pobudką i posuwają działanie/, cofające, opóźniające /które zatrzymują bieg akcji/, sięgające wstecz i sięgające naprzód. Weźmy motyw posuwający. Znajdziemy go bardzo łatwo. W Konradzie Wallenrodzie opowieść Wajdeloty, która zaznajamia czytelnika z losami Waltera - użyta jest nietylko dlatego, żeby czytelnikowi tę sprawę wyłożyć, ale żeby ta powieść oddziaływała potężnie na słabnącego w dążeniu do celu Konrada Wallenroda i po wysłuchaniu tej powieści Konrad Wallenrod mówi: "Wygra-

149
kęś? Wojna, tryumf dla poety". Powieść Wajdeloty miała
za celu podniecenie Konrada Wallenroda do czynu. Związa-
ny z koncepcją romantyczną jest także Halban. Kiedy Kon-
rad Wallenrod myśli, że on się zabije wraz z nim, ten
odpowiada:

"Nie, ja przeżyję i ciebie mój synu!...

Chcę jeszcze zostać, zamknąć twe powieki

I żyć, ażebym sławę twego czynu

Zachował światu, rozgłosił na wieki?

Obiegę Litwy wsi, zamki i miasta,

Gdzie nie dobiegę, pieśń moja doleci?

Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta

Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci;

Będzie ją śpiewać, i kiedyś w przyszłości

Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości"...

Ta pieśń bezpośrednio zmierza do czynu. Ta powieść
Wajdeloty jest niczem innym, jak pobudką posuwającą akcję
naprzód. Ta powieść podnieciła Konrada Wallenroda do czynu
i ten czyn będzie spełniony.

Drugim motywem, posuwającym naprzód akcję w "Konradzie
Wallenrodzie" jest moment sądów tajemnych. Kiedy rycerz
sądów tajemnych przynosi wieść, że Konrad Wallenrod nie
jest Konradem Wallenrodem, to rzecz się rozgrywa i zjawia
się postanowienie zamordowania Konrada Wallenroda, więc -
- motyw czynu. Zaznaczam, że każdy element może być powią-

zany w rozmaitym stosunku z utworem i otaczającymi elementami, więc tu mieliśmy pobudkę do czynu, a jednocześnie wyjaśnienie poprzedniego życia Konrada Wallenroda i objaśnienie charakteru samego Halbana, tak, że ta chwila jest wielostronnie funkcjonalna. W "Panu Tadeuszu" taką chwilą będzie opowiadanie Gerwazego. Hrabia gotów jest zrezygnować z zamku, ale kiedy usłyszał od Gerwazego jego historję, to zamek ten stał się dla niego czemś romantycznym, przypadł mu do duszy, bo wydawał mu się czemś takim, jaką była jego dusza. Jest to więc motyw posuwający. Spowiedź Jacka Soplicy będzie także motywem posuwającym. Tak, jak opowieść Gerwazego zaostrzyła spór, tak spowiedź Jacka Soplicy rozwiązuje spór, ta spowiedź, jakby kończy spór.

Goethe mówi nietylko o tem, że istnieją takie motywy, ale i o tem, kto się nimi posługuje. /Ueber epische und dramatische Wichtung/, który z poetów posługuje się temi motywami; mianowicie, motywami, posuwającymi działanie, posługują się poeci dramatyczni. W dramacie jest wyraźna akcja, która w oczach słuchacza posuwa się i w pewnym kierunku się rozwija.

Następny rodzaj motywów to motywy cofające, które oddalają działanie od celu. Takimi cofającymi motywami posługuje się prawie wyłącznie, jak mówi Goethe, epika. Weźmy np. "Balladyne" i przypomnijmy sobie, jak się ona zaczyna. Na Balladyne składają się dwie akcje: akcja o koronie Po-

piela i akcja Kirkora i Balladyny, te dwie akcje ostatecznie gdzieś się łączą. Początek: przysięga Kirkora, że koronę Popielowi wróci, ale natychmiast, później zajmuje go sprawa małżeństwa, więc ta sprawa jest motywem opóźniającym oddanie korony.

Są jeszcze motywy sięgające wstecz, które wprowadzają do utworu to wszystko, co zdarzyło się przed epoką utworu: Gerwazy opowiada to, co się rozpoczęło przed rozpoczęciem akcji.

Jeszcze są motywy sięgające naprzód, wyprzedzające to, co się dopiero stanie. "Odprawa posłów greckich". Jest tu jedna przepowiednia, włożona w usta Kassandry, zapowiedź więźnia, rotmistrza. Takimi motywami, sięgającymi naprzód, posługuje się - według Goethego - i epik i dramaturg, żeby uzupełnić swój utwór /np. odprawa posłów greckich/. Zrobię zastrzeżenie, że Goethe robi błąd co do pojęcia samego motywu. Motyw to jest to, co daje ruch, a Goethe nazywa i to motywem, co nie posuwa akcji, ani nie opóźnia, tylko to, co objaśnia; to jednak nie jest pobudką, sprężyną działania i tego motywem nazywać nie możemy.

Motywem więc możemy nazwać tylko to, co wpływa na bieg akcji, - jakiś moment, składnik, który przyczynia się do takiego, a nie innego stanu akcji. Np.:

"O wiosno! Kto cię widział wtenczas w naszym kraju,

Pamiętna wiosno wojny, wiosno urodzaju?

O wiosno, kto cię widział, jak byłaś kwitnąca


Zbożami i trawami, a ludźmi błyszcząca..."

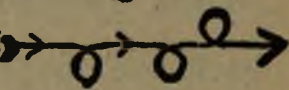
to ten liryczny wylew nie jest motywem, on raczej powstrzymuje akcję, wyrwa nas ze świata na chwilę, ale ten liryczny wylew nie może być nazwany motywem. Motywy bywają różnej siły. Możemy sobie wyobrazić, że na jakieś działanie, na jakiś czyn składają się bardzo drobne posunięcia: za pomocą np. bardzo drobnych ukłuć, podnieć doprowadzi ktoś kogoś do rozpacz, samobójstwa, ale tego samego człowieka mogłoby doprowadzić do samobójstwa jedno wielkie uderzenie. To będą drobne motywy, które w sumie będą dawały czyn, a kiedyindziej będzie to jeden motyw, ale potężnie działający. Możemy zatrzymać się na rozważaniach Goethego i odróżnić motywy takie: posuwające, opóźniające, cofające i przekształcające.

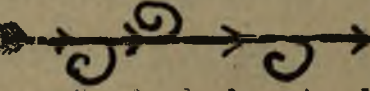
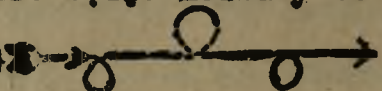
Wszystkie motywy poznaliśmy już prócz ostatniego. Motywem przekształcającym możnaby nazwać działanie Gerwazego w Panu Tadeuszu. Akcja księdza Robaka posuwa się prosto do zorganizowania ruchu przeciwko Rosji. Akcja Gerwazego powstrzymuje ten ruch, dopiero później akcja księdza Robaka posuwa go tak, jak szedł pierwotnie. Nazwy tych motywów nie można dokładnie do jakiegoś utworu oznaczyć. Mogą być takie motywy, które dla całości utworu mogą być posuwające lub opóźniające, bo, jeżeli mamy kilka akcji w

utworze, to motyw, który posuwa jedną akcję, może opóźniać inną akcję; np. małżeństwo Kirkora opóźnia akcję o koronę Popiela. Różnorodne zużytkowanie, splecenie różnych motywów różnej siły i działania wytwarzają właściwe życie utworu. Np. Farys, - nie będzie to opowieść o pędzie Farysa, lecz jest to liryczny utwór, o nastroju nie dającej się ująć energii. Motywy łączą się przyczynowo i skupiają około jednego ośrodka, wytwarzają jedność akcji, która polega na jedności kierunku i zespoleniu się wszystkich motywów koło jednej akcji. Motywy są elementami dośrodkowymi, spajającymi najsilniej, bo przyczynowo elementy utworu. Dlatego też nauka o motywach jest bardzo ważna, bo ona omawia spójność samej kompozycji. Jeżeli w utworze mamy kilka akcji, jak w "Panu Tadeuszu", to muszą się one w jakiś sposób wiązać. Tak np. przecina się akcja Tadeusza a Telimeny i Zosi z akcją zbiorową, która wpływa na Tadeusza. Przeciwstawieniem do koncentracji jest epizodyczność, to jest rozproszenie akcji, jest to niejako pojęcie ujemności. Co nazywamy epizodem? Epizodem nazywamy taki zbiór, zespół zdarzeń, czy też jedno zdarzenie, które nie wiąże się dość silnie, dość licznymi więzami z biegiem głównej akcji, to znaczy, że ani jej nie posuwa, ani nie cofa, ani nie przekształca. Jeżeli w utworze jest coś, co tych funkcji nie spełnia, to nazywamy to epizodem, który zostawia na boku główną akcję. Epizod różni się tem od motywu,

że motyw istnieje tylko jako część składowa akcji i bez niej istnieć nie może i nie da się pomyśleć; tymczasem epizod żyje właściwie życiem sam dla siebie. Więc, jeżeli motyw jest dośrodkowym składnikiem, to epizod jest odśrodkowym składnikiem.

Rysunek motywów i epizodów przedstawiałby się w następujący sposób. Jeżeli weźmiemy jakąś akcję, to motywy będą ciągle zmierzały do tej akcji, będą ją popychały tak lub inaczej,  ponieważ motyw ma potrosze życie samoistne.

Widzieliśmy, że motyw życiowy człowieka wyodrębnia się od innych, stanowi coś wyodrębnionego, samoistnego, i dlatego można go jeszcze inaczej narysować  Tu akcja jakby wykracza poza główny prąd, na chwilę skupia się i wytwarza coś zamkniętego, żeby potem tem silniej posunąć się naprzód.

Jeżeli teraz przejdziemy do epizodów, to epizodyczność możnaby tak narysować ; główna akcja będzie szła naprzód, a epizody będą się do niej naginać, lecz wracać do niej już nie będą. Moznaby to jeszcze oznaczyć kropkowaną linią  /pierwszy - - motyw, drugi - epizod/. Epizodyczność może nawet rozbić cały utwór, jeżeli epizody rozrosną się i przyskoniają akcję. Np. pewna grupa osób jest wplątana w pewne dzia-

żanie, z tego wybija się nowa grupa osób, na nich się skupia zerwanie akcji i epizod tak się rozrasta, że jest jakby pasożytem na pierwotnej akcji; potem zaś autor może znów przejść do głównej akcji. To są już utwory, które mają artystyczne braki. Więc epizodem i czemś epizodycznym nazywamy w utworze coś, co nie jest wciągnięte w akcję, co jest słabo wciągnięte, albo późno wciągnięte w akcję. Przypomnę „Emancypantki” Prusa. Jedną część jest zatytułowana „Madzia w Iksinowie”, gdzie dużo zdarzeń się dzieje, które zastanawiają i dopiero na końcu autor wskazuje, że to wszystko ma związek z życiem Madzi. Z początku zdarzenia te robią wrażenia epizodyczności, ale potem widzimy, że one kształtują ogólną akcję.

SKŁADNIKI AKCJI. Na akcję składają się rozmaite działania, które mogą być ludzkie, nadludzkie lub pozaludzkie i dlatego o tych składnikach trzeba więcej powiedzieć. Takim elementem, działającym w akcji, może być Bóg, przyroda, mogą być ludzie, jakiegokolwiek siły nadprzyrodzone, zwierzęta. Zacznijmy od Boga. Bóg może się ujawniać rozmaicie w akcji, może Bóg działać pośrednio, objawiać się pośrednio w jakimś zjawisku przyrody. Jest to ważne rozróżnienie, bo w końcu wszystko się doprowadza do analizowania poglądu na świat, który się tu ujawnia. Bóg może się ujawniać za pomocą siły przyrody: pic-

run, który uderza w Balladynę, to kara Boża. Kiedy indziej mogą to być duchy dobre lub złe, więc duchy dobre są wysłańcami Boga, jak w III cz. Dziadów, w Prologu lub Improwizacji. Bóg może się objawiać przez pewne postacie ludzkie, jak widma w Liliach ukazują się, aby sprawiedliwości stało się zadość. Może to być jakiś przedmiot, który nabiera symbolicznego znaczenia, jak trumna w „Bolesławie Śmiałym” - Wyspiańskiego. Obok Boga mogą występować inne siły, które są nadprzyrodzonymi, więc siły dobre i złe; szatan, który kusi człowieka, może być duch pośredni, jak Świtezianka w „Świteziance”, Goplana w „Balladynie”. Od działania duchów należy odróżnić działanie samej przyrody i trzeba sobie uświadomić, że czem innym jest przyroda, jako tło sił, działających w akcji, bo tu napotykamy podłoże poglądu na świat. Może być pogląd, że przyroda wobec człowieka nie znaczy nic i że przyroda może walczyć z człowiekiem, więc są to dwa poglądy. Kiedy mówię o poglądach na świat, to nie mam na myśli filozoficznego poglądu, tylko poetycki, więc nie będzie to ścisłe określenie poglądu na świat, lecz ten, który każdy z nas posiada, to jest pewna postawa wobec zjawisk. Kiedy życie daje nam zagadnienie, to zawsze zachowujemy jakąś postawę. Przy rozważaniu przyrody w akcji należy więc rozróżnić dwie rzeczy: przyrodę jako tło i jako czynnik akcji poza człowiekiem i w człowieku. Można mówić o ludziach, jako o "nie-

winnych", jak napisał Świętochowski, więc można traktować człowieka na równi z przyrodą. Przyroda poza człowiekiem: można tu przytoczyć wiele przykładów, np. działanie burzy w "Nad Niemnem", która łączy dwie osoby: Janka i Justynę; np. mróz w "Na kresach lasów" - Sieroszewskiego, - gdzie Albańczyk myślał, że uszczęśliwi swoją ojczyznę tem, że da jej możność siania zboża, tymczasem nadchodzi mróz i kładzie zboże pokotem; dalej wszelkie powodzie, piaski ruchome, pożar, jak w "Stepach" Zielińskiego. Poza przyrodą martwą może działać przyroda ożywiona /w "Popiołach"/, - przyroda w człowieku. Dalej to, co od człowieka nie zależy, a co związane jest z jego organizacją - choroba, która jest potężnym czynnikiem w całej akcji, /w "Promieniu" Żeromskiego/, obłąd, więc prawo śmierci i śmierć sama. Więc siły nadziemskie, przyroda. Trzecią siłą, która wchodzi w grę, z którą się najwięcej liczymy, jest człowiek, działanie człowieka. Trzeba tu mieć na myśli nie tylko działanie, polegające na czynie, ale i to, co jest reakcją na wszelkie zjawiska i czyny. Np. u Amelji w "Mazepie" znajdujemy poddanie się, ona nie działa, nie chce działać, wycofuje się z działania. Poddanie się kontemplacji znajdujemy w "Śmierci" Dąbrowskiego.

Najsilniej wysuwającymi się czynnikami akcji są czyny ludzkie - trzeba dlatego te czyny rozpatrzyć. Czynny ludz-

kie są różnej miary i różnej wartości. Co stanowi istotę czynu? W pojęciu czynu zawiera się cecha czegoś zamierzonego, za co jesteśmy mniej lub więcej odpowiedzialni. Czyn mamy tam, gdzie przypuszczamy rolę czynu. Wielki czyn powstaje tam, gdzie wola dochodzi do najwyższego napięcia i w długotrwałym znajduje się wysiłku. Tak pojęty czyn nie jest jednak czemś jednolitem, nie ma jednego kierunku, ale rozpada się na cały szereg momentów, który można przeanalizować. Istota czynu jest niewyczerpanym źródłem dla artysty, lecz nie ów moment działania samego, nie moment wykonywania czynności, bo to może być jednym mgnieniem oka, ale to wszystko, co poprzedza ten moment i co potem następuje, to jest źródłem, z którego poeci czerpią do nieskończoności. Pobudkami, podniecającymi naszą wolę do czynu, będą działania świata zewnętrznego, więc Bóg, ludzie, przyroda ożywiona lub nieożywiona. Drugim momentem jest kształtowanie się celu. Czyn ma wyraźnie zdecydowany cel, czyli, że, zanim się on ukształtował, przechodzi czas długi, kiedy na duszę ludzką działają rozmaite pobudki w tym celu ostatecznym, jakkolwiek może niewidoczne, ale na zasadzie działania całego szeregu pobudek ten czyn się kształtuje. Te pobudki walczą ze sobą i właśnie owa walka pobudek jest ciekawą dla psychologa i poety rzeczą. /Np. w Prologu III cz. Dziadów/. Jedna chwila tej walki orzeka o całym życiu. Musimy sobie wyobrazić,

że istnieje dłuższy okres działania rozmaitych pobudek. Znajdujemy to bardzo klasycznie przedstawione w Kordjanie. W pierwszym monologu Kordjan chce jakiejś idei życiowej, któraby zorganizowała jego wewnętrzne niespokojne życie i modli się:

"Beże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,
Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj...
Jedną myśl wielką roznieć, niechaj pali żarem,
A stanę się tej myśli narzędziem, zegarem,
Na twarzy ją pokażę, popchnę serca biciem,
Rezdzwonię wyrazami i dokończę życiem!"

Staje przed nim chęć celu, ale okazuje się, że do czynu niema siły, bo miłość mu przeszkodziła i miłość doprowadziła go do tego, że chce się zabić. Nie zabił się jednak, wyrusza w świat i rozmaite wypadki życiowe oddziałują na jego duszę, aż wszystko stracił.

"Wiara dziecinna padła na papieskich progach..."

"Gorzkie pocałowania kobiety - kupiłem..."

"Nic, nic, nic...." mu nie zostało. Obcowanie z przyrodą górską, rozmyślenia na szczycie Mont Blanc wracają mu siły:

..... aż w powietrza błękitach
Skępałem się i ożyłem.
I czuję życie?"

Przyroda była nową pobudką do jego organizowania się

wewnętrznego, ale celu jeszcze niema. Ponieważ znajdował się w Szwajcarji, więc to otoczenie podsuwa mu ową myśl Polski, jako przewodniczki narodów. Ta myśl żywotna niespodziewanie objawia mu się, wybucha z tych gór i teraz Kordjan ma już cel życia. Wszystkie wypadki przetwarzają jego duszę, aż dopiero potem taki cel się zjawił. Pobudki grały, cel się zjawił, więc i działać musi. To samo znajdujemy w "Niebeskiej Komedji". Tam przez czas dłuższy gra rozmaitych pobudek trapiła hrabiego Henryka, aż doprowadziły go do walki z demokracją. Jest to ciekawa gra motywów, bo w duszy hr. Henryka walczą dwie myśli; anioł mówi do niego: "Scherzających, zgłodniałych, rozpaczających pokochaj, bliźnich twoich, biednych bliźnich twoich, a zbawion będziesz". Hr. Henryk zaś odpowiada: "walczyć idę z bracią moją." Więc anioł za braci hr. Henryka uważa tych biednych, ten zaś za swych braci uważa tylko arystokrację. Widzimy tu więc walkę dwóch motywów: poczucia chrześcijańskiego i pojęcia stanowego. W starciach wewnętrznych hrabiego z „Pana Tadeusza” widzimy bardzo wyraźne pobudki. Gerwazy opowiada hrabiemu o zamku i wskutek tego poetyczny hrabia nie chce go wypuścić ze swych rąk, żeby nie oddać prozaicznym Horeszkom fantastycznego zamku. Opowieść Gerwazego jest więc pobudką, zmieniającą działanie.

Trzecim momentem jest wykonanie czynu. Wykonanie

czynu jest mało poetyczne; nieraz ma ono blask, aureolę bohaterstwa, ale sam moment jest krótki, czyn dopełnia się w środowisku, stawiającem opór i tem środowiskiem jest albo powiedzenie albo wola. Tu sprawa się nie kończy, czyn jeszcze rozmnaża się. Czyn jest nieobliczalny i pomnażający skutki do nieskończoności, choćby to było działanie olbrzymiego świata zewnętrznego. Czy możnaby czasem przypuścić, że taka drobnostka wyda takie rezultaty? Nie, bo życie jest tak bogate w możebności, że przechodzi to wyobraźnię ludzką. Ledwie człowiek coś rzekł, ledwie coś wykonał, a już jest zdziwiony i pyta sam siebie: czy ja to uczyniłem i w co zamieniła się ta drobna kruszynka, jaką chciałem stworzyć. Tak się dzieje z rezultatem działania na zewnątrz, ale jest jeszcze inny rezultat - na wewnątrz, to znaczy: postanowiłem coś, obmyśliłem wszystko, wyobraziłem sobie wszystko, coś spełniłem ale nie mogłem ogarnąć całego działania, tego, jakie wrażenie ten czyn wywarł na moją duszę, bo człowiek sam siebie nie zna, jak nie zna i świata zewnętrznego. I to jest znów olbrzymie źródło twórczości poetyckiej. Jednym z takich najciekawszych utworów, w których reakcja jest przedmiotem całego utworu, to jest "Zbrodnia i Kara" Dostojewskiego, gdzie analiza tej reakcji osobnika na czyn dokonany

jest przedmiotem rozważań kilkudziesięciu rozdziałów. To samo, jeżeli weźmiemy hr. Henryka z "Nieboskiej Komedji", albo Pankracego.

Słowacki opuszcza Warszawę, Polskę, w czasie ruchu wojskowego, w czasie powstania. Dlaczego, sam to wyjaśnia, a mianowicie, pędzony chęcią wrażeń wyjeżdża zagranicę, ale ledwie wyjechał, ledwie znalazł się poza granicami kraju, zaczyna odczuwać wyrzuty sumienia. Nie wiedział, że one są, że ten głos w nim będzie brzmiał i te wyrzuty są coraz gwałtowniejsze i są potężną siłą, organizującą duszę Słowackiego. Słowacki nieraz będzie pisał potem, o czym dla życia człowieka jest złamanie pewnego prawa moralnego i że dopiero wtedy człowiek poznaje istnienie tego prawa, gdy je złamie.

Ze stanowiska psychologicznego jest to prawdziwe. Ludzkość, łamiąc jakieś prawo moralne, poznaje je dopiero. Słowacki po opuszczeniu Warszawy w czasie powstania, zażył tego i to jest proces bardzo ważny w życiu Słowackiego. Mówi on o tem w "Grobie Agamemnona," w parę lat odzywa się podobnie w wielu innych utworach. Takie nieliczne, ledwie rzucone wyrazy, świadczą o męce wewnętrznej, jaką przechodził Słowacki wskutek wyrzutów sumienia. Z Listów do Matki widać, jak to uczucie patriotyczne, obrażone jego wyjazdem jest potężnym czynnikiem w życiu Słowackiego. Często swoim bohaterom każe odczuwać wyrzuty sumienia,

za popełnioną zbrodnię, np. zbrodnie Popiela w Balladynie.

Mówiliśmy o tem, z jakiego stanowiska należy rozważać czyny i jakie można przy rozważaniu jakiegoś czynu wysnuwać wnioski. Pobudki, cel, czyn i skutki, które są dwójkię rodzaju: w świecie zewnętrznym i wewnętrznym t. j. w duszy osoby działającej. Ten moment środkowy - czyn, jest stosunkowo mało poetyczny, mija bardzo prędko, tak, że jakąś osnową utworu poetyckiego być nie może: wspanialszym jest ten okres, który poprzedza czyn, i ten, który po spełnieniu czynu następuje, to są źródła, z których artysta może czerpać bez końca. Można się interesować kształtowaniem pierwszej części; interesującym również jest moment pomiędzy czynem i reakcją wewnętrzną albo rozmnażaniem się czynu w świecie zewnętrznym: ciekawym jest moment pomiędzy celem i czynem.

"Konrad Wallenrod" rozpoczyna się od tego miejsca, że Konrad ma cel, ale czynu niema przez czas dłuższy i poetę interesuje ta droga, która zmierza do czynu, co się dzieje pomiędzy celem a czynem, zajmuje go psychologia tej drogi Konrada. W "Kordjanie" rzecz się ma inaczej: przez pierwsze dwa akty mamy grę rozmaitych pobudek i dopiero w końcu utworu wyłania się cel. Z tą chwilą następuje interesujący moment pomiędzy czynem i celem,

najsilniejsza gra popychających i hamujących czynników. Kordjan postanowił, że wykona czyn bohaterski, ofiaruje koronę narodowi, dla siebie nie chce nic... i tego czynu nie wykonał! Jeżeli jest mężem czynu, to teraz będzie bolał, będzie się przeklinał, miotał na siebie, uważał za hańbę dla siebie niewykonanie tego czynu, - tymczasem, nic podobnego. Nie wykonał tego, co obiecał z wielkim gestem i nic o tem nie mówi! A dla Polaków i otaczającego społeczeństwa ma tylko słowa pogardy, i siebie widzi, jako idącego ku wielkim duchom Polski. Niema w nim krytycyzmu; on pomimo wszystko uważa, że jest bohaterem ludzkości i wtedy następuje wypaczenie jego duszy. Jeżeli nie wypełnił tego, co postanowił, to w tym kierunku powinna była nastąpić jakaś reakcja, tymczasem on żałuje, że przyjdzie mu umrzeć, że nie zobaczył jakiegoś kwiatka, nie usłyszał jakiegoś tonu, żałuje świata, jako artysta z jednej strony, z drugiej strony uważa się za bohatera, który coś spełni?! Książdz Rebak jest wprowadzony w akcję już po czynie i dusza jego to analiza rezultatu tego czynu. Z jego czynu pierwszego zbrodniczego wynikły skutki dla duszy; te skutki formują się w pewne pobudki do nowego czynu; ten czyn mimowolnie jest znów pobudką dla sformowania nowego celu, zjawia się droga od celu do czynu i po czynie następuje nowa reakcja, nowe ujawnie-

nie działania i skutków na duszę Robaka. Możemy mieć bardzo długie ogniwa, na temat skutków, wynikających z jakichś czynów i odwrotnie. Czyn może się rozpadać na szereg drobniejszych działań, np. czyn Kordjana - zabicie cara, Jacka Soplicy - zabójstwo stolnika. Każde działanie cząstkowe, które należy do tego czynu, może wywoływać pewną reakcję w duszy i ta reakcja może znów wywoływać zmianę celu zasadniczego. Podobnież można jeszcze zanalizować ten szereg czynów i reakcji, które stają się pobudkami do nowych czynów, w Balladynie. Oprócz tych wszystkich sił, które tutaj wymieniłem, jako działające, trzeba jeszcze wymienić jedną siłę, która w utworach, przenikniętych duchem religijnym, jest wyrazem siły wyższej, która musi być traktowana jako coś odrębnego i bez podłoża religijnego występuje bardzo często, - może to być siła przypadku. Może być taki pogląd: świat nie jest czemś zbudowanym rozsądnie, świat nie podlega żadnym prawom, wszystko dzieje się przypadkowo. Przypadek może być w życiu człowieka siłą bardzo ważną. Przypadek nazywamy to, czego nie możemy sobie wyjaśnić, co się wynyka z pod naszego rozumowania. W nowszej literaturze wiele mamy przykładów, że przypadek ma cały szereg konsekwencji, wynikających z przypadkowego zdarzenia. Często autorowie wyciuwają ten przypadek poza utwór, czyli widzimy tylko konsekwencję przypadku i łączność, jaką ma

przypadek z utworem. Jeżeli ktoś opiera wszystko na przypadkach, to taki pogląd na świat jest pesymistyczny, ale ponieważ takie jednostki zdarzają się niesłychanie rzadko, więc i utworów takich jest stosunkowo mało. Więc na akcję mogą wpływać siły wyższe, jak przyroda, Bóg, traf czyli przypadek. Rozmaity udział tych rozmaitych sił, rozmaite ich napięcie, rozmaite wprowadzenie w grę zależy od poglądu na świat. Czy to decydujące znaczenie przypisać woli wyższej, czy ludzkiej, czy stoczeniu, to wynika z indywidualnego stosunku autora do świata i istotnie tak jest. Np. w powieści realistycznej człowiek staje się wynikiem działań świata zewnętrznego, on niema woli, on jest przypadkiem dla rozmaitych sił. W romantyzmie człowiek występuje jako mający wolną wolę, jest tą siłą, która się narzuca rzeczywistości, która będzie opanowana przez niego, będzie to twórczy pogląd na świat, pogląd indywidualności twórczej. Każdy utwór musi się w jakiś sposób zaczynać. Posortować te początki jest rzeczą zupełnie niemożliwą. Można dać kilkanaście, kilkadziesiąt przykładów rozmaitego rozpoczęcia utworu. W utworze lirycznym bardzo często początek jest uderzeniem w zasadniczy ton, np. w wierszu "Rozłączenie" Słowacki mówi: "Rozłączeni, lecz jedno o drugim pamięta...", to jest ton zasadniczy, który się potem przewinie przez cały utwór. W "Odzie do młodości" - zasadniczym tonem

kędzie: "Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy". W Hymnie o Zachodzie Słońca takim tonem zasadniczym będzie: "Smutnomi, Boże". Co do początków w epice i dramacie, to należały tu wyłączyć początki liryczne, które są także uderzeniem w zasadniczy ton, np. liryczny początek poematu "W Szwajcarji" lub "Pana Tadeusza". Początkiem wogóle będzie w epice i dramacie podkreślenie wagi pierwszej sytuacji, która wyznacza granice możliwości, mówi, co może się stać, jak nakreślony ten kąt, w którym rzecz może iść zasadniczym biegiem, jakie można tu robić przypuszczenia, tak, że ta sytuacja początkowa jest miejscem nadzwyczajnej wagi; jest to prezentowanie osób, które tu występują, ustalenie z tych osób grup, zaznaczenie dążeń i wskazanie albo celu albo kierunku, w jakim akcja postępować będzie; szczególniej wyraźnie zaznacza się to w utworach dramatycznych. W "Balladynie" Kirkoł przybywa do pustelnika, ażeby się poradzić, kogo sobie obrać za małżonkę i jednocześnie dowiaduje się, że trzeba oddać koronę Popielowi, tak, że cel działania jest już wskazany w tej początkowej sytuacji.

To samo widzimy w epice w "Panu Tadeuszu". Utwór rozpoczyna się od tego, że jedna część życia Tadeusza została już ukończona, a mianowicie, skończył on nauki, staje wobec życia w postawie oczekującej; spotyka się z Zosią,

potem z Telimeną i tu już naszkicowane, jakie go będą spotykały wypadki szczęśliwe lub nieszczęśliwe. W "Ogniem i Mieczem" autor prezentuje nam w pierwszym rozdziale zasadnicze postacie, które potem wezmą udział w akcji, a mianowicie: Skrzetuski i Chmielnicki. Skrzetuski będzie prowadził jedną część akcji, - Chmielnicki - drugą, wielką akcję. W następnym rozdziałach mamy wysunięcie zasadniczych postaci, w 3-im rozdziale - Kurcewiczównę, w 4-ym Rozłogi i Bohun. Co do początków w utworach powieściowych to należą one także do najrozmaitszych poglądów na świat, bo istnieją rozmaite teorje. Horacy mówi, że trzeba odrazu wprowadzać czytelnika w bieg rzeczy. On rozpoczyna swoje utwory "in medias rest"; tak samo Żeromski w "Wiernej Rzece", "Bezdomnych", "Popiołach", odrazu przedstawia jakąś akcję, niema tam opisów szerokich. Inaczej w powieści Balzaca. Np. "Eugenia Grandet", tam znajdujemy szczegółowy opis miejsca, a mianowicie: jak wyglądało miasto, ulica, dom zewnątrz i wewnątrz, jakie były pokoje, oświetlenie, posadzki, wszystko, wszystko. Skąd to wynika. Stąd, że Balzac przypisuje ogromne znaczenie temu otoczeniu, które kształtuje duszę ludzką. Człowiek, który wyrasta w tej ciemności, bez światła, w zamknięciu, taki człowiek musi być smutniejszy, aniżeli człowiek wychowany w słońcu. Dlatego Balzac tak nas stopniowo w te wszystkie

szczególony wtajemnicza. Malarzem takich środowisk w świecie zewnętrznym, które oddziałują na świat wewnętrzny jest Zola w swoich licznych powieściach. Ibsen wraca do jedności miejsca, bo to miejsce ma takie ogromne znaczenie dla ludzi, ono swej atmosfery udziela swym postaciom. Różnica między utworami, zaczynającymi się od opisów szczegółowych i "in medias rest" polega jeszcze na tem, że takie szerokie malowanie otoczenia, miejsca na początku utworu wywołuje wrażenie pewnej szerokości malowidła, wolnego tempa; można tu porównać np. "Eugenia Grandet" z powieściami Żeromskiego. Rzeczy Żeromskiego, jak np. "Wierna Rzeka" rozpoczynają się w szalonym tempie, to tempo prowadzi nas dalej i ono ma nas utrzymać w czasie czytania całego utworu. Balzac znowuż zmusza nas do tego, że idziemy za jego myślą i powoli przyzwyczajamy się do wglądania w każdy szczegół. W powieści, która rozpoczyna się "in medias rest" i my nie mamy czasu i biegniemy za tokiem akcji. W sytuacjach początkowych nie zawsze wszystko jest dane, co do zrozumienia akcji jest potrzebne. Np. "W Szwajcarji" - tu jest dane wszystko. Spotkali się i nie chcemy wiedzieć, co te sprawy poprzedziło, ale kiedy indziej jest to dla wyjaśnienia sprawy bardzo potrzebne i takie odsłanianie rzeczy minionych może następować w toku akcji i wtedy powstaje bardzo cie-

kawy sposób kompozycji, - zaciekawienie, bo jakichś szczegółów nam brakuje do wyjaśnienia współczesnych wypadków i w miarę postępowania toku akcji to zaciekawienie albo wzrasta, albo się zmniejsza. W "Konradzie Wallenrodzie" mamy taką akcję .

Rozpoczyna się utwór od wyboru Konrada Wallenroda , potem następuje uczta, więc posunięcie dalsze i na tej uczcie dowiadujemy się o dzieciństwie i młodości Konrada Wallenroda, czyli ta postać zagadkowa odsłania się nam w tym momencie. Dalej następuje wyprawa, zniszczenie wojska krzyżackiego, potem sąd tajemny i w momencie sądów tajemnych dowiadujemy się o innej części akcji i całość nam się uzupełnia czyli, że te rzeczy, które nam wyjaśniają czyny Konrada Wallenroda, dane są nam dopiero później i taki charakter akcji nazywa się tajemniczym. Na początku akcji możemy mieć nietylko wskazanie na to, co się zdarzyło w przeszłości, jak np. w "Panu Tadeuszu", ale i wskazanie na to, co się dopiero zdarzy, czyli, że nietylko mogą jakieś wspomnienia sięgać wstecz, ale mogą być uprzedzenia, zapowiedzi. Klasycznym takim utworem jest "Anelli". Jeżeli początek nie zapowiada przyszłości, to zaciekawienie nasze jest bardzo zaostrome, bo wiemy, co się dzieć będzie. "Ogniem i Mieczem", wogóle cała "Trylogja", "Krzyżacy", powieści kryminalne to są tego rodzaju utwory, w których ta przyszłość jest

najzupełniej nieznana, i to doprowadza do maximum zacieka-
wienia i z rozpędem czytamy, chcemy rozwikłać te niejasnoś-
ci i często nie czytamy nawet porządnie choćo jaknajprę-
dziej wiedzieć, czy szczęśliwie czy nieszczęśliwie sprawa
się zakończyła i wytwarza się ogromne napięcie oczekiwa-
nia. Autor spekuluje na to, żeby to napięcie oczekiwania
wywołać i wtedy uzyskuje wrażenie podobne do hazardu;
ogromne napięcie, współczucie absorbuje nas całkowicie.
Jeżeli więc taka niepewność przyszłości jest wzbudzeniem
zainteresowania, to tam, gdzie mamy zapowiedź przyszłości;-
zaciekawienie słabnie. Z tego wynikają bardzo obfite i
różnostronne konsekwencje. Zasadniczą różnicą między ta-
jemniczym charakterem i zapowiedzią przyszłości, jest szyb-
kość tempa. Przy pierwszym - czytamy bardzo szybko, pobież-
nie, przy drugim, wiemy, jak się co skończy, - i nie bę-
dziemy się tak spieszyli. Zadaniem autora poety w takim
utworze, jest zwolnienie tempa, abyśmy mogli głębiej prze-
żywać każdy moment utworu. Teraz rozumiemy co znaczy taka
akcja wypadków w "Anhellim". Tu wszystko zostało niedopo-
wiedziane co prawda, lecz we wstępie już doskonale wiemy o
co chodzi, i niema tu już takiego zainteresowania, jakie-
by było, gdybyśmy treści nie znali. Słowacki robi to dla-
tego, żebyśmy przy czytaniu mogli tak rozmyślać, jak on
rozmyślał. Wszystkie momenty w tym utworze są tak przedsta-
wione, że każdy z nich jest oświetlony filozoficznie, jak

172

jakiś wypadek z życia. Np. moment, kiedy spotykają owę trumnę i Szaman powiada do Anhellego: " Oto go zbudzę, a ty go uśmiercisz, i zbudzę go po raz drugi i ty go uśmiercisz". Co to znaczy? Jeżeli to czytać, jako wypadek, to tego człowiek nie może zrozumieć; jeżeli zaś przypomnimy sobie, jak często człowiek może nieopatrnie uśmiercić drugiego słowami, pomimo, że raz go słowem uśmiercił, - drugi raz może to zrobić, - wówczas rzecz się stanie dla nas zrozumiała. Ta głębia filozoficzna przenika cały utwór; zagadnienie śmierci jest u Słowackiego zawsze głębokim zagadnieniem. Nad każdym takim momentem musimy się zastanowić i poeta nawet technicznie dla oka tę rzecz robi, mianowicie numeruje swoje rozdziały tak, żeby tę rzecz tak czytać jak się czyta Bibliję. Np. czytamy jakiś rozdział Ewangelji, jakąś chwilę myślimy o tem, cośmy przeczytali, następnie zamykamy książkę i jesteśmy pełni tego zagadnienia, które nam zostało tak lub inaczej podane. Chodzi o to, żeby przy wolnem tempie odnaleźć sens każdego poszczególnego fragmentu. Podobną zapowiedź mamy w "Nieboskiej Komedji".

" Żono dobra, zjaw się w domu jego i dziecię niech się wam urodzi" , " Błogosławiony, kto ma serce, albowiem on zbawiony być może". Nierzadko mamy zapowiedź nie wszystkich wypadków, ale jednego, np. końcowego, jak w "W Szwajcarji", kiedy poeta mówi: "Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,....", czyli, że ogniwo jest nam dane od początku.

W "Ojcu Zadżumionych" w pierwszych słowach podana jest cała akcja, aż do końca. Czasem taka zapowiedź przyszłości jest mniej wyraźna, zamglona, jest jakimś widzeniem. Np. w "Dziadach", w "Grażynie" sen jest przeżyciem tego, co się stanie. Więc na początku autor może wywołać nadzwyczajne napięcie zaciekawienia, potem przejdzie ono przez rozmaite odcienie i znajdzie jakieś zamknięcie i uspokojenie lub zaspokojenie częściowe lub całkowite i w taki sposób z kończenie w specjalny sposób się kształtuje.

Mieliśmy rozpatrzyć jak poeta w jednym zdaniu, w kilkunastu wyrazach, wynawianych przez jednego człowieka, potrafi dać charakter tego człowieka, ideał jego stosunku do świata. Np. "Nieboska Komedia", młodzieńczy utwór Krasieńskiego, w którym jednak znać ogromną pracę twórczą i w którym poeta osiągnął niezwykłą lapidarność w stosunku do rzeczy, uczuć i świata, który przedstawia. Pomiędzy poszczególnymi częściami "Nieboskiej Komedyi" istnieją wyraźna różnica artystyczna tak, że część pierwsza i ostatnia różnią się zasadniczo co do artyzmu, a mianowicie część ostatnia jest lepsza, podczas gdy w pierwszej niejedno jest jeszcze sztuczne, drewniane; ale kilka rzeczy jest napisanych ogromnie silnie i z ogromną dozą środków ekonomicznych, do takich należy pierwsze

— — — odezwanie się Męza; gdy się ślub jego w koście-

le wiejskim odbywał, powiada: „Zstąpiłem do ziem-
skich ślubów, bom znalazł tę, o której marzyłem - prze-
kleństwo mojej głowie, jeśli ją kiedy kochać przestanę”.
Tu w tem powiedzeniu, w tych 2-3 zdaniach Męta odrazu
cała dusza człowieka występuje. „Zstąpiłem”, a więc jest
to człowiek, który uważa, że stoi na jakichś wysoko-
ściach i że z nich raczy zstępować do „ziemskich ślubów”,
więc znaczy, że świat w którym on przebywa, jest nie-
ziemski, nadziemski, z tego świata nadziemskiego on
zstępuje do ziemskich ślubów, bo znalazł tę, o której
marzył. To świadczy, że hrabia Henryk jest człowiekiem,
który przebywał dotychczas w świecie marzeń, który ten
świat marzeń uważa za wyższy od rzeczywistości, że uwa-
ża siebie za człowieka wyższego na skutek tego, że może
przebywać w świecie marzeń i jego małżeństwo musi być
dla niego pewną rezygnacją z tych wysokości. Takie re-
zultaty daje bliższa analiza tego zdania. Potem zjawia
się drugie zdanie: „Przekleństwo mojej głowie, jeśli ją
kiedy kochać przestanę”. Okazuje się, że hr. Henryk jest
siebie niepewny, nie przypuszcza, aby ta, o której ma-
rzył, mogła go jednak zatrzymać na długo; przypuszczamy
więc, że jest to uczucie wrażliwości osobistej, że jest on
człowiekiem słabej woli. Dla utrzymania tego związku, dla
nałożenia pewnej tany, hamującej go zewnętrznie, hr. Hen-
ryk rzuca na siebie przekleństwo. „Przekleństwo mojej

głowie, jeśli ją kiedy kochać przestanę". Jest to dziwny człowiek, który znajduje swój ideał i już niepokoi się, że przestanie kochać tę istotę i przeklina siebie z góry, na wypadek, że ją kochać przestanie. W tych kilku wyrazach wygrywa młody Krasieński swojego hr. Henryka, tak, jak Słowacki wygrał w pierwszym monologu - Kordyana. Jak tu widzimy człowieka, właściwie cały jego stosunek do życia, tak samo w pierwszym monologu Kordyana widzimy całą duszę i historję jej oglądamy. Nietylko stosunek do świata dany jest w słowie, ale także stosunek myśli do uczuć. Przypomnijmy sobie bohaterów klasycznych i bohaterów romantycznych. Co cechuje bohatera klasycznego, tragedye klasyczna? To, że ci ludzie rozumieją swoje uczucia, że umieją się zastanawiać, analizować, są to tacy ludzie, którzy mają zdolność do samoanalizy swojego uczucia. Słowem, nietylko forma wypowiedzenia charakteryzuje człowieka, np. pewna gwara, - ale treść i czyny. Nie każdy zdobędzie się na wielki czyn. Są ludzie małych czynów, są ludzie wielkich czynów. Działalność lub powstrzymanie się od działalności, bierność w kierunku najmniejszego oporu lub największego oporu świadczy o naturze, charakteryzowanego nami człowieka. Cała rozległość czynów, wszystko to w oddzielnych stadjach jest bardzo charakterystyczne. Są natury impulsywne, są takie u których od pobudek do zorganizowania celu długa droga,

od celu do czynu również długa droga. Są takie indywidualności, które po spełnieniu czynu są obojętne, są inne, u których reakcje są bardzo obfite i subtelne. Wreszcie stosunek tych dwóch elementów jest dla człowieka niezmiernie charakterystyczny, a mianowicie: stosunek słowa do czynu. Czy człowiek np. w słowie jest mocny, a w czynie słaby; czy wypowiada się obficie, czy nie; czy zapowiedzi jego są bardzo mocne, jak np. u Kordjana, który mówi o sobie: "Wierzcie mi! wierzcie, ludzie! jam jest wielki, mocny....", słowem chce nas przekonać, a tymczasem, kiedy przychodzi do czynu, wykonać go nie umie, a jednak łądzi się, że jest wielki. I to jest nadzwyczajnie charakterystycznym dla człowieka, że sobie nie uświadamia, że ma takie fałszywe samopoczucie. Takie fałszywe samopoczucie ma i hr. Henryk, który uważa się za coś wyższego od swojego otoczenia, a jest bardzo poziomym, czczym marzycielem, który często stawia siebie na wysokim piedestale, a tymczasem nie dorósł do tego, żeby na wysokim piedestale stanąć, więc sobie dramat układa, którego jest bohaterem; sam sobie układa dramatyczne sytuacje i dlatego tak trudno scharakteryzować hr. Henryka, bo słowo jego przeczy czynom. Zależnie od tego, w jakim nastroju będzie się znajdował i co mu jest potrzebne do zadowolenia siebie, będzie się malował hr. Henryk rozmaicie. Odwróci się od arystokracji, będzie mówił o rozkładzie jej i ze słów jego okazuje się,

że arystokracja jest zupełnie zepsuta. Mówi on: "Ja syn
stu pokoleń, ostatni dziedzic waszych myśli i działalności,
waszych cnót i błędów". Labi on taki gest, układanie dra-
matu i dlatego takie postacie zaciemniają treść i wywołują
najgroźniejsze i dziwne zjawiska. W pierwszych chwilach
ocenia się go bardzo fałszywie, jednostronnie, w innych
chwilach - na drugą stronę. Bierze się ich czasem za poe-
tów prawdziwych, którzy w życiu niezdelni są do czynu.
Kiedy indziej znów, bierze się ich za egoistów i potępia
bezwzględnie. Dochodzi się do wydobycia z nich sprzeczno-
ści i sądu, że na dnie tej duszy jest ból ogromny i wyrzut,
że ta dusza jest taka. Na dnie duszy hr. Henryka słychać
głos wewnętrzny; ten sam głos z dna duszy wydobywa się
w Kordjana i w Improwizacji, - głos z lewej i z prawej
strony. Jest jeszcze jeden rodzaj charakterystyki, na któ-
ry trzeba zwrócić uwagę, a mianowicie w charakterystyce
osób, akcji całego dramatu ważnem jest miejsce. Wchodzimy
do czyjegoś pokoju i owiewa nas pewna atmosfera i mówimy
wtedy, tu mieszka jakaś nieporządnicka, tu mieszka czło-
wiek, który nie zwraca uwagi na zewnętrzną, tu mieszka
artysta, a tu znów mieszka głupia gęś, a tu jakaś światło-
wa dama, słowem, to wszystko, co się w pokoju znajduje,
mówi nam o człowieku. Mówię o tej atmosferze, która się
z jego duszy wyłoniła i to charakteryzowanie ludzi za
pomocą miejsca jest nadzwyczaj ważnym nieraz czynnikiem

w charakterystyce tych osób. Jest to odbicie ludzi w rzeczach. Np. Mickiewicz w "Panu Tadeuszu" maluje dwór w Soplicowie. Widzimy:

¹⁰⁹
"Tu Kościuszko w czamarce krakowskiej, z oczyma

Podniesionemi w niebo, miecz oburącz trzyma;
Takim był gdy przysięgał na stopniach ołtarzów,
Ze tym mieczem wypędzi z Polski trzech mocarzów,
Albo sam na nim padnie. Dalej w polskiej szacie

Siedzi Rejtan, żałosny po wolności stracie;

W rękę trzyma nóż ostrzem zwrócony do łona,
A przed nim leży Fedon i żywot Katona,
Dalej Jasiński, młodzian piękny i posępny;

Obok Korsak, towarzysz jego nieodstępny;

Stoją na szanoch Pragi, na stosach Moskali,
Siekąc wrogów, a Praga już się wkoło pali.
Nawet stary, stojący zegar kurantowy

W drewnianej szafie poznał u wnijścia alkowy;
I z dziecinną radością pociągnął za sznurek,
By stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek".

Mówi to nam o duszy człowieka, który te obrazy zawieszał u siebie, mówią o jego myślach i uczuciach. Nie zawiesił on pierwszego lepszego obrazka, jaki miał pod ręką, lecz to, co ukochał. Te postacie zawiesił on na ścianach swego dworku, które były wyrazem ideałów niepodległości-

wych; nawet zegar w tym pokoju gra mazurka Dąbrowskiego. Po przeczytaniu tego opisu odrazu mówimy: to jest dworek, w którym żyją tradycje niepodległościowe, z tego dworka może się wyłonić przyszłość niepodległej Polski. Kiedy Tadeusz wchodzi do pokoju Zosi, jest dziwnie oczarowany tym nieporządkiem miłym, bo pozatem panuje czystość i ład w nieładzie. Te kwiaty, te wonie, ten ogródek przed oknem, wszystko to ma dużo poezji i prostoty w sobie i zanim ujrzał jej postać, już coś z tej postaci zrozumiał i od-
czuł. Takich przykładów możnaby przytoczyć bez liku: weźmy np. w "Lalce" Prusa opis mieszkania pp. Łęckich. Każdy z łatwością odzuka takich przykładów bardzo wiele w najrozmaitszych utworach. W "Eugenji Grandet" Balzaca jest ciekawa atmosfera domu obszernie odmalowana, aby scharakteryzować człowieka, który w tej atmosferze żyje.

Jeżeli przejdziemy do rodzaju charakterystyki, to podzielimy ją na zewnętrzną i wewnętrzną. Naturalnie, że podział taki czynimy tylko dla badania teoretycznego, bo w rzeczywistości rysy zewnętrzne i wewnętrzne spletają się w najrozmaitszy sposób i kombinują. W dawnych powieściach spotykamy się z jednym z ulubionych środków charakterystyki, a mianowicie wkładanie w usta czyjeś jakiegoś zwrotu. Dziś manewr ten literacki został pominięty, bo tchnie sztucznością. U Mickiewicza spotykamy takiego bohatera: Podkomorzego. Skoro zaczęliśmy mówić o postaciach w utwo-

rze, to musimy powiedzieć, że co do liczby i jakości bywa-
ją one najrozmaitsze. Są utwory, które są zapełnione całym
olbrzymim zastępem postaci. Np. w "Panu Tadeuszu", ileż
tu ciśnie się najrozmaitszych typów, odmian szlacheckich
i nieszlacheckich, cała ogromna gromada, właściwie można
wiedzieć, że Mickiewicz ożywił cały Parnas. Obok nielicz-
nych postaci w innych utworach jest np. 3 - 4 postaci,
np. w "Grażynie", "Konradzie Wallenrodzie" jest tylko kil-
ka; w "Panu Tadeuszu" występuje cały ogromny zastęp i to
obok szerokiego tła ludzkiego widzimy znaczny zastęp po-
staci, wysuwających się na czoło. Przypomnijmy sobie, ile
postaci wyprowadza Orzeszkowa w "Nad Niemnem", Żeremski
w "Popiołach", Sienkiewicz w "Kryżakach", "Trylogji".
Można więc rozróżniać utwory według tego, czy występuje
w nich wiele postaci, czy mało i można utwory podzielić
na wielopostaciowe i małopostaciowe i to zależy nieraz
od właściwości pewnego poety, twórcy, a mianowicie, są poe-
ci, którzy umieją operować temi dużymi grupami ludzkimi,
i są poeci, którzy lubią operować jednostkami. Jeżeli przy-
pomnimy sobie nowele Orzeszkowej, a nawet całe powieści,
to tam odnajdziemy często tylko dwie postaci, nieraz kil-
ka. Np. "Ogniwo", "Ad Astra", można powiedzieć, że popros-
tu mamy nieraz dwupostaciowe kompozycje, i takie utwory
można porównać z obrazami, np. obraz Zygmunt August i Bar-

wa-ara Radziwiłłówna - Simlera, Stańczyk - Matejki, a z dru-
kcyjnej strony weźmy Kazania Skargi, wielopostaciową kompozy-
cję Joanny d'Arc. Wielopostaciowe kompozycje muszą być ina-
czej tworzone niż dwupostaciowe, w których dwie postacie
kupują na siebie uwagę, podczas, gdy wielopostaciowe utwo-
y zawsze mają pierwszoplanowe postacie i tej głębi nieraz
posta nie umie odmalować. Należy odróżniać wielopostaciową
kompozycję od takiej, w której bywa przedstawiony tłum.
toś zrobił zarzut, zupełnie słuszny, Matejce, że nie umie
malować tłumu, że wyraźnie maluje każdą poszczególną postać
tłumie; odmalowuje on wiele osób, a nie coś jednolitego,
o robi wrażenie tłumu. W pisaniu również na to należy
wrócić uwagę. Nie zgodzę się z tymi, którzy mówią, że w
aszej literaturze niema pisarzy, którzyby mieli zdolność
tworzenia tłumu, bo znajdujemy jednak takie utwory, jak
"Zamek Kaniowski" - Goszczyńskiego.

Postacie dzielimy na pierwszo-, drugo- i trzecioplanowe.
o do pierwszoplanowych używana jest bardzo różnorodna
terminologja, nad którą trzeba się zastanowić, ponieważ
prowadza to pewien zamęt. Trzy nazwy bywają używane w tym
ypadku; mówimy o postaci tytułowej, o bohaterze i o posta-
główniej. Należy pamiętać, że te nazwy nie oznaczają te-
samego i nie są identyczne, dlatego, że postać tytu-
bardzo częste nie jest bohaterem w utworze, że postać tytu-

łowa może nie być postacią główną. Jak więc te rzeczy odróżniać? Postać tytułowa jest ta, która jest wymieniona w tytule. Kto jest bohaterem? Bohaterem nazywany przede wszystkim taką postacią, która walczy, która jest czynna, która działa. Bohater ma w sobie jeszcze coś z klasycyzmu. Pojęcie bohatera z pojęciem bierności w naszym umyśle obecnie się nie godzi. Naturalnem jest, że pojęcie to musiało ulegć ogólnej ewolucji naszego poglądu na świat. Dawniej było to pojęcie wielkiego czynu, całe życie człowieka skupiało się w jednym, jakimś wielkim czynie. Bohaterem był ten, kto spełnił bohaterski czyn, czyn taki wymagał nieraz ofiary całego życia; teraz zaś wiemy, że takie czyny są stosunkowo rzadkie i że większego bohaterstwa trzeba, aby spełniać różne drobne czyny przez całe życie. Więc ta nazwa bohatera wydaje się nam nieodpowiednią, bo czyn został odarty z aureoli poetyckiej. Z drugiej strony na zaniechanie terminu: bohater, wpłynęło rozpowszechnienie w czasach naturalistycznych poglądu przyrodniczego, według którego człowiek niema swojej roli, jest tylko wynikiem siły działającej i przyznawać człowiekowi potężnej roli w działaniu nie można; człowiek jest tylko prochem, którym wiatr miata. Na bohatera w przyrodniczym poglądzie na świat niema miejsca. Dlatego dzisiaj rzadziej używamy wyrazu bohater, a częściej mówimy: postać główna. Postać główna nie zawsze i nie stale zajmuje główne miejsce. Może

185
nie być więc osobą, która najwięcej miejsca zajmuje w utworze, ale jest tą postacią, na której skupiają się nasze myśli i uczucia. A więc osoba główna spełnia czynność skupiania całej akcji, jest czynnikiem skupienia około środkowego punktu. Np. w "Kazimierzu Wielkim" - Wyspiańskiego dusza Kazimierza Wielkiego, jego przeżycia, jej wzruszenia są środkiem dośrodkowym, ona wiąże wszystkie zdarzenia, ogniwa. Postać tytułowa nie zawsze bywa postacią główną. Mówiliśmy już o tem, że w "Panu Tadeuszu" pan Tadeusz nie jest osobą główną. Np. "Mazepa" - Słowackiego. Tytuł: "Mazepa", ale osobą główną nie jest Mazepa. Jeżeli zaapelujemy do naszych uczuć, myśli przy czytaniu, to będziemy mieli na myśli Wojewodę albo Zbigniewa i Amelję. Ta para najbardziej zwraca naszą uwagę i budzi nasze wzruszenie. Zmarły badacz prof. Nehring tłumaczył rozdźwięk pomiędzy tytułem a postacią główną tym faktem, że Mazepa był rozpoczęty z innym zamiarem, a skończony z innym. A mianowicie, mówi Nehring, że w pierwszej chwili na wyobraźnię Słowackiego podziałała postać Mazepy, potem, im bardziej zbliżał się do postaci Zbigniewa i Amelji, tem więcej wkładał tam uczuć osobistych, i tem jaśniejszem otaczał je światłem, opisywał własne uczucia i wysuwał te postacie na plan pierwszy.

Mówiliśmy o tem, że należy odróżniać postacie główne od postaci tytułowych, bohaterów i bohaterek. Dalej

choć jeszcze zaznaczyć, że w malowidle postaci można rozróżniać dwa sposoby przedstawiania: I-szy kiedy poeta wybiera z pewnej grupy postaci pewne rysy wspólne, zasadnicze i wypukła te rysy, albo też II-gi - kiedy autor akcentuje bardziej rysy odrębne jakiejś jednostki. W pierwszym wypadku poeta tworzy typy, w drugim - indywidualności. Rozróżniać jednak ściśle typów i indywidualności nie można, ponieważ w rozmaitych dezach te typowe dla pewnej grupy ludzkiej i indywidualne rysy razem się splatają. Rysy typowe, pozbawione indywidualności, dawałyby postać martwą, obcą nam, z drugiej znów strony rysy indywidualne wyłącznie uwzględnione także dawałyby postaci chybione, a dla tego chybione? Pierwsza rzecz jest łatwiejsza do ujęcia sama się tłumaczy, że na to, żebyśmy odczuwali człowieka, żebyśmy go rozumieli, musimy mieć przed sobą człowieka, obdarzonego życiem, to jest jakąś cząstką indywidualności; ale pytanie, dlaczego takiej indywidualności, przesuniętej do maximum, nie nazwiemy działaniem artystycznym. A oto dlatego, że poeta musi stworzyć, postać, które pozwolą się nam przeżyć. Z chwilą, kiedy postać wprowadzona przez poetę, jest tak indywidualna, że przynajmniej pozornie nigdzie jeszcze takich przeżyć nie miał nikt, w żadnej jednostce przeżycie się tak nie kojarzyło, - takie przeżycie jest dla nas niemożliwe. Nie rozumiemy takich postaci, z którymi żadnej łączności nie odczuwamy. A więc

postać poetycka, żeby się dała przeżyć, musi zawierać rysy, wspólne wszystkim ludziom. W przeciwnym wypadku postać przestaje działać artystycznie, bo jest dla nas całkiem zagadką. Są całe epoki literackie, które lubują się w malowaniu postaci typowych, są znów takie, które zmiernają do indywidualności i epoki te w rozmaitych do-
zach te rysy łączą. Komedja Molier'a jest komedją typów. Nasza komedja 18 w. również jest komedją typów. Niemce-
wicz w "Powrocie Posła" daje typowe postacie: Starościna, Fircyk i t.d. Dlaczego istnieją spory co do pewnych utwo-
rów Żeromskiego, co do typu "Kwy" np.; nie możemy jej zro-
zumieć. Niektóre jednostki nie mogą przeżyć typu, jaki
podał nam poeta i mówią poprostu, że taka postać nie ist-
nieje; nie chodzi jednak o to, żeby taka postać istniała,
ale żeby się dała przeżywać. Typy Destojewskiego niektóre
są trudne do przeżycia, bo nagromadzone jest w nich mnó-
stwo sprzecznych rysów i artyzmem poety jest, żeby zmusić
jednak czytelnika do przeżycia tej postaci.

Przechodząc do otoczenia jednostki, musimy sobie po-
dzielić otoczenie na dwa środowiska: ludzkie i w znacze-
niu najszerszem, przyroda, następnie wytwory rąk luda-
kich i atmosfera.

Teraz przechodzimy do miejsca. Dlatego nazywamy miej-
scem, to miejsce, gdzie się coś dzieje, a nie krajobra-
zem, że przywykliśmy rozróżniać te pojęcia. Mówiąc: kraj-

obraz, mamy na myśli krajobraz górski, wiejski, a nie mamy na myśli miejsca w mieście. Często mieszamy te dwa pojęcia, mówiąc: krajobraz wiejski; krajobraz miejski. W tem miejscu trzeba odróżniać dwie strony. A mianowicie, odmalowanie strony obiektywnej tego miejsca, odmalowanie jego zewnętrznego wyglądu, barw, i odmalowanie strony subiektywnej, to jest nastroju artystycznego oddziaływania na naszą uczuciowość. Bardzo często ta strona subiektywna jest odmalowana za pomocą pewnego podkreślania epitetów: "bardzo pięknie", "szczególnie pięknie", np. "stali na wzgórzu nad łąką tak piękną, jak marzenie". Ale te elementy nie występują oddzielnie, przeciwnie w najrozmaitszy sposób się łączą, zależnie od rodzaju krajobrazu. Możemy ułożyć pewne szeregi rozmaitych krajobrazów, które się w utworach poetyckich spotykają. A więc krajobraz lądowy; może on mieć rozmaity charakter. Może być krajobraz lądowy płaszczysty. Płaszczysta może nam albo bardzo przypadać do duszy, albo może nas drażnić. Są usposobienia, którym się podoba szeroka przestrzeń, równina, są inne, które się lubują w zamkniętych miejscach. Płaszczysta ma w sobie pewną jednostajność. Ale pomimo to, że sama płaszczysta jest jednostajna, może być ona urzeczona przez to, co się w niej znajduje. Może być krajobraz płaszczysty, polny, łączny, stepowy, mieszany, mogą wchodzić inne elementy, jak las, a więc

będzie krajobraz płaszczysty, ale urozmaicony lasem, ten las też może być rozmaity, mogą być rzadkie laski, lub też duży bór, knieja, mogą być takie lasy, jakie stanowią tło "Pana Tadeusza" i działają nastrojowo. Możemy się o tem przekonać z powieści Orzeszkowej "Ad Astra", gdzie Seweryna występuje na tle boru, puszczy, która tajemniczymi głosami mówi do jej duszy. Przypomnijmy sobie krajobraz leśny z początku powieści Sieroszewskiego "Na kresach lasów", jak groźny jest ten krajobraz i ta walka, która się tu stacza na kresach lasów, tak, że element krajobrazowy ma nieraz siłę lirycznego wstępu. Obraz boru jest przygotowaniem tego, co nastąpi, następuje więc stan przenikania nastrojowego, o którym już mówiliśmy. Trzecim elementem urozmaicenia krajobrazów płaszczystych jest woda, która wchodzi w grę czy to w postaci nieruchomych tafli jeziora, czy w ruchomej, jak rzeka lub strumień, wreszcie te wszystkie elementy mogą być w najrozmaitszy sposób ze sobą łączone. Urozmaicenie nazywamy większem, jeżeli krajobraz jest płaszczystą ale falistą i znów z tymi samymi czynnikami mamy do czynienia, kiedy np. "W Szwajcarji" kochanek mówi: "Gaje! doliny! Łąki i strumienie!" Co do górskiego krajobrazu odróżnić trzeba dwa elementy bardzo różne z nastrojami zupełnie odmiennymi. Jeżeli poeta przedstawia krajobraz gór, za-

mieszkałych przez człowieka, gór, przystępnych człowiekowi, gór, które są opisywane, jako życiodajne góry - żywiołki, to w nich jest pewna łagodność, pewne ciepło żywioła, - przeciwnie, jeżeli wyprowadzimy nagie, niedostępne wierzchołki, to odczuwamy dzikość, wrogość tych wierzchołków, otaczających człowieka i określamy odrazu ten krajobraz, jako dziki, wrogi. Ale oprócz dzikości i grozy jest jeszcze coś innego, a mianowicie w tym górskim wierzchołku, pokrytym lodowcem, odczuwamy tę potęgę, niewzruszoność, wzniosłość. Doznajemy uczucia pewnego przestraszenia wobec tej siły, która nas może zmiażdżyć, i uczucie pewnego uwielbienia. Mówiliśmy, że poeci umieją, - rzucając postacie swoje na takie lub inne tło, - wydobywać dla nich nastrój i zabarwiać je tym nastrojem. Np. "Ad Astra": Seweryna na tle puszczy, a Rodowski na tle wierzchołków górskich. Widzimy tu symbol tej, która wyrosła na tle ziemi litewskiej, - puszczy i zespała się z tą puszczą i symbolały twardą, nieubłaganą, zimną, jak wierzchołki górskie. Jest to więc dwugłos i ludzki i w przyrodzie. Wszystkie te krajobrazy przy swoim urozmaiceniu mają jednak to, że były nieuruchomione. Tak rzeka, jak staw przy jakimś młynie, przy powiewie wiatru ożywiały się, lecz nic nie jest więcej zmiennem, jak morze. Morze ma w sobie specjalne urozmaicenie miejsca, specjalny nastrój, bo zdala wi-

działane daje ogromną pustą przestrzeń, bliżej oglądane - daje nieskończoną zmienność. Prócz tego daje ową dął i zmienność, daje jednocześnie wrażenie siły, potęgi, jest żywiołem niezwalczonym, który może człowieka zniszczyć, jak drobną łupinę i znów dochoedzimy do tego uczucia, że góry olbrzymie i bezmiar mersa dają nam wzruszenie i wzniosły nastrój. Te wrażenia zmieniają się i eieniują zależnie od tego, czy chodzi o krajobraz z brzegiem, czy morze bezbrzeżne. Ażeby wyczerpać ten pogląd pobieżny, dodajmy, że zmienia się ten krajobraz przy zbliżeniu się do miasta, że podmiejski krajobraz ma swoje cechy swoiste, a inaczej wygląda krajobraz czysto miejski, który jest zupełnie inny. W krajobrazie miejskim twory przyrody są sprowadzone do minimum, a wytwory rąk ludzkich do maximum. Ale i tu, tak dla malarza, jak i dla piszącego, mogą być najrozmaitsze elementy i to nadzwyczajnie ciekawe. Całe epoki lubowały się w pewnych miejscach, w pewnych składnikach tego krajobrazu miejskiego. Romantycy lubowali się w kościołach, świątyniach; Wiktor Hugo pisze całą powieść o katedrze Najświętszej Panny Marji w Paryżu. Realisci będą się lubować w jakichś zakamarkach brudnych, niechlujnych, pełnych dziwacznych schowanek, które się nie wyłaniają na światło dzienne. Tam gdzie się gnieździ choreba, rozpusta, - realisci lubowali się tem, to było dla nich pociągające. Wynikało to z tendencji współ-

czesnej, bo realizm jest odbiciem poglądu na świat. Ta sama tendencja psychologiczna jest w takiej powieści, jak "Lalka"; bo mamy tu cały szereg najrozmaitszych miejsc i znajdujemy tu opisy różnych zaułków. Nadzwyczajnie interesującym jest opis wędrówki Wokulskiego nad Wisłą i całe bogactwo obrazów myślowych, powstałych w nim, w związku z otoczeniem. To jest dla mnie ciekawe, bo ten krajobraz ogromnie przypomina rzeczy Żeromskiego, przede wszystkim "Bezdomnych", tak, że do pozytywistów, jakim jest Prus, możnaby dołączyć i romantyka Żeromskiego.

Widzieliśmy elementy, urozmaicające krajobraz przez lasy, czy wodę, ale przed odmalowaniem tych składników krajobrazu, kiedy poeta zdecydował się na wprowadzenie lasu, czy wody, jeszcze istnieje coś, a mianowicie - oświetlenie. Ten sam krajobraz można ukazać w najrozmaitszych oświetleniach i wtedy będzie miał inną wartość. Np. wieczór lub poranek. Zamek Horeszków w oświetleniu poranku nabiera życia; Hrabia aż się zdziwił, jak to pięknie wygląda, a naprawdę zmieniło się tylko oświetlenie. Przede wszystkim ważny jest kontrast zasadniczy dnia i nocy. To, co po dniu jest pozbawione wielkich tajemnic, wielkiego uroku romantycznego, to w nocy zaczyna się wyolbrzymiać, nabiera specjalnego uroku dla duszy.

Romantycy lubili mroki nocy. Staff dużo umie powiedzieć o mroku: "Mrok kocha duszę". Obok kontrastu dnia i nocy mamy jeszcze cały szereg momentów, które można wyodrębnić. Do takich, na których wygrywa się symfonia krajobrazu, należy poranek albo zachód słońca. Jak cudownie umie to przedstawić Mickiewicz w "Panu Tadeuszu". Poeta może od razu dawać czytelnikowi ogromne bogactwo gry światła, kiedy np. słońce zachodzi. Jednym z takich wielkich uroków /o którym dobrze wiedzą kochankowie/, to jest noc księżycowa. Któż nie wzdychał do gwiazd albo przy gwiazdach; to są czary, którym się oprzeć trudno.

Dotychczas mówiliśmy o niebie czystem, o niebie bez chmurki, czy to w dzień, czy w nocy; mówiliśmy o słońcu, księżycu i gwiazdach. A teraz nowym czynnikiem będą zmiany pogody. Jednym z takich elementów ogromnego urozmaïcenia na niebie naszym są chmury:

"..... Ileż to widoków?

Ileż scen i obrazów z samej gry obłoków?

Bo każda chmura inna; naprzykład jesienna

Pełźnie jak żółw leniwa, ulewą brzemienna,

I z nieba aż do ziemi spuszcza długie smugi,

Jak rozkwitłe warkocze, to są deszczu strugi;

Chmura z gradem, jak balon szybko z wiatrem

leci,

Kragła, ciemno-błękitna, w środku żółto świe-

ci,

Szum wrotki słychoć wkoło; nawet te codzienne,
Patrzcie państwo, te białe chmurki, jak odmienne!
Zrazu jak stada dżikich gęsi lub łabędzi,
A z tyłu wiatr jak sokół do kupy je pędzi!
Ścisną się, grubieją, rosną - nowe dziwy!
Dostają krzywych karków, rozpuszczają grzywy,
Wysuwają nóg rzędy, i po niebie sklepie
Przelatują, jak tabun rumaków po stepie;
Wszystkie białe, jak srebro, zmieszają się...

...nagle

Z ich karków rosną maszty, z grzyw szerokie
żagle!

Tabun zmienia się w okręt i wspaniele płynie
Cicho, zwolna, po niebios błękitnej równinie!"

/Księga IV/.

Mickiewicz umiał czuć wdzięk przyrodzenia i daje
w "Panu Tadeuszu" wszystkie odmiany rozmaitych chmur. Gdy-
by kto wziął podręcznik z opisem, jakie chmury bywają,
a potem przeczytał "Pana Tadeusza", toby zobaczył, że
żadnego rodzaju chmur tu nie brakuje.

W Księdze X Mickiewicz tak mówi:

"Owe obłoki ranne, zrazu rozpierzchnione,
Jak czarne ptaki, lecąc w wyższą nieba stronę,
Coraz się zgromadzały. Ledwo słońce sbiegło
Z południa, już ich stado pół niebios obiegło

Ogromną chmurą. Wiatr ją pędził coraz chyżej,
Chmura coraz gęstniała, zwieszająca się niżej
Aż jedną stroną nawpół od niebios oddarta,
Ku ziemi wychylona i wszere rozpostarta,
Jak wielki żagiel, biorąc wszystkie wiatry
w siebie,
Od południa na zachód leciała po niebie."

Albo:

"Już wschodził uroczysty dzień Najświętszej
Panny

*Wspaniałe jest to
w tym czasie rannym*

Kwietnej. Pogoda była prześliczna, czas ranny,
Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale: z boku chmura biała, sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza,
Podobne do nikiących piór Anioła Stróża,
Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany
Spóźnił się, śpieszy wracać między spóźnie-
biany." /Księga XI/

A oto jeszcze obraz końcowy:

"Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy,
Okrąg niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,
U góry błękitnawy, na zachód różany:
Chmurki wróżą pogodę: lekkie i świecące,

Tam jako trzody owiec na murawie śpiące,
I owdzie nieco drobniejsze, jak stada cyranek;
Na zachód obłok, na kształt rąbkowych firanek,
Przejrzysty, sfałdowany, po wierzchu perłowy,
Po przegach pozłacany, w głębi purpurowy,
Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał.
Słońce spóściło głowę, obłok zasunęło,
I raz ciepłym powiewem wozognawszy usnęło."
Księga XII.

Takie wczucie się, wycie w obraz jest właściwością Żeronskiego. Opisuje on przyrodę z miękkością, z rozrównieniem, jak nikt poza nim. Nowym czynnikiem urozmaicenia jest wprowadzanie żywych istot, jak ptaków zwierząt, siedzib ludzkich, dzieł rąk ludzkich i ludzi samych.

Określając najogólniej krajobraz w utworze poetyckim mówiliśmy, jakiego rodzaju mogą być krajobrazy, jakie w nimi związane są nastroje, wreszcie krajobrazy mogą być rozmaicie malowane, więc np. mogą być traktowane rozumowo lub po malarsku. Po malarsku w tym znaczeniu, że poeta artysta, malując obraz, daje wymiary, perspektywę, nieraz tak dalece, że malarz może ten obraz odmalować, naturalnie wkładając jeszcze całe mnóstwo szczegółów, których poeta nie podał. Kiedy indziej poeta maluje krajobraz nie po malarsku, lecz nastrojowo w ten sposób, że nie pokazuje nam obrazu z jednego stano-

wiska, jak to się dzieje przy malarskim ujęciu krajo-
obrazu, lecz maluje rozmaite szczegóły, z różnych wi-
dziane stanowisk i nie łączące się w całość krajobra-
zową. Trzeba zaznaczyć, że są rozmaite punkty widze-
nia co do malowania rzeczy po malarsku lub nie. Rzadki
są obrazy, które po malarsku traktować można. Po ma-
larsku pisał Witkiewicz w swej pracy o Mickiewiczu.
Orzeszkowa w "Nad Niemnem" np. podkreśla ładny kraj-
obraz, ogarnięty jednym spojrzeniem, ale kiedyindziej
i ona maluje nie po malarsku, bo zanadto kooha przyro-
dę, za bardzo zbliża się do niej i dlatego bardzo czę-
sto mówi o tem, co wie, a nie o tem co widzi. Opisuje
każdy kwiatek, każdą tkankę, każdą rzecz, której oko
malarza patrzącego z oddalenia, jakia wskazuje poetka
nie mogłoby dostrzec. Zamiłowanie do przyrody wprowa-
dza w błąd poetkę i pozbawia ją punktu widzenia malar-
skiego. Prócz wartości malowidła w krajobrazie są
rozmaite składniki poza malarskie, to jest takie, które
zależą od innych zmysłów i zależą od wrażliwości poety.
Są np. poeci szczególnie wrażliwi na wonie i dają oni
z przyjemnością zespół wopi w krajobrazach. Np. Mickie-
wicz mówi o woniach. Jest to również bardzo charakte-
rystyczne dla Orzeszkowej. Np. w "Australczyku": młoda
dziewczyna trzyma w ręku bukiet i następuje bardzo
dokładne opisanie woni bukietu ze zmieszanych traw

polnych. Orzeszkowa więc jest bardzo wrażliwa na zapachy. Mogą tu jeszcze wchodzić w grę wrażenia wzroku, smaku i badania te są dosyć ważne. Trzeba zwracać uwagę na składniki nastrojowe w krajobrazie, to znaczy nato, jakie przeważnie nastroje poeta wybiera, czy chodzi mu szczególnie o krajobraz piękny, czy brzydki. Rozważając dwa sposoby malowania, a mianowicie malarski i nie malarski moglibyśmy zauważyć, że pewne części są zespolone nie przez stanowisko, lecz przez nastrój, jaki się w tych elementach zawiera i zależnie od tego mamy podkład uczuciowy. Kiedy Mickiewicz mówi: "Znasz li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa", łączy te elementy krajobrazowe nie na podstawie tego, że z jednego stanowiska można taki krajobraz ująć. Kiedy Słowacki mówi w Pamiętniku: "Tam byli, kędy to znów te elementy są złączone nie przez jedno stanowisko patrzącego, ale przez uczuciowość. W "W Szwajcarji": "Jest pod mojemu oknami fontanna,

"Co wtecznie jęczy zapłakany szumem.."

te elementy na podstawie nastroju są związane. Wszystkie uwagi, nie wyczerpują jeszcze piękna krajobrazu. Badanie takie musi zwracać uwagę, w jaki sposób przedstawia poeta życie przyrody, a mianowicie, czy przyroda żyje życiem własnym, odrębnym, charakterystycznym dla siebie, żywiołowo, czy też przyroda jest

uczłowieczona, t.j., czy żyje ludzkimi uczuciami. Ten pierwszy sposób jest pospolity, tak, że z trudem wielkim musielibyśmy wyszukiwać przykładów, gdzie poeta będzie przedstawiał przyrodę nieuczłowieczoną. Kiedy Słowacki mówi: "Jest pod moimi oknami fontanna, co wiecznie jęczy zapłakany szumem..", więc czujemy, że fontanna jęczy, jak człowiek. Kiedy Mickiewicz mówi: "Wichry zwały się", "Wicher z tryumfem zawył; a na mokre góry, wznoszące się piętrami z morskiego oddechu, wstąpił geniusz śmierci i szedł do okrętu, jak żołnierz, szturmujący w połamane mury", to ta walka wicherów jest walką tytanów i mamy tu życie przyrody uczłowieczone. Pomiędzy jednym i drugim sposobem malowania mogą być przejścia najrozmaitsze. Od tego malowania życia przyrody odrębnego i uczłowieczonego należy odróżniać pewien sposób malowania, który jest zepełnieniem tych dwóch środków, a mianowicie poeta może malować życie przyrody uczłowieczone, ale podnosi ją do takiej potęgi, że odczuwamy jednakże odrębność tego życia. Tak maluje np. Mickiewicz. U niego przyroda żyje uczuciami ludzkimi, ale tak odrębnie, że ta odrębność w malowidle się uwiadcza. Od malowania w sposób uczłowieczony należy odróżniać malowidło panteistyczne, to jest takie malowanie przyrody, iż widzimy, że poza nią i w niej tkwi jakaś siła wyższa, że w niej objawia się pewien

piarwiastek duchowy. Słowacki mówi: "Boże, kto ciebie nie ozuk * Ukrainy błękitnych polach", więc w przyrodzie Ukrainy daje się wyczuwać Bóg. Należy też odróżnić malowanie przyrody symboliczne, to jest taki sposób malowania, gdzie przyroda ma swe ^{dwoistem} życie o znaczeniu. Ktoś np. maluje zachód słońca: namalował moment przed samym zachodem i mówi: tak, to życie ludzkie. Więc ten zachód słońca jest symbolem śmierci, która przychodzi na człowieka. Na tem polega wartość symbolu, że ma on to dwoiste znaczenie i każde z tych zdarzeń dostarcza nam pewnego wzruszenia i połączone są one przez pewien wewnętrzny związek nastrojowy. Można się zatrzymywać na powierzchni jakiejś myśli, symbolu, rozkoszować się podanym obrazem, lub też można wniknąć głębiej i odczuć wewnętrzną treść, nie widzieć już krajobrazu, tylko to, co on symbolizuje. Ta możliwość tej gry duchowej zatrzymywania się na zmysłowym oddziaływaniu to jest siła symbolu, która może tkwić jeszcze i w tem, że symbol jest wielosugestynny. Związki jego z innymi stanami są tak obfite, że symbol wygrywa na naszej duszy całe symfonje, np. patrz na jakiś krajobraz mówimy, że to śmierć, lub, że tak kończy się moment szczęścia, mogą też pomyśleć, że takie piękno ma jakaś sztuka, jakiś artysta i t.d.

Takich sugestji symbolicznych może być bardzo wiele. O symbolicznym znaczeniu mówiłem już przy zaimkach. Sosna rozdarta symbolizuje w "Ludziach Bezdolnych" duszę Judyma, on jest jakoby sosną rozdartą. Znaczenie tego w dalszym ciągu wysnuwa słuchacz w duszy, bo sosna mówi o nieudolności życiowej Judyma. Teraz należy rozważyć stosunek przyrody do człowieka. Mówiłem o tem, że przyroda może działać w akcji jako siła żywa i może być siłą wrogą lub współczującą, może to być przyroda obojętna, ale działająca; może być to wroga siła uczłowieczona, panteistyczna i t.d.. Co do roli krajobrazu w utworze mówiłem, że krajobraz stwarza jedność atmosfery, nastroju. Opisy mają jeszcze inną rolę w utworze. Przyroda może wkraczać jako czyn, rozwijający akcję, np. burza, która zaskoczyła kogoś, piorun, który zabija i wstrzymywał ją w tym sensie, że każde opowiadanie jest czynnikiem, hamującym akcję, gdyż wtedy czytelnik przestaje popychać ogniwa akcji i rozważa opowiadanie. Opisy w akcji spełniają tę samą rolę, jaką spełniają przymiotniki określające w jakimś zdaniu. Ta analiza prowadzi nas do pewnych wniosków. Te różnorodne sposoby traktowania krajobrazu, różnorodne ustosunkowanie krajobrazu do człowieka, to wszystko sprawia, że krajobraz bardzo rzeczywisty jest wykładnikiem poglądu na świat. Artyście oą prawda nie chodzi

o wyraźne sformułowanie poglądu na świat, tylko chodzi mu o pewną postawę. Sformułowanie filozoficzne zostawia on krytykowi. O tem, że mamy w takim wypadku do czynienia z pewną postawą wobec świata, przekonad się możemy, jeżeli zestawimy całe epoki. Weźmy np. z jednej strony romantyków, a z drugiej realistów i wreszcie kombinację romantyko - realistów z przewagą jednych lub drugich. Zupełnie inaczej sprawa ta będzie traktowana przez romantyków, a mianowicie panteistycznie, realisci przeciwnie, oni odsuną od siebie i symbolizowanie i panteizm, i traktowanie uczuciowe krajobrazu, a będą traktowali zjawiska przyrody w tych granicach, jakie wskazuje nauka. Ta analiza nie wyczerpuje jeszcze badania krajobrazu. Krajobraz może być opisywany ze stanowiska poety lub ze stanowiska kogoś z osób występujących, i może być ich przeżyciem. Takim przeżyciem w "Panu Tadeuszu" jest opis nieba, w opowiadaniu Tadeusza; tu mamy w nowy sposób dany element charakterystyczny, danego osobnika. Mickiewicz w ten sposób charakteryzuje Tadeusza, iż był to prostak, lecz umiał czuć wdzięk przyrody. Kochanek, który opowiada w "W Szwajcarii" swe dzieje zachwyca się przyrodą. Przypomnę jeszcze raz przykład z "Księcia Niezłomnego" - Słowackiego, jakie tu genialne, a pozornie drobne poprawki wprowadza Słowacki. Feniksa na woła na

służebne : Zoro, Różo, cóż niema nikogo? Słowacki dodaje tylko dwa słowa: "oprócz róż" i te dwa wyrazy ukazują nam postać, wychylającą się ku różom, oglądającą je i zachwycającą się nimi. Jest bardzo charakterystycznym dla złączenia krajobrazu z akcją, sytuacja jest teraz dramatycznie napięta, bo krajobraz jest użytkowany dla malowidła akcji. Żeromski daje bardzo ciekawe pod tym względem wzory malowania przez oczy osób występujących. U niego drzewo może być czemś wrogiem, czasem znów czemś ukochanem, odpowiednio do nastroju osoby patrzącej. Żeromski lubi zmieniać stanowiska osób występujących, do przyrody. Czasem mówi od siebie, czasem znów od osoby występującej. W "Dziejach Grzechu" Ewa patrzy na obłoki i ze wzruszeniem uświadamia sobie piękno krajobrazu ze szczególnie miękkim odcieniem. Należy zrobić zastrzeżenie, że rozmaite role przypadają krajobrazowi w rozmaitych rodzajach utworów poetyckich, inne w liryce, epice i dramacie. Najmniej zajmuje miejsce opis w dramacie, bo opis jest czynnikiem, hamującym akcję. A więc krajobraz może być tłem utworu, czynnikiem jednoczącym utwór i zarazem czynnikiem, urozmaicającym utwór.

Przechodzimy do ostatniego czynnika, jednoczącego, jakim jest czas. Niegdyś toczyły się walki o jedność

miejsca i czasu, o to, aby wszystko działo się w ciągu 24 godzin, maksimum 3 dni, bez zmiany miejsca. Dziś to upadło, ale w tych przepisach jest pewien sens, jest pewna myśl, znaczenie wartościowe, bo po dziś dzień nie wyrzekli się autorowie jedności miejsca ani czasu. Mam utworów nawet dłuższe, które oparte są na jedności miejsca. Do takich należy Ibsen, który dla swoich dramatów wybiera jedno miejsce, bo to miejsce jest bardzo charakterystycznym zespoleniem człowieka z atmosferą; osoby, występujące na jakimś tle, ciężko się barwią tem tłem. Takimi utworami są "Unioxy", "Kera" i cały szereg innych. I u naszych poetów, jak Wyspiańskiego, widzimy to samo zachowanie jedności miejsca i czasu. Może za mało zdajemy sobie z tego sprawę, ale całe poematy jego są wysnuwane z jedności miejsca. "Akropolis" to jest opieszczenie Wawelu. W "Weselu" za miejsce akcji obiera sobie poeta chatę chłopską i każe, aby się tam wszystko odbywało, bo to miejsce jest bardzo charakterystycznym, ludzie lepiej odbijają od tego niezmiennego miejsca. To samo dzieje się z czasem. Poeci chętnie poddają się zachowaniu jedności czasu, wcale nie dlatego, aby ten nakaz pochodził z zewnątrz, ale dlatego, że czują, iż mają w jedności czasu czynnik pomocniczy, że ten czas, ten moment czasu zespala

wszystkie wypadki ściślej i wytwarza pewną atmosferę. Np. w utworach dramatycznych, scenicznych, widz czuje pewną przeszkodę w przeżyciu przerwy kilku lat pomiędzy jednym aktem a drugim. W powieści uskutecznia się to łatwiej, bo scena daje większą ciągłość życiową. Niekoniecznie więc ta jedność czasu ma znaczyć, że to ma być jeden-dzień lub doba. Może sobie autor wybrać jedną porę roku, bo ona ma charakter odrębny. "Warszawianka" np. ma bardzo charakterystyczne tło; nowela: "Moment" - Orzeszkowej, "Ozimina" - Berenta - w bardzo krótkim czasie wszystko się dzieje, są to dzieje jednego wieczoru niemal.

Teraz powiem kilka słów o zespoleniu się tych wszystkich elementów, a mianowicie stosunek ilościowy tych pierwiastków jest bardzo charakterystyczny dla utworu i dla poety i stosunek tych elementów będzie zależnym nie tylko od sposobu widzenia i od wrażliwości osobistej na te rzeczy, ale i od poglądu na świat. Zależnie od tego, czy działanie przyrody gra wielką rolę, czy nie, czy człowiek jest jednostką górującą nad przyrodą, czy też jest poddany przyrodzie. To poddanie może być w sposób najrozmaitszy. Kordyan występuje jako człowiek poddany przyrodzie, ale nie tak jak u realistów, gdzie człowiek jest tylko częścią przyrody. Pogląd poety na świat uwidocznia się jeszcze i w tem, czy przypisuje wagę wielkim siłom przyrody, pomijając zupełnie znaczenie powolnego oddziaływania. Wracamy ciągle do tego samego pra-

źródła formy i wszelkiej treści, a mianowicie do stanowiska człowieka wobec świata.

R O D Z A J E P O E Z J I .

LIRYKA.

Dotychczas nasze rozważania dotyczyły składników utworu, ugrupowań części utworu, zespołów tych części, - obecnie przechodzimy do rozważania utworu w całości i do rodzajów poetyckich: liryki, epiki i dramatu. Zeby sobie zdać sprawę z tej różnicy, różnicy nieraz bardzo zawikłej, musimy się zastanowić nad rozmaitemi stronami słowa, bo analiza tych rozmaitych stron słowa posłuży nam do rozgraniczenia tych rodzajów. Więc możemy rozważyć w mowie naszej 3 strony:

1/ Stronę akustyczno-muzyczną. Na tę stronę akustyczno-muzyczną składają się pierwiastki dźwiękowe, a na te pierwiastki dźwiękowe składa się zwykle zabarwienie głosu mówiącego. Mówimy np. o kimś, że ma bardzo ładny piersiowy głos, to znów, że ma głos krzykliwy, piskliwy, dźwięczny, metaliczny. Nowsze badania wykazały, że nie tylko mówiący ma właściwe sobie zabarwienie głosu, ale i utwór poetycki ma właściwe sobie zabarwienie, to jest, że piszący w jakiś sposób, niedostępny dla naszego poznania, utrwalił w utworze to zabarwienie głosu, którym ten utwór należy wypowiadać.

Są to badania bardzo ciekawe, prowadziła je cała rodzina Rutzów; Rutz był to śpiewak, który stracił głos Zastanawiał się wówczas nad tem, dlaczego stracił głos i doszedł do wniosku, że śpiewał partje „nie leżące w jego głosie i stwierdził, że nie były to partje „za wysokie, ani za niskie, tylko partje, które wymagały innego zabarwienia głosowego, którego on nie mógł z siebie wydobyć; śpiewanie takich partji przychodziło mu z trudnością i dlatego głos sobie zmarnował. Ożeniony ze śpiewaczką prowadził te analizy i doszli do wniosku, że wszystkie utwory można podzielić na grupy, wymagające specjalnego zabarwienia i że autorów można też podzielić na te grupy. A więc, że postacie właściwe autorowi ujawniają się w jego dziele i interpretator, który ma nieodpowiednią postać przedstawiać, nie umie jej dobrze zinterpretować. Powołuje się Rutz na taki przykład, że na jednym fortepianie dobrze wychodzi Chopin, na innym znów Bethoven, bo każdy z nich wymaga innego zabarwienia instrumentu. Takiego samego zabarwienia, jak w instrumencie, wymaga też mówienie. Doświadczenia, prowadzone przez matkę i ojca, następnie zebrał i w kilku dziełach opisał syn. Ta sprawa była przedmiotem bardzo gorących i ciekawych dyskusji w literaturze niemieckiej naukowej, bo do tego samego zagadnienia zbliża się jeden z najznakomitszych językoznawców i badaczy literackich Sivers. On doszedł do tych samych wniosków, co i Rutz. Sivers twierdzi, że nie

tylko w stronie dźwiękowej są te różnice, ale i w stronie stylistycznej czyli próbuje on te typy powiązać i ze stroną stylistyczną i z poglądem na świat autorów. Oprócz zabarwienia mowy może być zabarwienie głosek. Jeden autor lubi szerokie tony, inny będzie operował niższymi tonami i t.d. Każde połączenie głosek jest jakby pewną indywidualnością i np. wiersz pod tym względem nieraz bardzo ciekawych dostarcza przykładów. Jeden z poetów francuskich Grammon poświęcił całą książkę temu, kiedy wiersz jest dźwięczny i dochodzi do tego wniosku na podstawie analizy każdego wiersza, że pewne układy są dźwięczne, inne znów niedźwięczne i przy dłuższem ćwiczeniu można tę dźwięczność odnaleźć z łatwością. Rymy są tym pierwiastkiem dźwięcznościowym mowy. Oprócz tych pierwiastków w samych dźwiękach i zabarwieniu są jeszcze inne pierwiastki akustyczno-muzyczne, jak rytmika mowy, tempo mowy i melodia mowy. O tę stronę akustyczną toczy się formalna walka retoryczna; o to, czy zdania są krótkie, czy obszerne czy też okresy, o ozdobność lub prostotę wyślowienia, o sposób wiązania myśli w zdania i t.p.

Wreszcie następuje strona 2/ przedmiotowa, rzeczowa. W tej stronie przedmiotowej wyróżnić należy 2 rodzaje. W zdaniu może albo jedno albo drugi przeważać. Mogę powiadać kogoś o tem, że się coś zdarzyło we mnie lub w kimś albo na zewnątrz mnie lub kogoś innego. Zdanie to więc

stwierdza, opowiada, powiada. Ale może się również zdarzyć, że zdanie jest wyrazem czyjejś świadomości. Te wszystkie elementy mowy mają jeszcze inne znaczenie, oto wszystkie one wskazują na jakąś indywidualność. Mogą one mieć za przedmiot: tu i teraz, rozwijające się wraz z przeżyciem. Mówię: smutno mi, cieszę się, kocham kogoś, ach, och i w tych wypowiedzeniach wypowiadam to, co mnie w tej chwili cieszy, smuci, weseli, więc moje wyrazy są wylewami mojego uczucia. Na wyrażenie uczuć służą nam fakty, minione zdarzenia cudzej lub własnej świadomości mówiącego w pierwszym wypadku tu lub teraz, w drugim - nie tu i nie teraz. Przedmiot jest czemś odrębnym i uczucie moje, mowa, reakcja na to jest czemś odrębnym, bo opowiadając, opowiadam to, co było, mówiąc zaś coś, wyrażam swoją reakcję na to, co minęło. Należy pamiętać, że jeżeli chcemy na tem oprzeć rozróżnianie różnych rodzajów poetyckich, to musimy pamiętać, że o ujawnianiu uczucia decyduje nie jeden wyraz, ale zespół wyrazów w utworze. Przechodzimy teraz do pytania, jakie jest słowo liryczne czyli jakie będą własności utworu lirycznego, jak zdołamy określić utwór liryczny. Łatwo uświadomić sobie, że to słowo, które wyraża uczucie tu lub teraz, ono będzie słowem lirycznym, że treść słowa lirycznego jest zapowiedzią bezpośrednio przeżywanego uczucia. Powstaje pytanie, jak się poeta spowiada ze swoich uczuć przed nami. Jeżeli Słowacki mówi:

"Smutno mi Boże! Dla mnie na zachodzie
Rozłajeś tęczę blasków promienistą,
Przedę mną gasisz w lazuruwej wodzie
Gwiazdę ognistą!"

to kto tu do nas przemawia? Czy my, czytając ten wiersz, a więc mówiąc "Smutno mi, Boże!", czy uświadamiamy sobie, że to powiedział Słowacki, który się tu a tu urodził, w takich a takich warunkach żył; czy odczuwamy osobistość Słowackiego w pewnym momencie swego życia spowiadającego się. Kiedy mówię: "Smutno mi, Boże!" i przeżywam utwór bezpośrednio, bo mi jest bezpośrednio smutno, to to nie jest smutek artysty, tylko bezosobowy stan smutku wiąże mnie z postacią artysty. Jakiś historyk może powiedzieć coś o duszy Słowackiego w chwili, gdy to pisał, ale czytelnik w czasie czytania nie myśli o Słowackim, tylko o sobie. To jest różnica między utworem lirycznym; a innym. Występuje to i w dramacie. Tu mówię: tego człowieka nie lubię, zabiłbym go, rozpaczam, boleję, tylko że tutaj te uczucia są związane ze ściśle określoną osobistością, która tu a tu się urodziła, taki a taki ma sposób mówienia i t.d., w utworze dramatycznym występuje cały człowiek konkretnie, tymczasem w utworze lirycznym wszystko to znika, jest tylko myśl wyrażona, ale człowieka, który w pewnym momencie to napisał, niema. Nawet, jeżeli w utworze lirycznym myślimy o Słowackim, to widzimy tylko duszę jego, która cierpiąca.

Stąd wyrastają bardzo ciekawe zagadnienia dla deklamacji, i dlatego deklamatorzy są bardzo złymi aktorami, a znów dobrzy aktorzy są złymi deklamatorami. Idealizacja jednostki, jaka się odbywa w utworze lirycznym, nie może być mieszana z przedstawieniem postaci w dramacie. To samo uczucie trzeba wypowiadać inaczej w utworze lirycznym, a inaczej w dramacie. W utworze lirycznym, mówionym mamy abstrakcję od życia. Utwór liryczny musi być mówiony z wydobyciem wartości muzycznej, podczas, gdy na scenie te wartości mogą być usunięte. Mówiono w swoim czasie, że Kotarbiński był dobrym deklamatorem, a złym aktorem. Leszczyński był dobrym aktorem, a złym deklamatorem. Zależy to od wymagań, jakie stawia interpretator. Zawistowska pisze:

"Nagą, chociaż w kwiatów i klejnotów dumie
Jesteś, ty, duszo?... Przechodniom cię daję -
Przechodniom daję, duszo?... Mów ty w tkumie
O twej miłości - o tym świętym tumie
Twojego bólu?... Mów, duszo - niech liczą
Każdą z łez twoich, nabrzmiałych goryczą..."

/K.Zawistowska - Fragment/.

Mówi ona, że duszę tylko nagą daje, nie daje osobowości. Z tego wynika, że poeta tworzy stany duchowe, złączo-

ne przez wyobrażnię, przez idealizowanie. W utworze dramatycznym ważną rzeczą jest, kto mówi, w opisie zaś to, co mówi; również w utworze lirycznym interesuje nas nie to, kto mówi, ale co mówi; mówi to znaczy wyraża. Prócz tej bezpośredniej liryki istnieją jeszcze rozmaite formy muzyczne. Istnieje liryka maski, która polega na tem, że poeta dla wyrażenia uczuć pewnych przybiera pewną postać, maskę. Np. Pigmalion Asnyka: "Jam cię wywołał z marmurów powiecie".- Tytuł jest Pigmalion, tytuł to bardzo charakterystyczny, bo nie wiedzielibyśmy, że to Pigmalion przemawia, ale poeta, biorąc na siebie maskę Pigmaliona, ułatwia sobie wypowiedzenie całego szeregu uczuć. Kiedy indziej ta maska zamienia się w całą rolę; poeta przybiera na siebie rolę jakiejś postaci i przez jej usta wypowiada swoje myśli i uczucia. Taki sposób wybiera dla siebie Asnyk w Pigmalionie i wielu innych wierszach. Większej wagi jest rozróżnianie liryki bezpośredniej i pośredniej. Bezpośrednia to ta, która bezpośrednio wyraża uczucie; jeżeli poeta mówi: "Smutno mi, Boże!", "Połączy się łązy me czyste, rześiste", "Tęsknię, ach tęsknię w ziemi za kwiateczkiem", czy w inny jakiś sposób wyraża swoje uczucie, to to jest liryka bezpośrednia, która często kojarzy się z rytmem muzycznym.

Kiedy poeta mówi:

"Znowu wiedną wszystkie zioła;
Tylko srebrne astry kwitną,
Zapatrzone w chłodnych niebies
Tęż błękitną.

Jakże smutna teraz jesień,
Ach, smutniejsza niż przed laty,
Choć tak samo żółkną liście,
Wiedną kwiaty.

I tak samo noc miesięczna
Sieje jasność, smutek, ciszę,
I tak samo drzew wierzchołki
Wiatr kołysze.

Ale teraz braknie sercu
Tych upojeń i uniesień,
Co swym czasem ożywiały
Smutną jesień.

Dawniej miała noc jesienna
Dźwięk rozkoszy w swoim hymnie,
Bo anielska, czysta postać
Stała przy mnie...

Przypominam jeszcze teraz
Bładej twarzy alabastry,
Krucze włosy, a we włosach
Srebrne astry...

Widzę jeszcze ciemne oczy...

I pieszczotę w ich spojrzeniu;

Widzę wszystko w księżycowym

Oświeceniu...

/A. Asnyk - Astry/.

Ale liryka może się posługiwać i inną formą, a mianowicie może być liryka pośrednia. Jeżeli poeta wypowiada za pomocą obrazu, to mamy lirykę obrazową. Staff daje odbicie uczucia swojego w krajobrazie; nie wypowiada się bezpośrednio tylko mówi tak:

"Słoneczne życie górskich szczytów kona,

Zmierzoh po nich sine rozwleka kobierce.

Cienie drzew dkużą się w dal, jak ramiona...

O, moje serce!

W popiół przygasa niebiesów pozłota,

Wnet wszystko stanie się mrokiem i głuszą.

I noc zapadnie, jak żelazne wrota...

O, moja duszo!

/Staff - Przed nocą/.

Tu mamy krajobraz pełen smutku, rozpacz, grozy, czegoś, co niepowrotnie się zamyka przed poetą i ten nastrój jest wydobyty w samym krajobrazie. Poeta nie mówi bezpośrednio: rozpaczam, boleję, żałuję, tylko daje odpowiedni krajobraz. Kiedyindziej pisze taki wierszyk:

"W komnacie wiedną w wazie róże.

Przez okno wleciał ptak skrzydlaty

Z trzepotem pierzchnął, znikł w lazurze...

Samotne, wpółomdlałe kwiaty

Posiały płatki senne, duże

Na puch kobierca w mrok komnaty..."

/Staff - Melancholja/.

Tytuł tego wiersza "Melancholja". Tu już niema nawet westchnień, które były w poprzednim obrazie; wszystko tu wprowadza nas w nastrój melancholijny. Kiedyindziej mamy u Staffa niemelancholijny nastrój:

"Po dżdżach jesiennych cudny, złoty dzień,

Jak gdyby jeszcze z łaski darowany;

Zda się, że nawet poweselał oień

I w miłe ciepło pełźnie z popod ściany.

Okna, papiernem i poźółkłym mchem

Pozatykane już na zimę szczelnie,

Raz otworzyły się jeszcze przed snem.

Dzieci zdobyły znów przedproża dzielnie.

Wróble na rynnach czynią wielki ruch,

Zmylone w swojej rachubie pór roku.

Na widok w słońcu zmartwychwstałych much,

Rzuciły resztki przed stajnię obroku.

Drzewa odarte z liści, nagie już.

Zdają się w skrońcu z zawstydzenia mniejsze,
Nieśmiało patrzą w liście, spadłe w kurz,
Zakłopotane, jakby nie tutejsze.

A szczyt kościelny, wznosząc złoty krzyż,
Lśniący wspaniale złocistemi smugi,
Pnąc się w uznaniu za piękny dzień, wzwyż,
Zawiesza niebu złoty krzyż zasługi."

/Staff - Humoreski/.

Ozy to jest krajobraz, czy to jest napisane dla opisu?
Nie. Myliłby się ten, kto by to chciał zanalizować, jako
opis; to jest tylko przedstawienie nastroju poety. Kiedy-
indziej znów Staff napisał taki prześliczny wierszyk p.t.
"Marzec".

Tetmajer także jest lirykiem obrazowym.

Wreszcie liryka może zamienić się w całą opowieść i
być liryką nie obrazującą, a opowiadającą. W takiej liryce
opowiadającej, podobnie, jak w obrazującej, należy zwracać
uwagę na wartość uczuciową, a nie na fakty, zdarzenia.
Liryką opisową jest Farys. Dla zwrócenia uwagi co nas ude-
rza w "Farysie" nie powiemy, że interesuje nas przebieg
wypadków. Interesuje nas i utrzymuje w ciągłym napięciu
tylko ta energja Farysa i dlatego "Farys" jest liryką
energji i znajduje swój wyraz w opowieści o Farysie.

Wreszcie liryka może być liryką czystą i liryką re-
 fleksyjną. Liryka czysta należy do rzadszych zjawisk i
 jest liryką bezpośrednią, bo stanów uczuć czystych nie
 znamy, choćby ze względu na samą organizację, że każdy
 stan łączy się z całym szeregiem wyobrażeń, myśli. Liry-
 ka refleksyjna tkwi w wierszu Staffa - Ocalenie:

"O! serce moje! Z bólu otchłani,
 Z beznadziejnego dna czarnej nocy,
 W którą pogrąża rozpacz i grzebie,
 Dźwignęliśmy się na brzeg przystani
 Wysiłkiem dzikim ostatniej mocy,
 Lecz wydźwignęliśmy już nie siebie..."

Siedząc nad tonią wieczornej fali,
 Patrzym spokojni, od cierpień wolni,
 Mając w niezmiennej ciszy ostoję.
 Czybyśmy wówczas się ratowali,
 Gdybyśmy byli przewidzieć zdolni
 Uratowanych, o serce moje?"

/Staff - Ocalenie/.

Więc mówi, że gdyby wiedział jakim wyjdzie z toni, to
 nie starałby się istnieć. Jest to bardzo głęboka liryka
 refleksyjna.

Dotychczas rozpatrywaliśmy lirykę w formie prostej,
 lirykę obrazową i opowiadającą; liryka może być jeszcze

w formie dialogowej. Taką lirykę w formie dialogu widzimy w wierszu Staffa pod tytułem:

WIDMO:

"W śnie mi się jawi cień twój cichy,

Jak miesiąc pośród mgły...

Kto z ciebie cień uczynił cichy?

- Twe sny?...

Przedziwna twarz ci kryje bladość,

Jak półcień śnieżne lny...

Kto rzucił ci na twarz tę bladość?

- To ty...

Pierś twoją zdobia perły cudne,

Jak rosa białe bzy...

Skąd masz te jasne perły cudne?

- To kzy...

Gdzieindziej będzie to dialog rozmawiających osób, jak np. w znanym wierszu Słowackiego p.t.: "Łódka na Nilu", gdzie poeta rozmawia z Arabem i szuka dla siebie grobowca, w którym mógłby spocząć.

"Nie szumi liść, nie szumi gaj,

Jakie niebo, jaki kraj?

Z cegieł stoją wielkie góry,

A na cegłach leżą chmury.

I jam cierpiał, i jam żył,
Jam w letejskich wodach pił,
Dziś w Nilowe fale mętne
Patrzę oczy moje smętne.

Patrzę smutny, patrzę w dół,
Czy kto moje serce struł,
Że śpi teraz jak łabędzie,
Że mu wszystko jedno wszędzie...

Łódko, łódko, dalej nieś!
Tu na brzegu stoi wieś,
Tu gołębi jakby śniegu,
Chmura ptaków, wieś na brzegu.

Dalej łódko od tych kras?
Tu palmowy stoi las,
I gliniana chata w głębi
Z wiankiem ciernia i gołębi.

ARAB.

O, nie zazdrość szczęścia im,
Patrz, nie idzie z chaty dym.
Nieszczęśliwy los lepierek
Choć z gołębi mają wianek.

218
Może tam zarazy strup,
Może w chacie leży trup,
Dzieci płaczą przy tapczanie,
Trup nie słyszy i nie wstanie.

Trupa trzeba ziemi dać,
I gołębie będą spać,
Gdy wychodzi trup nędzarza,
Gdy powróci syn z cmentarza.

POETA.

Jeśli tak, to łódka, tam
Te błękitne fale łam.
Do tej chaty nieś mnie łódzi,
Wejść tam, skąd trup wychodzi.

Tam nieś łódka... tam mi żyć,
Będę jęczył, będę wyć,
Serce kasać nadaremno,
A gołębie spać nade mną.

ARAB.

Co zamysłasz? Czy ty śniesz?
Gdy uczują ptaki krzyż,
Świty białe, wschodu róże
Rozlecą się po lazurze.

Allach! wicher będzie wiał
I przyniesie czworo skak
I położy grób na grobis
Na gołębiach i na tobie.

POETA.

Jeśli tak, ha! jeśli tak,
Niechaj śpi i wicher i ptak!
Ja nie spoczne w głębi chaty,
Lecz polecę, jak skrzydlaty.

Jak od młodych moich lat,
Ja polecę lotem w świat.
Dalej, kodzi?

ARAB.

Nocleg tobie
W Ramazesa starym grobie.

POETA.

Tam przynajmniej jedną noc
Odzyskam sen, odzyskam moc
I spać będę z cichą twarzą
Pod gołębi sennych strażą.

ARAB.

Niedaleko!

Za tą palmą tam nad rzeką,

Lecz go teraz kryje mgła.

Mówił tak, a kóдка szła."

Nie jest to oczywiście żaden obraz liryczny, chociaż osoby nie są wymienione w tekście, tylko położone nad wyrazami, które czytamy. Jest to liryka djalogowana, która wyraża smutek poety, obolałą duszę jego; jest to wiersz zbliżony nastrojem do "Rozmowy z piramidami".

Liryka ma jeszcze jedną właściwość formy, na którą należy zwrócić uwagę, a mianowicie utwory liryczne są zawsze utworami krótkimi, inne zaś utwory poetyckie mogą mieć rozmiary zupełnie dowolne. Przypominam, że było mówione o krótkości utworu zarówno ze stanowiska kompozycji, pracy artysty, jak i ze stanowiska przeżywania. Utwór krótki jest zawsze więcej wyrzeźbiony, ponieważ poeta, pisząc taki utwór ogarnia umysłem wszystkie jego poszczególne części, a czytelnik po przeczytaniu zachowuje go łatwiej w pamięci. Wszystkie stosunki uczuć łatwiej tu zmierzyć, ocenić. To też utwory liryczne należą do tych utworów, które są opracowane z wielką subtelnością; nic nie jest tu pominięte, puszczane. Im krótszy utwór, tym praca artysty nad nim jest zaciętsza, tym więcej energii wkłada on w opracowanie,

ponieważ utwór ten występuje w umyśle poety z nadzwyczajną plastyką. Ponieważ liryka jest wyrazem osobistego uczucia, więc i wszystkie pierwiastki indywidualne w sposobie traktowania i wykończenia utworu grają tu bardzo wielką rolę. Wreszcie liryka należy do tego rodzaju poetyckiego, w którym najsilniej występuje żywioł muzyczny.

Mówiliśmy o wartościach akustycznych, potem o wartościach stylistycznych, następnie o różnych znaczeniach tych elementów. Trzeba podkreślić, że ten pierwszy element nigdzie nie występuje z tak wielką siłą, jak w liryce, dlatego, że liryka jest muzyką w samej swojej istocie i dlatego tak łatwo kojarzy się z muzyką. Jeżeli jednak mówimy: muzyczność liryki, to używamy przenośni, bo muzyka nie jest tym samym, co liryka. Znane są fakty, gdzie człowiek nadzwyczajnie wrażliwy na rytmy poetyckie, na czynniki akustyczne wiersza jest prawie zupełnie niewrażliwy na muzykę i wartości akustyczne muzyki. Ze te wartości stylistyczne i muzyczne grają nieraz bardzo doniosłą rolę, można się przekonać za pomocą procesu odwrotnego, mianowicie za pomocą przekładu wiersza na prozę. Jeżeli przełożymy bardzo ładny wiersz liryczny na prozę, to zobaczymy, że cały czar liryki zniknie, bo czar ten tkwił w ugrupowaniu wyrazów, w rytmie. Jeszcze i w inny sposób można tę sprawę badać. Im liryka jest więcej obrazową lub epiczną, tym bardziej te wartości muzyczne w niej zanikają.

jakby gasną. Nie znaczy to jednak, że muzyczność liryki będzie polegała na skomplikowanej budowie rytmicznej wiersza.

Najprostszą formą rytmiczną będzie śpiewność, bo tu chodzi o wartość akustyczną, która polega na takim, a nie innym spadku głosu. U nas te badania są zupełnie zaniechane, bo wymagają bardzo subtelnych i kosztownych przyrządów: pracowni fonetycznej, któraby się zajmowała barwą fonetyki.

Przykładem muzyczności w liryce, w znaczeniu, jak mówiliśmy, przenośnym, będzie wiersz A. Langego ze zbioru Rozmyślenia:

"Wybudowałem most
I dwa złączyłem brzegi rzeczne,
Iż mogłem wprost
Z tej strony iść w jutro bajeczne...
Zostały za mną kresy ciemne,
Pełne snów i pocałowań,
I rozożarowań...
Ale choć mi żal,
Muszę płynąć w dal.
W te krainy niepojemne...
Pragnąłbym iść z powrotem,
Lecz głos mi woła: "Spal!"
O chciałbym iść z powrotem

Za młodości słońcem złotem...

Lecz głos mi rzekł:

Zapomnij - i idź w dal -

Idź! wprost

Na tamten brzeg!

... Przeszedłem na tamten brzeg

I podpaliłem most..."

Jest tu myśl bardzo ładna i rytm ciekawy.

A oto jak pisze Lange, który naogół śpiewności wiersza nie posiada. Wiersz napisany został pod wpływem francuskiego poety Guyana, który bardzo podobny wiersz napisał:

"Tak mi się jakoś wydaje,

Jakbym ciebie znał -

Jakbym dawno ciebie znał:

/Jakieś ciche, senne gaje

Nad jeziorem w cieniu skał/ -

Tak mi się dziwnie wydaje,

Jakbym ciebie znał.

Ten uśmiech promień złoty, -

Dreszcz i żar, i łzy,

Niepokoju słodkie łzy...

Spojrzeń czary, ramion sploty -

Nieskończone senne loty...

/Dni minionych kłótwoty -

24
Czy nieznane jutra dni?/

Mów, gdzie byłeś ty?

Gdzie to było, kiedy było?

Nie wiem, nie wiem sam -

I czy było, nie wiem sam:

Czy mi się śniło, roiło,

Czy to było? gdzie to było?

Gdzieś - daleko - tam...

Czy na wschodzie, czy zachodzie?

Czyli w którym z miast,

Z żywych, czy umarłych miast?

Czy w niebiańskim gdzieś ogrodzie,

Czy w eterów gdzieś swobodzie,

Czy na której z gwiazd?...

Gdzie ty byłeś? gdzie twe raje?

Skąd przybywasz, skąd?

Jaki twój nade mną rząd?

Jakie kryły ciebie gaje

Nad jeziorem pośród skał?...

Tak mi dziwnie się wydaje,

Jakbym dawno ciebie znał...

Tak mi coś się przypomina -

Jakiś inny świat - nie ten?

/I te oczy, niby sen -
I te włosy, niby len - /
Promienista gdzieś dolina,
Innych bytów ukraina,
Zapomniany dziwny sen!...

/A.Lange, Rozmyślania/.

A teraz przejdziemy do innego poety, który pisze, jak gdyby śpiewał. Poetą tym jest Staff, który bardzo subtelnie obchodzi się z formą rytmiczną; potrafi wydobyc z niej czar ogromny, potrafi oddziaływać na czytelnika stroną akustyczną swego wiersza. W wierszu pod tytułem: "Radość zatruta" pisze w ten sposób:

"Te kilka, jak łązy, smutnych dni,
Które nam pozostały jeszcze,
Nim mi na zawsze znikniesz w dali:
Jakżeśmy dziwnie zmarnowali
Te kilka, jak łązy, smutnych dni,
Smutniejszych, niż jesienne deszcze.

A jeszcze słońca kwiat się pali,
Złoty jesienią liść szeleszcze
Nad kolumnadą ciemnych pni...
Lecz w duszy naszej lęku dreszcze,
Serce się ściska, skarży, żali

I rozpacz już rozkłąkę śni
Za kilka, jak łzy, smutnych dni.

Ach, czemu nie całuję, pieścę
Twych oczu, w których miłość lśni?
Czemu nie porwę w ramion kleszcze,
Skoro wiem, że mi znikniesz w dali?
Jeno mającą sny złowieszczę,
By płakać, żeśmy zmarnowali
Te kilka, jak łzy, smutnych dni,
Które nam pozostały jeszcze."

A oto inny wiersz, w którym poeta kombinując rymy wewnętrzne z zewnętrznymi wywołuje bardzo subtelne efekty:

"Duszy tęsknica w lica księżycyca
Patrzy, spokojem gwiazd się nasycyca,
Lekiem z błękitów czary;
Za słodycz nocy po dziennej męce
Pręży dziewczęce ręce w podzięce
W dal, w gwiazdnych dróg bezmiary.

Nad pól pustoszą wznoszą się, płoszą
Pod tchnieniem wiewu mdleją rozkoszą
Mgły modre, jak marzenia.

Czego się serce od snu spodziewa,

To cisza śpiewa, drzewa owiewa
Zachwytem upojenia.

W sen niepamięci, nęci noc, święci
Moce zapomniań... Woń sianożęci...
Wkrąg skodycz niezmierna...
Zda się ostatni smutek na świecie
Z uśmiechem ulgi, jak chore dziecko,
W ramionach szczęścia kona..."

/"Dziewięzy tęsknica" - Staff/.

Poecie dla działania za pomocą wartości akustycznych nie potrzeba bardzo wielkich kombinacji i ten sam Staff napisze wiersz, który każe się poprostu śpiewać, np.:

"W białym sadzie wśród jabłonek
Złoty daś mi pierścionek.
Wśród pasieki tuż przy sadzie
Słowo daś mi w zakładzie.
Za pasieką, gdzie opłatki,
Pocałunek daś słodki.

Zwiędły sady skończone zdradnie -
Moj pierścionek wpadł ci w studnię.
Bartnik plastry pszczołom kradnie -
Słowo twe ktoś ukradł zdradnie.

Wiatr opłotki stare wali,
Pocałunku pamięć pali..."

/Zmiana - Staff/.

A oto jeszcze śpiewniejszy wiersz, w którym znajdujemy maksimum śpiewności przy minimum użytych środków:

"Ty nie wiesz o tem,
Ze kocham ciebie?
Czystszem lśni złotem
Słońce na niebie.

Bór szumi złodziej;
Dal mniej daleka;
Cień milej chłodzi;
Mniej piecze spieka.

Gwiazdy są bliżej
Nocą w lazurze,
Rzeka mknie chyżej,
Wonniej tchną róże.

Słowik w gęstwinie
Śpiewa goręcej,
W wodnej głębinie
Nieba jest więcej.

Powiewy żarzą

Pieściwym//lotemg.pl

Ty jedna jeno

Nic nie wiesz o tem?

Jak to być może?

O, Boże, Boże..."

/ Jak to być może? - Staff/.

Ta muzyczność mowy jest tak właściwą liryce, że nawet piszącego prozą ogarnie to tętno rytmiczne. Nawet pisarze, którzy piszą bardzo twardo, nie zwracają uwagi na rytm swojej prozy, układają zdania zupełnie inaczej wtedy, kiedy następuje moment wzruszeniowy, moment głębokiego lirycznego wzruszenia. Pod tym względem ciekawą jest "Lalka" Prusa, gdzie w spokojnym opisie nie odczuwa się liryki; są tam zdania, które żadnej rozkoszy muzycznej nie sprawiają, a jednocześnie zjawiają się całe liryczno-muzyczne fragmenty, Żeromski zaś wyśpiewuje poprostu swoje utwory.

Trzeba zaznaczyć, że pomiędzy liryką i epiką niema ścisłych, wyraźnych granic, jakby się pozornie zdawało. Istnieją utwory, którym przeznaczamy stanowisko pośrednie, bo nie mieszczą się w karbach, wyznaczonych dla utworów lirycznych, ani dla epicznych. Sama nazwa poezji lirycznej wskazuje, że utwór ten łączy dwa elementy: opowiadanie i uczuciowość.

O takich utworach wspominaliśmy, mówiąc o rozmaitych elementach, które składają się na utwór. Są to te utwory

epiczne, w których opowieść włożona jest w usta przeży-
wającego zdarzenia. Np. "Ojciec Zadźmionych" i "W Szwaj-
carji"; mamy tu splecenie dwóch elementów; Ojciec Zadź-
mionych opowiada o swoich dziejach i przeżyciach, więc
opowiada o przeszłości, ale z drugiej strony ten sam
Ojciec zadźmionych mówi o przeżyciu rozpacz i przeżywa
ją powtórnie. Jest on wstrząśnięty do głębi, każde jego
słowo jest przepełnione tym: tu i teraz. Z chwilą kiedy
opowiadający zwróci się od przeszłości, od epiki w teraż-
niejszości i wyrazi chwilę obecną, to będzie to liryka.
Słowo opowiadającego jest i wyrazem jego reakcji w obec-
nej chwili i opowieścią tego, co było. I tu mamy ową gra-
nicę, nieraz bardzo trudną do zdecydowania. Utwory, gdzie
akcent będzie spoczywał trochę na momentach epicznych, a
trochę na lirycznych, na granicy liryki i epiki. W ten
sposób wkroczyliśmy w dziedzinę epiki. Czym się różni li-
ryka od epiki? Tym, że słowo epiki opowiada o rzeczach
minionych. Każde opowiadanie odwraca oczy czytelnika
w przeszłość. Typowym przykładem tego odwracania oczu czy-
telnika i tego podkreślania momentów lirycznych jest znany
wstęp do "Pana Tadeusza":

"Litwo, Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie,

"Ile Cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,

"Kto cię stracił..."

W tych słowach mamy cały wylew liryczny. Wogóle cały

wstęp do "Pana Tadeusza" jest liryczny, jest to obraz, przesiąknięty liryką, ale kiedy dalej Mickiewicz mówi: "Śród takich pól przed laty nad brzegiem ruczaju stał dworek...", to to powiedzenie "przed laty" odrazu zmienia całą pozycję, od współczesności odwraca nas poeta do przeszłości.

Jako typ zasadniczy epiki określają bajkę, np. był sobie pewien król, czy królowa i t.d. Charakterystyczną rzeczą jest to, że wypadki już się dokonały. Klasyczne zakończenie "Pana Tadeusza" obrazem zachodu słońca: "słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy" odpowiada doskonale treści poematu, opiewającego świat, treść ta jakby usuwa się, zachodzi w przeszłość.

Jest bardzo ładny wierszyk Staffa, który podkreśla przejście od liryki do epiki w ten sposób: "Wieczór przyjsć musi; duszo moja, patrzysz na mnie z przeczucia niewiarą w uśmiechu, a jednak przyjdzie..." Goethe w rozmyślaniach nad epiką dochodzi do takiego wniosku:

"Epik i dramaturg podlegają tym samym ogólnym prawom poetyckim, przedewszystkiem prawu jedności i ukształtowania /Entfaltung/; dalej podejmują obaj podobne przedmioty i obaj mogą zużytkowywać wszelkie rodzaje motywów; wielka zasadnicza różnica polega na tym, że epik opowiada zdarzenie jako minione, dramaturg przedstawia jako całko-

wicie współczesne". /Goethe - 1897 r.

23 grudnia'.

Mówi on, że na gruncie pomiędzy epiką i liryką stoją takie utwory, jak "Ojciec zadżumionych", "W Szwajcarji", ale i w zwykłych utworach epicznych pewne zabarwienie liryczne, pewna liryczna podstawa wobec świata i pewna indywidualność się wyłania.

Nieraz my nie możemy sobie uświadomić, ile jest w utworze indywidualności artysty, który tę rzecz stworzył. Poprzez cały świat widzeń, któremi nas artysta obdarza, odczuwany jakąś indywidualność. Określają to w ten sposób, że świat, który jest dany w utworze poetyckim, jest widziany przez szkło o pewnej barwie. Otóż tą barwą jest dusza samego artysty.

Mówiliśmy o różnicy pomiędzy liryką i epiką i o tem, że świat przedstawiony przez epikę nie jest światem, danym bezpośrednio, ale światem, zabarwionym przez uwydatniony w słowie stosunek poety do tego świata. Nastrój psychiczny poety, bliskość do przedmiotu opowiadanego jest podana w samym słowie i to zarówno w słowie, które bezpośrednio oznacza przedmiot, o którym mowa, a więc: dom wysoki, niski, obszerny, - jak i w wyrazach, które szczególnie silnie te stosunki uwydatniają. Takimi np. wyrazami będą wszystkie uczuciowe określenia, jak

u Żeromskiego bardzo często powtarzają się wyrazy: wysoki, święty, dostojny - z dziedziny moralnej, lub: cudny - z dziedziny estetycznej, np. usta są cudne, ruchy są cudne, trawy są cudne; jest to bardzo charakterystyczny wyraz dla uwydatnienia napięcia uczucia, dla wyrażenia stopnia zachwytu. Jeżeli przypatrzymy się bliżej poezji to zobaczymy, że zachodzą różnice pomiędzy liryką, epiką i dramatem bardzo charakterystyczne. Epika nie przedstawia faktów bezpośrednio. To znaczy, że w utworze epicznym słowo jest bezpośrednim wyrażeniem uczucia, zaś w utworze dramatycznym uczucie wyraża osoba, która występuje bezpośrednio. W utworze epicznym ani tej osoby nie widzimy, ani tych uczuć nie znajdujemy, mamy tu tylko opowiadanie o tych rzeczach. Nazywamy więc poezję epiczną - poezją pośrednią. O tym, że świat epiczny jest miniony w stosunku do przeżywania tego świata i w stosunku do przeżywającego - wspominałem już, jak również i o tem, że minionność świata zewnętrznego w epice przeciwstawia się teraźniejszości świata zewnętrznego utworów dramatycznych i lirycznych. Wyrazem stanu lirycznego jest wykrzyknik w mowie, który odtwarza stan duszy mówiącego w chwili mówienia. Zdaniom wykrzyknikowym odpowiada w poezji utwór liryczny. W utworze dramatycznym akcja rozgrywa się wobec nas, tymczasem w utworze epicznym akcja jest minioną. Ale jeszcze na jedno możemy w utworach i w poezji epicznej zwrócić uwagę. Jest to

nietylko poezja, która wyraża myśli i uczucia za pomocą przedstawiania świata zewnętrznego, ale jeszcze coś więcej. Poezja epiczna wyraża uczucia i myśli pewne za pomocą świata zewnętrznego, za pomocą osób, sytuacji, akcji. Każda poezja wyraża uczucia, ale każda w inny sposób. W liryce mamy wyrażone uczucia za pomocą świata zewnętrznego, bo mieliśmy lirykę obrazową, opowiadającą, więc takie powiedzenie nie wystarcza nam do odróżnienia liryki od epiki lub od dramatu. Przychodzi na pomoc to określenie epiki, iż jest ona poezją niepośrednią i to jest drugi moment. Trzecim momentem jest przedstawianie w epice czegoś minionego. Następnie należy uwzględnić iż jest to rodzaj mieszany; tu łączą się dwa elementy: bezpośredni i pośredni. Dotychczas mówiliśmy, że poezja epiczna opowiada o rzeczach minionych, teraz należy uwzględnić te ustępy, które opowiadają miniony moment. W epice np. osoby występują i rozmawiają tak, jak w dramacie; taka poezja działa bezpośrednio. Obok takiego przedstawiania bezpośredniego poezja epiczna posługuje się sposobem pośrednim, a mianowicie opowiada o tym, że coś się zdarzyło, ktoś to, a to myślał, nie każe zaś osobom wypowiadać coś, co się im zdarzyło. Jeżeli poezja ta jest rodzajem mieszanym, więc jest i pośrednią i bezpośrednią.

Jeżeli teraz zwrócimy się do naszej analizy słowa, to

powiemy, że w poezji epicznej mamy i słowo opowiadające i słowo wyrażające. Goethe zwraca uwagę na nastrój, który przy opowiadaniu jest spokojniejszy. Jeżeli ogólnikowo określimy: był sobie ktoś taki, a taki; to spokojnie słuchamy tego, bo to minęło. Oddalenie i spokój niezawsze jest właściwe utworowi epicznemu, a zależy to od zespołu czynników. Mogą być momenty, opisane spokojnie, a mogą nas wytrącać z równowagi. Wszystko to odbywa się pod hasłem minionego, bo poeta posługuje się rozmaitymi środkami, żeby zbliżyć do nas akcję lub oddalić ją od nas; te rzeczy, które poetę więcej interesują, zbliża do nas i odwrotnie, te, które go mniej interesują oddala. Jeżeli coś żywiej uderza wyobraźnię poety, to wysuwa on taki fragment za pomocą czasu teraźniejszego i wysuwa taki obraz z ram minionego. Dziś napewno już możemy twierdzić, że wielki epos grecki rozpoczął się od ballad i ten pierwiastek balladowy pozostał jeszcze widoczny w eposie greckiej. Podział na pieśni, wydatność motywów każdej pieśni, wykończenie szczegółów, napięcie uczucia świadczy, że pieśń początkowo była czemś odrębnym i samoistnym. Z czasem zaszły zmiany, które umożliwiły przekształcanie się ballad w pewną całość i wprowadziły styl. Dotychczas istnieje taki pogląd, że różnice pomiędzy np. nowelą i powieścią, balladą albo jakimś opowiadaniem czy gawędą,

a poematem lub epopeją, są to różnice zależne od obszerności tematu lub długości rozwoju wypadków. Otóż rzecz się przedstawia inaczej. Różnica tkwi nietylko w liczbie wypadków, w liczbie osób, którą wyprowadza ten czy inny utwór, ale w samym traktowaniu sprawy, albo, dokładniej, w stylu. Styl ballady jest inny, aniżeli styl epopei, dramatu; styl noweli jest inny, aniżeli styl powieści, styl powieści jest znów inny, aniżeli styl epopei i dramatu.

/Mówiąc epopea mam na myśli poemat wierszowany/. Z chwilą, kiedy te ballady zostały złączone w całość obszerną, musi nastąpić przemiana stylu balladowego na styl epiczny. Często mówiłem, że utwory mają styl epiczny, ktoś opowiada z zacięciem epicznym, to znaczy, że ktoś swoje opowiadanie wypowiada inaczej, aniżeli w balladzie i w stosunku do innych zjawisk. Stosunek ten polega na szerokości epicznej, to znaczy, że opowiadacz zapuszcza się w szczegóły, że mówi szeroko, że znacznie wolniejsze zachowuje tempo. W balladzie autor nie będzie zastanawiał się nad szczegółami, a przynajmniej rzadko, tymczasem w utworze epicznym takich szczegółów będzie mnóstwo i bardzo ciekawych. W "Panu Tadeuszu" np. jest wiele szczegółów i wielu rzeczy dowiadujemy się z tych szczegółów, a o tym wszystkim nie dowiedzielibyśmy się w balladzie. Kiedy do epiki wprowadzamy prozę, zmieniamy wiersz na prozę, wówczas, -

ponieważ proza ma układ wyrazów nierytmiczny, - mamy :
układ zbliżony do życia codziennego i wskutek tego wszyst-
ko, co życie codzienne niesie, łatwiej tu znajdzie swoje
odbicie, a idealizacja stylu, idealizacja przedmiotu
jest mniejsza, aniżeli w wierszu. Wiersz daje zawsze idea-
lizację, zmusza do idealizacji. Mówimy często o prozaicz-
nych wierszach, to znaczy, że wiersz rytmicznie jest uło-
żony bardzo dobrze, ale styl nie jest wierszowany. Wiersz
- to spotęgowanie uczucia w rytmie. Wiersz wymaga innego
stylu, aniżeli proza i dlatego zdarza się, że poeta się
waha, czy temat opracować wierszem, czy prozą i opracowu-
je go i tak i tak i próbuje, który styl wiersza czy prozy
lepiej do tematu przystaje. Tak np. postępował Goethe,
który pewien utwór trzy razy przerabiał: prozą i wierszem.
Ta różnica pomiędzy prozą i wierszem jest tak wybitna, że
niedawno jeden z bardzo wybitnych poetów dokonał prób
w tym kierunku i to nie tylko prób co do prozy i co do
wiersza, ale i co do rytmów rozmaitych i doszedł do wnio-
sku, że rytmy wybitniejsze wywołują większą idealizację,
większe skrócenie, większą oszczędność rysów charaktery-
stycznych. Szyller powiedział, że proza i wiersz; to jakby
dwa rzędy. Kiedy się pisze prozą, to pod innym rzędem
człowiek się znajduje, aniżeli przy pisaniu wierszem.
Otóż wprowadzenie prozy umożliwiło wprowadzenie do utworów

wszelkich tematów, które obywają się bez idealizacji, a które poezja zawszeby przekształciła, bo tym się różni poezja od słowa codziennego. W ten sposób więc umożliwione zostało bardzo szczegółowe omawianie wszystkich drobnostek, wtajemniczanie czytelnika we wszystkie tajniki duszy, jednocześnie zastosowanie druku umożliwiło rozpowszechnianie się poezji i pisanie jej obszernie. Dopóki utwór epiczny pozostawał tylko w pamięci, dopóty pamięć ludzka kładła mu tamy i inny styl mógł ten utwór przybrać, aniżeli nadał mu pierwotnie autor. Z chwilą, kiedy ta wielkość mogła się stać niezmierną, jak utwory Dumasa, Trylogja - Sienkiewicza, z tą chwilą oczywiście i opowiadanie mogło być rozwijane inaczej, aniżeli w utworach o mniejszych rozmiarach.

Przejdziemy teraz do rozpatrzenia oddzielnych gatunków poezji epicznej, więc przedewszystkiem rozpatrzmy balladę bez jakiegoś z góry powziętego określenia i poglądu. Weźmy taką balladę, jak np. Mickiewicza "Lilie"; jest to ballada klasyczna pod pewnym względem. Jak określimy charakter ballady na podstawie podanej nam ballady "Lilie". Ballada jest utworem niewielkim, ale czy ballada musi obejmować jedno zdarzenie? Nie. Ballada obejmuje cały szereg zdarzeń. Np. w balladzie "Lilie" z jednego faktu wysnuwa się inny. Zabicie męża to jest fakt począt-

kowy, o którym poeta zaledwie wspomina i który go obchodzi jedynie ze względu na wpływ tego faktu na zaburzenia w świecie zewnętrznym i wewnętrznym, w duszy. Wypadki, które następują w balladzie, są wstrząsające, niezwykle. Jest to walka, jest to cierpienie, jest to śmierć, lecz niekoniecznie w balladzie ma występować jakieś widmo, ballada może się obyć bez widmowości, ale nie możemy jej pomyśleć bez czegoś wstrząsającego, bez czegoś, co bardzo silnie działa na nasze uczucia, a ponieważ ballada jest utworem krótkim, więc posiada szybkość tempa i tym się różni utwór epiczny dłuższy od krótszego, że w dłuższym wolniej rozwija się bieg zdarzeń. Pod tym względem charakterystycznym jest użycie innych czasów. Np. forma niedokonana lub dokonana w utworze krótkim. Styl ballady polega na oszczędności. Poeta wydobywa czy to z postaci, czy z krajobrazu, czy z sytuacji tylko po kilka rysów i to rysów bardzo zasadniczych i bardzo wyraziście naryskowanych. W utworze epicznym dłuższym, obszernym poeta może bardzo często cieniować, wygładzać, doprowadzać do niezwyklej subtelności. Pod tym względem można powiedzieć, że utwór balladowy jest podobny do noweli z jednej strony, a do dramatu z drugiej. Ballada tak jak utwór dramatyczny jest krótką, w balladzie tak jak w dramacie działanie wymaga silnego napięcia uczuć.

Jeżeli weźmiemy balladę "Lilie", to bardzo wyraźnie można ją rozbić na szereg aktów. Akt pierwszy zaczyna się od wiersza: "Zbrodnia to niesłychana, pani zabiła pana", cały moment, kiedy wdowa zbrodniarka udaje się do starca, a w domu czekają na powrót nieboszczyka; akt drugi: przybywają bracia; nowy szereg zdarzeń; bracia przebywają przez czas dłuższy; akt trzeci: dwaj bracia pokochali razem młodą wdowę; akt czwarty: pani pyta pustelnika, co ma czynić; akt piąty: wybranie jednego z braci i tragiczne zakończenie całej historii. Nowela tworzyła się na wzór włoskiej, która wydała nie tylko "Dekameron" Boccaccio, lecz i wiele innych nowelistów, którzy /z 14 i 15 stulecia/ zajęli wybitne stanowisko w ogólno-europejskiej literaturze. Pierwotnie bardzo silnie była odczuwana różnica pomiędzy stylem powieści i noweli. Pierwsi twórcy bardzo wyraźnie rozumieli, że nowela jest to pewna forma utworu, dzisiejsi teoretycy nie zawsze zdają sobie sprawę z tego, czym się różni nowela od powieści. Nowela opowiada o jednym wypadku - powieść również, nowela może opowiadać o kilku wypadkach - powieść również, w końcu streszcza się ta różnica jedynie w tym, że nowela jest krótka, a powieść dłuższa, tymczasem naprawdę różnica jest głębsza. Krótkość noweli streszcza się w tym, że czytelnik nie może powoli wtajemniczać się, nie może być powoli wciągany w tok zdarzeń; zmusza to autora do wyboru

tematu, nadającego się do noweli. Jakie to będą tematy? Te, które tak samo jak w balladzie uderzają naszą wyobraźnię. Są to tematy, które odrazu nam objaśniają rzecz całą, są to zwykle rzadkie zdarzenia, uderzające wyobraźnię, które decydują o losach człowieka. Jeżeli znajdziemy taki temat, który nas uderza, w którym skupiają się losy człowieka i z którego widać przeszłość i przyszłość człowieka zdecydowanie, to możemy sobie z całą pewnością powiedzieć: to jest temat nowelistyczny. Takimi nowelami są np.: "Działaczka" Żeromskiego, "Biblioman" - Górskiego, "Z legend dawnego Egiptu", nowele Prusa i wiele innych. W "Latarniku" mamy moment decydujący w życiu człowieka. Takie właśnie tematy są tematami nowelistycznymi. Powieściopisarz może na to nie zwracać uwagi, bo on takich momentów bierze szereg. Momenty te mogą być niekoniecznie ważne, ale ponieważ ich jest wiele, więc powieściopisarz może uformować swojego człowieka, jak mu się podoba, tymczasem w noweli momenty specjalne muszą być wybrane.

Mówiłem o różnicy pomiędzy powieścią i nowelą i o tem, że pod wpływem rozmaitych czynników, organizujących i dezorganizujących formy, powstało zamieszanie wśród artystów co do formy nowelistycznej i jej wyma-

gań; w innych epokach, kiedy pogląd na świat nie był tak składowany, lecz jednolity, to i nowela miała charakter kompozycji ścisłej. Sami artyści teraz nawołują, ażeby oczyścić nowelę z tych napływowych elementów i uchronić ją od zepsucia i silnie odczuwać i podkreślać samą kompozycję, różną dla powieści i noweli.

Rozważając nowelę, o kt-rej wspominałem, dochodzimy do wniosku, że nie każdy temat nadaje się do noweli, że przedmiotem noweli jest rzadkie zdarzenie, uderzające wyobraźnię, w którym objawia się istota człowieka, jego charakter, jego treść zasadnicza i zarazem zdarzenie to odsłania i przyszłość i przeszłość człowieka.

Do takich tematów nowelistycznych zaliczymy "Latarnika" /moment odwiedzin ojczyzny jest niezwykle i objawia duszę Latarnika/. Jeżeli weźmiemy "Bibliomana" Górskiego, to tutaj również zauważymy fakt niezwykle. Biblioman poszukuje książki, pochodzącej z 18-go stulecia, która była wyrazem tych strasznych przeżyć, które sam przeżywał. Wreszcie znajduje tę książkę, wieczorem ją czyta, zaś rano znajduje tylko garstkę popiołu, książka spłonęła; biblioman więc szuka dalej takiej samej książki. Tu mamy takie zdarzenie, które całą duszę człowieka odsłania i całą jego przyszłość. Jest to nowelka bardzo ciekawa, ładnie napisana.

Oto treść innej nowelki, tłumaczonej z francuskiego,

autorem jej jest Lilliet de Ville Adam: pewien młodzieniec idzie do teatru; podczas przedstawienia, rozglądając się po sali, widzi w łoży siedzącą bardzo piękną kobietę. Oboje mieli tak głębokie spojrzenie, tak podobnie odczuwają sztukę, że rozumieli swoje wzruszenie w tem spojrzeniu i odrazu nawiązują znajomość. Kiedy piękna nieznajoma opuszcza teatr, nasz młodzieniec idzie za nią; ona odsyła karete, którą przyjechała. On ją dopędza i rozpoczyna rozmowę, opowiada jej swoje uczucia, mówi, że nigdy takiej kobiety, jak ona, nie spotkał, że wszystko mówi mu o jej duszy, bogactwie wewnętrznem; ona mu odpowiada w ten sam sposób, że i on podobne uczucia w niej wywołał, wreszcie on się jej oświadcza, ona jednak odpowiada, że nie może połączyć swego życia z jego, bo jest głucha jak pień; zdumiony młodzieniec pyta, jak ona mogła go zrozumieć. Ona mówi, że głuchota wyrobiła w niej taką subtelność odczuwania, a jego oblicze taką prawdą tchnie, że ona niemal słyszała jego wyrazy. Takie jednak wywarła na nim wrażenie, iż on trwa przy swoim zamiarze. Jednakże ona odrzuca jego oświadczenia, mówiąc, iż byłaby zazdrosną o jego głos, cierpiałyby, nie mogąc porozumieć się z nim, a lepiej krótki czas cierpieć, aniżeli przez całe życie - i rozchodzą się. Jest to jedna z piękniejszych nowel; w tem nowelistycznym skomponowaniu odrazu te dwie dusze odsłaniają się przed naszymi oczami

odrazu cała przeszłość i przyszłość obojga jest nam wiadoma. To mi przypomina inną nowelkę. Jakiś hrabia skazany jest na śmierć; przybywa do niego lekarz i powiada, że dziwną jest prośba, z którą się zwraca do skazanego, ale chodzi mu o sprawdzenie z punktu widzenia lekarskiego i psychologicznego zjawiska, czy głowa odcięta od ciała, myśli i czuje. Skazany jest zdziwiony tą propozycją. Doktor mówi mu, że musi on dać mu jakiś znak, gdy głowa będzie odcięta, że wie i czuje, co się dzieje. Lecz znak ten musi być uczyniony tak, aby nie był podobny do odruchu, niech więc skazany mrugnie jednym okiem trzy razy. Należy się jednak w tem wyćwiczyć. Skazany odparł, że namyśli się nad propozycją doktora; gdy ten na trzeci dzień przychodzi, zastaje skazańca przed lustrem, ćwiczącego się tym ruchem; hrabia zgodził się na propozycję. Kiedy skazanemu odcięto głowę, doktor bierze ją do rąk, przypatruje się i widzi, że oko raz mrugnęło, drugi raz... "i jeszcze trzeci" - krzyczy doktor, tymczasem oczy zasłaniają się bielnem. Doktor złożył głowę, obtarł ręce i wrócił do swojej karety. To wkracza w dziedzinę zjawisk nadzwyczajnych. Bardzo często jest w nowelach jakiś przedmiot charakterystyczny, który odgrywa wybitną rolę. W "Bibliomanie" takim przedmiotem jest owa książka, w "Latarniku" - książka Mickiewicza, w "Babuni" - Orzeszkowej zegar, który wydzwania

poloneza. Jest to zawsze jedno zdarzenie, które objawia całą duszę człowieka. Forma nowelistyczna jest formą abstraktującą i koncentrującą. Abstraktującą jest ta forma, która zmusza do abstraktowania wielu rysów i wydobywania zasadniczych rysów z całej postaci. Forma koncentrująca znaczy, że te rysy potęgują się. To jest różnica między stylem nowelistycznym a powieściowym. Styl powieściowy jest wieloszczegółowy, bardzo łagodny, stopniowo przechodzący przez pewne stopnie uczucia. Styl nowelistyczny jest znacznie zwięźlejszy i szczegóły są niewielkie. Ktoś bardzo trafnie powiedział, że styl nowelistyczny jest w takim stosunku do stylu powieściowego, jak stenografia w stosunku do zwykłego pisania. O ile w powieści mamy obraz całego człowieka i wielostronność, o tyle w noweli mamy tylko sylwety ludzi. Pod każdym względem znajdujemy ograniczenia w noweli; piętno czasu, epoki jest tu pobieżniej traktowane. Nowela nie może dać złudzenia czasu, epoki, miejsca, dlatego, że te złudzenia dają się osiągać za pomocą wielu rysów i dłuższego użycia pewnego środka. To samo, co powiedziałem o powieściach, daje się zauważyć co do dialogu; tę formę całkowicie opanowuje forma koncentrująco-abstraktująca. W dialogu powieściowym jest zawsze miejsce na bardzo szerokie omówienie rzeczy, na przeprowadzenie stopniowań. Zasada koncentrująca dąży do tego, że-

by z dialogu wydobyć rzeczy zasadnicze. Jeżeli mówimy, że są to przedewszystkiem rzadkie zdarzenia, uderzające wyobraźnię, to można powiedzieć, że mogą to być zdarzenia i mniej ważne, ale zawsze niezwykle. Tempo noweli jest znacznie szybsze, niż powieści. Nowela bardzo często posługuje się silniejszymi efektami, aniżeli powieść, Właściwości, które ogarniają i nowelę i powieść, nazwałbym zasadami kształtującymi. Co nazwiemy zasadą kształtującą? Taką zasadą, istniejącą w utworze, która coś w utworze o kształcie tego utworu decyduje. Taką zasadą będzie np. to, czy opowieść jest podana od samego autora, czy też włożona w usta jakiejś innej osoby, wyprowadzonej przez niego; zasadą kształtującą więc będzie to, kto opowiada. Jeżeli opowiada sam poeta, może on występować wyraziściej ze swymi poglądami, jak np. w "Beniowskim", gdzie poeta każe opowiadać o sobie innym osobom, lecz w pewnych scenach odsuwa te osoby, sam występuje na scenę i mówi, co sam myśli o tych osobach i o świecie. Może też opowiadać tak, jakby się to samo opowiadało, wówczas postaci opowiadającej nie będziemy widzieli, tylko będziemy ją odczuwali. Może jednak poeta wyprowadzić jakąś osobistość i tak powstaje kompozycja, a mianowicie: widzimy osobę, która opowiada i jest ona, jakby drugą szybą, przez którą na szyby patrzymy. Najpierw występuje poeta, który nam

tę osobę daje, potem ta osoba, wreszcie wypadki, o których się mówi. Tu może być niesłychanie wiele urozmaiceń. Może tu występować człowiek wysokiej inteligencji, człowiek bardzo prosty lub też wybitny. Człowiek wybitny może być więcej i mniej wstrząsający; może to być człowiek współczesny, dawniejszy lub historyczny, jak np. u Sienkiewicza - pan Wołodyjowski. Ale nie dosyć na tem. Jeszcze będziemy mieli zróżniczkowanie tonu, zależnie od tego, czy osoba, która opowiada, brała udział w wypadkach, czy nie. Im większy udział brała ta osoba, tem liryczniej będzie się opowieść zabarwiała, im mniejszy udział - tem mniej wyraźnie będzie się ta osoba uwypuklać; będziemy mieli wówczas zabarwienie uczuciowe i otrzymamy opowieść spowiedniczą, np. taką opowieść daje Słowacki we wstępie do "Ojca Zadźmionych". Mówi on: wszystkie te obrazy czytelnik drugi raz odbite znajdzie w samej powieści i pokażą mu się w dobrym świetle, albowiem zobaczy je przez łyżki ludzkie. Nietylko to, kto opowiada, jest rzeczą ważną. Ważnem jest i to, komu opowiadający opowiada. Opowiadając mamy wzgląd na słuchacza; jeżeli nas słucha ktoś, kto nas może zrozumieć, to będziemy mu opowiadać wszystko ze szczegółami; jeżeli to będzie człowiek obojętny nam, to opowiemy tylko pokrótce samo zdarzenie. Więc to, komu się opowiada, jest także zasadą kształtującą. Inaczej będziemy opowiadać

w "Pogance" przy kominku, a inaczej w "Ojcu Zadźmionych". Ważną rzeczą jest również, kiedy ktoś opowiada. Czy to, co się co się zdarzyło jest ----- bardziej odległe, czy bardziej zbliżone do epiki lub dramatu. Jeżeli są to rzeczy bardziej odległe, to sam fakt spokojniej może być traktowany. To wszystko nie wyczerpuje zasad kształtujących, jakie mogą być w powieści i noweli zastosowane. Najrozmaiciej jeszcze krzyżują się te formy. Np. poeta może pisać jakąś powieść w formie dziennika. Na pierwszych stronach "Bez dogmatu" Sienkiewicz pisze, że kiedy powieści będą pisane w formie dzienników, to literatura szeroko się będzie rozpowszechniała. Forma dziennika jest bardzo ciekawą, bo na niej można bardzo charakterystycznie pokazać, że forma jest zasadą kształtującą. Dziennik może być zapisywaniem rzeczy, które minęły, więc mogę zapisywać to, co się działo przed laty wielu; może mię ogarnąć taki nastrój, że pochłania mię całkowicie przeszłość, dziennik może być więc formą epiczną; lecz mogę też prowadzić dziennik z dnia na dzień i opisywać to, co mi się zdarzyło, walki, które przechodzą w danym momencie i to, co zamierzam na przyszłość; dziennik może więc nabierać charakteru dramatycznego. Czasem w dzienniku przeważa żywioł dramatyczny i liryczny. Forma dziennika sięga we wszystkie szczegóły przedstawianego życia. Np. jakiś X pisze o przeszłości i teraźniejszości, lecz tylko tyle, ile temu

iksowi jest to dostępne. I tu uwydatnia się trudność, jaką ma przed sobą piszący w formie dziennika, bo piszący w formie zwykłej jest niejako opatrzością, on wszystko wie i może nam tego wszystkiego udzielić. Np. X rozmawia z Y. Ale to, co człowiek może powiedzieć, jest tylko drobną cząstką w stosunku do tego, co czuje i myśli. Poeta zaś może nas w to wszystko wtajemniczyć i dokładnie objaśnić o tem, czego sobie zupełnie ta postać nie uświadamia. Np. u Żeromskiego są bardzo często opisy, które wypływają z głębi duszy, takie uczucia, których nie można wysłowić. Jeżeli poeta wprowadza formę dziennika, to całe mnóstwo stron zostaje dla nas zamkniętych. Ten, co pisze dziennik, może tylko to napisać, co mógłby wypowiedzieć, ale tego, co czuje, napisać nie może, to jest niewysłowione. Piszący dziennik wie tylko o tem, co się w koło niego dzieje, ale nie wie o tem, co się dzieje na szerokim świecie, o tem wiedzą tylko aniołowie, jak twierdzi św. Tomasz z Akwinu. Powieściopisarz zaś może nam to wszystko powiedzieć; w dzienniku zaś człowiek zapisuje tylko to, co jest dotępnem jego umysłowi. Widzimy, że forma dziennika jest formą kształtującą, bo ona całe mnóstwo rzeczy usuwa, natomiast pewne rzeczy daje i dlatego też poeci dość często używają tej formy; daje ona mianowicie bezpośrednie obcowanie z tym człowiekiem. Ma więc forma dziennika takie

właściwości, jakich inne formy nie mają. Piszący dziennik opisuje i przedstawia wypadki z pewnego stanowiska i zawsze subiektywnie, to jest to, co mu się podoba lub nie, bo dziennik musi mieć formę swobodną. Ale powstaje kwestja, jak rzucić obiektywne światło na zjawiska opisywane. Dziennik ma jeszcze inną właściwość, a mianowicie, może być monotony i to jest wielkie niebezpieczeństwo przy wybieraniu formy dziennika. Ciągłe powtarzanie się tej samej duszy, ciągłe obcowanie z nią i widzenie wszystkiego przez pryzmat jednej duszy, stwarza wielką monotonię. Poeci używają różnorodnych środków, żeby tę monotonię przezwyciężyć. Wprowadzają więc duszę bogatą, ciekawą, różnolicie reagującą, albo jednolicie reagującą, która swą głębią interesuje czytelnika.

Zastanawialiśmy się nad formą dziennika i rozmaitymi formami, których wybór decydował o kształcie wewnętrznym utworu i mówiliśmy o treści przedstawianego świata zewnętrznego. Jeżeli ktoś pisze dziennik, to przedstawia świat tak, jak widzi; powstaje pytanie, jak wygląda obiektywnie świat, niezależnie od reakcji piszącego dziennik. Ktoś popełnił jakiś czyn, a piszący dziennik mówi: przyczyny tego były takie a takie; zachodzi pytanie, czy istotnie takie były przyczyny, czy też to jest oświetlone jedynie z punktu widzenia, piszącego dziennik? Pojęcie o obiektywnym stanie rzeczy jest trudnością

w formie dziennika. Przy używaniu formy dziennika grozi też niebezpieczeństwo w postaci monotonji. Często ta sama osobistość z jej poglądem na świat, temperamentem, stwarza monotonję. Te przewyciężane są jednak przez rozmaite rzeczy, np. przez artyzm formy.

Dziennik może być trojakiej formy: formy epicznej, jeżeli piszący zapisuje zdarzenia minione lub opowiada o tem, co już minęło, /mogą one być mniej lub więcej odległe, lecz zawsze minione/. Jeżeli piszący będzie opisywał swoją reakcję na to, co się zdarzyło, będzie to forma liryczna. Ta forma przejdzie w dramatyczną, jeżeli piszący będzie opisywał swoje plany na przyszłość i zestawiał terażniejszość z tem, co się już spełniło. Pod tym względem dziennik może przybierać charakter bardzo wyraźnego dramatu i możemy porównać pewne części dziennika z monologiem, gdyż podobieństwo nieraz jest bardzo duże. W monologu, mówiący monolog opowiada, co przeżywa, swoją reakcją uczuciową i myślowo wypowiada swoje zamiary. Monolog dramatyczny jest taki, który jest mówiony subiektywnie czytelnikowi, co się w duszy człowieka dzieje, ale w którym opowiadający porusza własne dzieje i swoje zagadnienia. Dla analizy tego, w jaki sposób artysta wprowadza nas w tok spraw, opisywanych w dzienniku, dosyć wziąć taką powieść, jak "Bez Dogmatu". Jakies 50 stren początkowych wprowadzają nas w tok sprawy.

Poeta może ze sobą kojarzyć rozmaite formy, np. może kojarzyć formę pamiętnika z formą dziennika, jak w "Lalce". Pamiętnik jest rzeczą wplecioną w powieść, bardzo ciekawy ze względu na swą wartość.

Przykładem takim jest również dziennik Joasi w "Bezdomnych". Poeta wybiera tę formę dlatego, żeby nas bezpośrednio zaznajomić z duszą Joasi. Ta forma daje takie zbliżenie do jej duszy, jakiego nigdy nie dałaby inna forma. Jeżeli dziennik tak oddziaływa na duszę, powstaje pytanie, dlaczego poeci stale nie używają tej formy? Dlatego, że forma ta jest formą, która mnóstwo rzeczy eliminuje. Jaki byłby np. dziennik, gdybyśmy musieli napisać treść "Lalki" w formie dziennika. Czy moglibyśmy np. napisać dziennik Wokulskiego, czy byłby on sobą. Nie można sobie wprost wyobrazić, żeby Wokulski pisał dziennik, on - natura zamknięta, przetrawiająca w sobie wszystkie swoje myśli. Czy mogłaby pisać dziennik Izabela, lub Rzecki, zbyt naiwny, by odczuwać mgnienia duszy. Wogóle widzimy z nastroju, jaki się znajduje w "Lalce", że forma dziennika byłaby nieodpowiednią. W "Panu Tadeuszu" widzimy ten sam czyn, oświetlony z dwu zasadniczo odmiennych stron, mianowicie zbrodnię Jacka Soplicy, opowiedzianą dwa razy przez Gerwazego i przez samego Jacka Soplicę. Możliwość oglądania z rozmaitych stron jest

wzbogaceniem widzenia rzeczy. Poeci bardzo często wplatają dziennik do swoich utworów i powtarzają wtedy to, co gdzieś zostało już wprowadzone. Jako taki przykład może służyć wpleciona w tok poematu opowieść Eneasza w "Eneidzie", gdzie dowiadujemy się o upadku Troi, ta opowieść wprowadza specjalny ton do poematu, i bardzo duże urozmaicenie odmiennością tonu. To jeszcze nie wyczerpuje wszystkich form możliwych. Istnieje jeszcze jedna forma, a mianowicie forma listów, korespondencji. List ma specjalną psychologję, również specjalną psychologję miała forma dziennika lub pamiętnika. Jaka jest psychologja tej formy? Przedewszystkiem list różni się od pamiętnika i dziennika tem, że się zwraca do jakiejś osoby, że w liście mamy dwa motywy: chęć wypowiedzenia się przed pewną osobą i to, że dana osoba kładzie jakby piętno swej duszy na tym liście. Jeżeli poeta, piszący jakiś wiersz, zwraca się do kochanki jednej z kilku, to w tonie, w formie, w słowie daje nam poznać tę odmienność duszy kobiecej, do której się zwraca; tak samo i w korespondencji, w liście swoim poeta daje nam poznać osobę, do której się zwraca. Np. listy miłosne Mickiewicza; czytając szereg sonetów, odrazu czujemy, że są to sonety, które nie mogły być napisane do tej samej osoby, bo tu był ton powagi, tu uczucia głębokiego, tu jest ton żartobliwy, tu znów ton cichej sielanki. Np. wiersze miłosne Krasieńskiego;

wiersze do Bobrowej, Delfiny, do własnej żony i inne. Listy te mają nietylko dlatego inny ton, że przestrzeń czasu dzieliła napisanie jednego od innych, że sam poeta się zmieniał, że zachodziły okoliczności, które pogłębiały jego pogląd na rzeczy, - ale i same osoby były odmienne. Jest rzeczą ciekawą obserwowanie tych przejawów cudzych dusz, kładących takie wyraźne piętno na listach do siebie pisanych. W liście to jest bardzo widoczne i specjalnie charakterystycznym dla formy listu. Następnie co do piszącego: list ma zawsze charakter różny od pamiętnika, bo wyrasta z toku pewnej akcji, nosi na sobie charakter życia, rodzi się z żywego jeszcze momentu, ma dużo w sobie nieraz lirycznego żywiołu i pod tym względem zbliża się do dziennika, bo nabiera charakteru lirycznego, bądź epicznego, bądź dramatycznego z ograniczeniami temi samemi, co przy pisaniu pamiętnika lub dziennika, to znaczy, że piszący może udzielić tego nastroju zależnie od tego, o czem i kiedy pisze.

Nie zwróciłem uwagi na jeszcze jedną cechę charakterystyczną formy dziennika lub listu, a mianowicie, forma ta pozwala porównywać pewne rzeczy, pewne zjawiska, pewne stany, niezależnie od tego, co się w liście lub dzienniku znajduje. To jest drobny szczegół, ale bardzo ciekawy. Piszący może nam dać znać o wzruszeniu piszącego list lub dziennik w ten sposób, że przedziela jeden fakt od dru-

giego jakimś dłuższym okresem czasu. Tu pisze styczeń, tu - marzec i to wskazanie czasu, dzielącego jedną rzecz od drugiej jest nieraz bardzo wymowne. Ta długość lub krótkość czasu jest już pewną charakterystyką. Jeżeli ktoś krótko notuje, tem może wyrażać, że albo nie chce, albo nie miał się wypowiedzieć tego, co chciałby opisać. Niezależnie od treści, formy dziennika lub listu forma ta przynosi pewne środki wyrażania pewnych rzeczy, których zwykłe opowiadanie nie dostarcza. Np. przy silniejszym wzruszeniu listy są bardzo częste, kiedy indziej znów rzadsze i ten stosunek bardzo charakterystycznie przedstawia nam duszę piszącego. Listy dają charakterystykę osoby tak, jak dziennik, przez to: kto mówi i jak mówi. I znów powstaje ta kwestja świata obiektywnego. Forma listów może się rozszerzać zależnie od tego, czy mamy listy jednej osoby, czy dwu, czy większej liczby; wówczas zjawiska mogą być oświetlone wielostronnie. W listach jedno i to samo zjawisko może być przedstawiane przez kilka osób; osobiste reakcje więc mogą być różne. Taką powieścią w listach jest niemiecki utwór Goethego "Cierpienia młodego Wertera". Goethe mówił do Szyllera, że powieści w listach są dramatyczne ze względu na to, że list jest pisany w pewnym momencie, który jest tylko częścią rozwijającej się akcji dramatycznej, ponieważ ogarnia działalność człowieka,

idącą w przyszłość od momentu, kiedy czytamy. Ale okazało się, że Goethemu ta forma listów nie wystarczyła; są pewne momenty, które mogą być wyrażone za pomocą innych form i to jest zupełnie zrozumiałe. Kiedy uczucie dochodzi do najwyższego napięcia, kiedy przechodzi pewne granice wyrażenia słownego, wtedy forma listów nie wystarcza.

Chciałem jeszcze zwrócić uwagę na to, że można różnić dwójakiego rodzaju akcję ze względu na tempo, niezależnie od tego, czy to będzie forma powieści, lub dziennika, czy inna. Istnieją dwa rodzaje akcji: akcje, w których każdy moment staje się sam dla siebie celem i takie, gdzie cel ostateczny jest ciągle w umyśle czytelnika przytomny. Jeżeli weźmiemy np. opowieść Homera i opowieść w "Panu Tadeuszu", to będziemy mieli ów typ opowieści z celem samym dla siebie, w każdym momencie. My nie czujemy, że akcja zmierza do jakiegoś celu, każdy moment jest jakby sam dla siebie celem. Podobnie u Homera nieraz się zdaje, że akcja się nie posuwa, że walka nigdy się nie skończy. Np. w "Eneidzie" celem jest przybycie do państwa rzymskiego, czy my ciągle myślimy: co się teraz stanie? W pierwszym wypadku mamy tempo akcji wolne, w drugim bardzo szybkie; nie należy przypuszczać, że tu chodzi tylko o drobną różnicę. W pierwszym wypadku,

gdzie akcja toczy się powolnie, opisy i opowiadania mogą być szerokie i to nie nuży czytelnika; z chwilą zaś, gdy cel znajduje się ciągle przed naszymi oczami i popycha nad w kierunku akcji, - to długie rozmowy przeciwdziałają celowi akcji. Budowa dobrze skomponowanej powieści w ogólnych zarysach odpowiada budowie dramatu. W opowiadaniu powieściowym też jest ekspozycja rozwikłania i treść dramatu lub akcji dramatycznej da się ująć w formę powieści, ale czy każda treść powieściowa da się ująć w formę dramatu? Nie. Jeżeli właściwą treścią utworu epicznego jest przedstawienie, odmalowanie pewnego środowiska ludzkiego i krajobrazu, to te rzeczy nie będą mogły się pomieścić w utworze dramatycznym, bo do dziedziny dramatycznej należy tylko jakaś walka, jakaś akcja. Niepodobna sobie wyobrazić takiej powieści, jak "Smierć" Dąbrowskiego, jako dramat, gdyż tu poecie chodzi o przeanalizowanie całego szeregu momentów duchowych i tego, jak bohater utworu reaguje na jakieś zjawiska świata zewnętrznego. Jediną formą, możliwą dla tego utworu, jest forma opowieści; na scenie poeta nie odniósłby żadnego skutku.

Teraz przechodzimy do tego, czem się różni forma dramatyczna od lirycznej i epicznej. Utwór epiczny lub drama-

tyczny różni się od lirycznego tem, że uczucia wyrażamy obiektywnie za pomocą świata zewnętrznego. Weźmy dwa punkty A i B. W utworze lirycznym punkt A jest rzeczą główną; jeżeli zjawia się jakiś obraz, to odczuwamy go jedynie ze względu na uczucie. W utworze epicznym i dramatycznym uczucie główne jest cofnięte, a na pierwszy plan wysuwa się obraz. Poezja epiczna i dramatyczna posługuje się światem zewnętrznym dla ujawnienia pewnego uczucia; świat zewnętrzny zjawia się tu jako rzecz główna. Poezja dramatyczna zmusza nas do zastanowienia się nad tem, co to jest dramatyczność.

Dramatycznością nazywamy każde zdarzenie o pewnem napięciu, w którym wiążą się rysy proste. Takie zdarzenie jednak może być i w utworze lirycznym; jak w "Farysie", może być i w eposie i w dramacie.

Dramatem nazywamy utwór poetycki, w którym treść ma dramatyczną formę. A co jest forma dramatyczna? Bardzo często utożsamiamy dramatyczną formę z dialogiem, ale dialog to nie tylko forma dramatyczna, to jest forma rozmowy, a forma rozmowy może być forma niedramatyczną. Np. jeżeli będą z kimś rozmawiał o rzeczach naukowych, nie będzie to dialog dramatyczny. Dialog żeby był formą dramatyczną musi posiadać jeszcze pewne cechy.

Zastanwialiśmy się nad utworem dramatycznym i nad tym, co to jest dramatyczność. Powiedziałem, że w utworze dramatycznym mamy treść i formę dramatyczną, okazało się przytym, że dIALOG nie zawsze jest dramatycznym. Pojęcie dialogu jest obszerniejsze od pojęcia dialogu dramatycznego, który ma swoją cechę specyficzną, tak, że musimy się zastanowić nad tym, jakie są właściwości dialogu dramatycznego w rozróżnieniu od dialogu np. naukowego /dialog Platoński/, od dialogu epicznego i od dialogu lirycznego. Powiedziałem już, że utwór dramatyczny jest to taki utwór, w którym poeta wyraża swoje uczucia i swój pogląd na świat w formie artystycznej, w sposób, oddziaływujący estetycznie za pomocą świata zewnętrznego. Przedstawia nam poeta ludzi w pewnych sytuacjach życiowych, w takich mianowicie, na które składa się walka bądź jednostki, bądź całej grupy, z przeciwnościami wszelkiego rodzaju. Poeta epiczny może przedstawiać swe uczucia za pomocą świata zewnętrznego, może przedstawiać walkę, ale może zamiast niej przedstawiać cały szereg stanów psychicznych, nie uwzględniając momentów walki; ktoś np. może spisywać swoje wrażenia w dzienniku - walki tu nie będzie. W utworze dramatycznym zasadniczym wymaganiem jest to, żeby było starcie się sprzecznych sił i dążeń. Jeżeli więc określimy utwór dramatyczny, jako utwór, który przedstawia pewną walkę sprzecznych

żywiołów czy czynników, to i określenie dialogu dramatycznego stąd wyniknie, dialog ten będzie ujawniał starcie, będzie dialogiem ludzi działających. Dialog będzie przedstawiał napięcie uczuć, siły, woli, skierowanej do pewnych celów. Dialog w utworze epicznym może polegać na rozmowie np. o piękności krajobrazu. W dialogu dramatycznym ta rozmowa musi być związana z poruszeniami woli. Jeżeli nie potrafi poeta tak tego zrobić, żeby słowo wyrażało człowieka działającego, to jest to świadectwem, że dany pisarz zdolności dramatycznych nie posiada. Dialog dramatyczny jest to więc jakaś akcja, wynikająca ze starcia się rozmaitych żywiołów, przede wszystkim zaś - ludzi. Osoby, występujące tu, pozostają do siebie w rozmaitych stosunkach, nieraz w stosunku dwóch sprzecznych, zwalczających się potęg. Stąd wynika takie ukształtowanie się dramatu, skąd wynika to, że w utworze dramatycznym mamy przedstawioną pewną walkę? Dlaczego forma dramatu opisuje ludzi na scenie, dlaczego forma ta wymaga tej treści, a nie innej? Mamy tu /w dramacie/ do czynienia z inną zasadą kształtującą, niż w epice.

W powieści zasadą kształtującą jest użycie prozy, rozłożenie materiału do czytania na szereg dni, tu zaś zasadą kształtującą jest to, że piszący czuje przed sobą widza w tłumie, czyli pisze nie dla jednostki, ale

dla zgromadzonego tłumu. Co to znaczy, że utwór jest przeznaczony dla sceny? Wiemy, że jest to utwór, przeznaczony na to, ażeby aktorzy odegrali go na scenie, obecnie dodamy, że jest to utwór przeznaczony dla tłumu, który się zbiera w teatrze, to znaczy, że poeta wyczuwa jako widza nie jednostkę, ale tłum, który będzie dla jego dzieła echem; stąd wynika uwzględnienie warunków i wymagań tego tłumu. Jest to i psychologicznie i genetycznie prawdziwe. Historyczno-genetycznie to znaczy, że kiedy dzieło powstaje, to w umyśle poety rodzi się, jako coś, co będzie znajdowało oddźwięk w tłumie; psychologiczno-genetycznie - znaczy, że tłum przez wieki kształtował dramat, zależnie od tłumu utwór będzie taką lub inną treść zawierał.

Tłum, który się w teatrze gromadzi, jest to tłum oczekujący. Poeta musi się z tym liczyć, że ten tłum - zgromadzony, na małej przestrzeni skupiony - jest podniecony uczuciowo, czegoś już oczekuje, jest zaciekawiony, co się ukaże za zasłoną i to oczekiwanie już go jednoczy. Prócz tego tłum ten jest bardzo różnorodny. To nie jest tłum wybranych, którzy podążają na jakąś wystawę malarską to nie są ludzie, którzy idą na jakiś koncert, gdzie grają rzeczy bardzo subtelne. Najrozmaitsze poglądy na świat, najrozmaitsze szerokości horyzontów, najrozmaitsze stany skupiają się w teatrze. Więc różnorodność

jest to cecha zasadnicza tłumu. Co jeszcze cechuje tłum? Tłum to nie jest tylko zbiorowisko dusz jednostkowych, które się tłumnie znajdują. To jest coś nowego, to jest nowa jednostka o jakiejś wspólnej duszy, która posiada inne właściwości, aniżeli dusza poszczególnych jednostek. Tłum zawsze łatwo się podnieca. Tłum jest mało krytyczny i zaraźliwy.

Te warunki, ta publiczność oddziaływała na zorganizowanie tła dramatu. Rzeczy bardzo subtelne przepadają na scenie, giną; jakieś bardzo subtelne rzeczy mogą być wymawiane na małej scenie, przy małej ilości wybranych słuchaczy.

Bohaterem dramatu będzie człowiek, który nas najbardziej interesuje. Człowiek jest interesującym jedynie w pewnych momentach. Dla tłumu zaś najbardziej ciekawym będzie człowiek w takim działaniu, kiedy przezwycięża pewną przeszkodę, pewien opór; dla tłumu najciekawszym jest w człowieku wysiłek woli. Najsilniejszym przejawem działania będzie takie działanie, w którym dwie sprzeczne wole ze sobą się zetną, to jest walka. Oczywiście nie musi to być walka orężna, bezpośrednia, ale walka duchowa, opanowywanie się wzajemne. Im potężniejsze będą siły, które się ze sobą zetną, tym potężniejsza będzie sama walka i tym bardziej będzie to nas pociągało. Najbardziej interesującą będzie walka ścierających się sił rów-

nej wagi, bo wtedy wynik tej gry najtrudniej odgadnąć. Walka taka nie pozwala przewidywać końca. Walka zasadniczych sił życiowych może być walką niewidzialną, ale musi się przejawiać na zewnątrz i to jest rzecz zasadnicza w dramacie. Zwykle mówimy, że coś jest uczynione w zależności od wymagań sceny. Wymagania sceny są tylko słowem, bo poza wymaganiami sceny są wymagania słuchaczy, którzy na taką, a nie inną organizację poezji dramatycznej wpłynęli. Słuchacz - widz, porwany tokiem akcji, działania, które się rozwija przed jego oczami, niechętnie zatrzymuje się na jakichś szczegółach; walka skupia jego uwagę całkowicie. Jeżeli artysta wprowadza jakiś epizody odczuwamy, że one działają, to mamy wówczas efekty, którymi autor silnie wiąże uwagę słuchacza. Jeżeli powieść może się rozpadać na liczne efekty, bo to jest rzecz miniona i czytelnik ma czas zastanawiać się nad tym, to jednak w poezji dramatycznej należy unikać tych szczegółów, bo słuchacz podąża za biegiem akcji i nie ma czasu się zatrzymywać. W "Odprawie posłów greckich" razi nas rozmowa Heleny, bo jesteśmy ciekawi, co będzie dalej, czy odeślą lub nie posłów, a tymczasem każą nam zastanawiać się nad tym, czy szczęście jest na świecie. Właściwą pobudką do wprowadzenia tej rozmowy do utworu było to, że poeta musiał uzasadnić w pewien sposób długą dysputę na posie-

dzeniu rady.

Czas, na jaki zgromadzają się widzowie w teatrze, decyduje o wielkości utworu dramatycznego. Utwór dramatyczny musi mieć takie rozmiary, żeby jako całość był wysłuchany w ciągu jednego wieczoru. Taka pozornie najbardziej zewnętrzna strona utworu dramatycznego, jak jego rozmiary, została również wyraźnie zdecydowana przez słuchaczy i przez normę czasu, na jaką się w teatrze zgromadzają. /Ciekawa broszurka francuskiego autora Tarde'a "Opinia i tłum"/.

Wracając do tego, co Goethe powiedział o epicznej i dramatycznej poezji, podam jeszcze jedną, bardzo charakterystyczną cytataę.. Liczenie się z publicznością teatralną jest to rzecz czasów ostatnich. Goethe mówił:

"Gdybyśmy chcieli szczegółowych praw, według których mają obaj /epik i dramaturg/ postępować, wyprowadzić z natury ludzkiej, musielibyśmy zawsze uprzytamniać sobie rapsoda - poetę w otoczeniu grona spokojnie słuchających, aktora-poetę wśród koła niecierpliwych słuchaczy-widzów; łatwo wówczas wywnioskować przyjdzie, co najbardziej przysługuje każdemu z tych rodzajów, jakie przedmioty każde przeważnie wybiera, jakimi motywami będzie się przeważnie posługiwać, mówię: przeważnie, gdyż, jak zauważyłem już na początku,

żaden z nich nie może sobie nie przywłaszczać całości".

Z tym łączy się to co powiedział Nitsche o sztuce apolińskiej i djonizyjskiej. Epikę nazwał on sztuką spokoju, spokojnego wsłuchiwania się, dramat zaś i muzykę nazwał sztuką djonizyjską czyli sztuką upojenia; tak mówi on w książce p.t.: "Narodziny tragedji": "aktor w sztuce apolińskiej posiada upojenie, szak; w sztuce djonizyjskiej przetwarza się w Djonizego, zdaje mu się, że sam jest Bogiem, saytrem, a otoczenie - boskiem i przeżywa całą historję bezpośrednio". Próby dzielenia sztuki na djonizyjską i apolińską zastosowano do wszystkich sztuk, np. sztuka malarska i rzeźba należy do sztuki apolińskiej, kontemplacyjnej, zaś poezja liryczna, dramatyczna, muzyka należą do sztuk djonizyjskich czyli sztuk uczuiowych, sztuk upojenia.

Jeszcze inne rozróżnienie można podkreślić z nadzwyczajną siłą: działanie na wyobraźnię. Zupełnie inne wymagania stawia się wyobraźni czytelnika, który czyta, a inne widzowi w teatrze. W teatrze nie tylko nie przedstawia się nie dla wyobraźni, ale zabrania się nawet często urachamiać wyobraźnię. Kro daje sztukę sceniczną dba o to, żeby widz ciągle widział to, co sztuka przedstawia, żeby wyobraźnia jego nie wybiegała poza

obręb sztuki. W utworze poetyckim czytany tak jest wszystko układane, żeby uruchomić wyobraźnię. Z powyższego widać, jak trudno określić utwór dramatyczny, kiedy tyle jest różnic pomiędzy poezją epiczną i dramatyczną. Naturalnie, mówiąc to wszystko, muszę dokonywać ciągle pewnej abstrakcji od rozmaitych epok.

Scena Szekspira wymaga większego uruchomienia wyobraźni, aniżeli nasza. Pod tym względem zaszliśmy zadaleko, dziś już wszystko jest podane widzowi i wyobraźnia wiednie, widz, który często przychodzi do teatru, wszystko ma tam dane dotykalnie i nie może on już pracować wyobraźnią. Scena Szekspira była sceną uboższą, niż nasza. Kiedy się zjawiała postać z pochodnią, to każdy musiał wiedzieć, że to jest noc; kiedy aktor powiedział: jak cudnie świecą gwiazdy, to choć słońce paliło, słuchacz gwiazdy te musiał widzieć.

Rozprawka Goethego wywołała odpowiedź Szyllera, który mówił:

"Godzą się w zupełności na zdanie, że epik traktuje swój przedmiot jako całkowicie miniony, gdy tragik przedstawia go jako całkowicie współczesny. Akcja dramatyczna porusza się przede mną, około epicznej poruszam się ja sam, ona zaś niejako zdaje

się stać w miejscu. Moim zdaniem wiele tkwi w tej różnicy. Jeżeli ja poruszam się naokoło zdarzenia, które nie może ode mnie uciec, kroki moje mogą być nierównomierne, według indywidualnej potrzeby mogą zatrzymywać się dłużej lub krócej, mogą się cofać albo uprzedzać wypadki. Jeżeli zaś zdarzenie porusza się przede mną, jestem mocno związany ze zmysłową teraźniejszością, wyobraźnia moja traci całą swobodę powstaje i trwa we mnie ustawiczny niepokój, muszę ciągle pozostawać przy przedmiocie, wszelkie oglądanie się wstecz, wszelkie rozmyślanie jest mi wzbronione, ponieważ podlegam obcej potędze".

Utwór dramatyczny widzimy na scenie "jako akcję i nie możemy zatrzymać i zastanowić się głębiej nad tem. co przed chwilą usłyszeliśmy. Utwór dramatyczny ciągle, nawet wbrew naszej woli, idzie naprzód, podczas, gdy przy czytaniu utworu epicznego możemy się w dowolnym miejscu zatrzymać, przetrwać i przemyśleć to, co głębiej nas interesuje.

Na podstawie tego, ciśmy rozważali, możemy określić dwa główne stosunki, cechujące utwór dramatyczny; będą

to stosunki: wynikania i kontrastu. Treścią utworu dramatycznego jest działanie, które odbywa się w opornym środowisku. Jeżeli to jest walka dwóch sprzecznych idei, to będziemy mieli do czynienia z kontrastem i dlatego poezja dramatyczna jest przede wszystkim poezją kontrastów. Możemy wyliczyć cały szereg utworów dramatycznych, w których zawsze odnajdziemy kontrasty.

Mówiłem już o "Balladynie", wskazując ją jako sztukę kontrastową, można przytoczyć sztuki Ibsena, utwory Kraśńskiego, jak "Nieboska Komedja" lub "Irydyon", 3-cia część "Dziadów" /ksiądz Piotr i Konrad, jako ścierające się ideały, lub też z jednej strony społeczeństwo polskie, z drugiej - rosyjskie/; czwarta część "Dziadów", utwory Szekspira, jak "Król Lear", "Otello", /Jagon/; "Lilla Weneda" Słowackiego /z Lechitami i Wenedami, z Lechem i Derwidem/. Najbardziej interesującą będzie walka wtedy, kiedy dwie walczące ze sobą idee będą równej siły. Bardzo często czytelnik znajduje wątpliwości moralne, która strona ma słuszość; poeta nie zawsze ten konflikt rozwiązuje, do niego należy tylko stawianie konfliktów.

Przechodzimy do innej strony utworu dramatycznego, a mianowicie, że utwór musi być przedstawiony na scenie. Na scenie - to znaczy, że ma przemawiać nietylko do naszego słuchu, do naszej wyobraźni, ale i do naszego wzroku i to zmusza poetę dramatycznego do specjalnego kształtowania

treści. Tak poeta dramatyczny kształtuje swoje działanie, żeby ono ujawniało się nie tylko w słowach, ale żeby zamieniało się na szereg czynników, które będą dla wzroku dostępne; tak układa słowa, żeby to, co jest wewnątrz, ujawniało się na zewnątrz, czy to w mimice, czy w geście, czy w działaniu i to jest bardzo poważną różnicą pomiędzy utworem dramatycznym, a epicznym. W utworze epicznym może to być podane przez uwzględnienie treści psychicznej, poeta apeluje za pomocą specjalnych czynników i różnych gestów do wrażliwości widza i słuchacza. Gesty, jakie ma wykonywać aktor, muszą być mu poddane przez autora, więc poeta musi pisać tak, żeby jego wskazówki zawarte były bądź w słowie, bądź w mówieniu, żeby te gesty i mimika były szczegółowe, wyraziste i taką jest ta mimika, kiedy sam poeta jest zarazem aktorem. Jest to rzeczą dosyć charakterystyczną, że wielu wielkich poetów dramatycznych było zarazem aktorami i efekty swoich dramatów zawdzięczało temu, że przeżywali swój utwór jako aktorzy, czyli odczuwali, co na publiczność najwięcej oddziaływa. Np. Szekspir, Molier byli aktorami.

Scena daje jeszcze złudzenie rzeczywistości. Kiedy inne rodzaje poetyckie apelują do uczuciowości i wyobraźni czytelnika, jego wewnętrznego przeżycia, to na scenie rzecz rozgrywa się dotykalnie przed oczyma czytelnika.

I to poczucie rzeczywistości może być bardzo silne; może się zdawać, że wyobraźnia każe zapomnieć widzowi, że ma przed sobą scenę i wtenczas to przeżywał tak, jakby to była rzeczywistość. Nie wszyscy jednakowo przeżywamy i różni ludzie rozmaicie na różne rzeczy reagują. Można podkreślić kilka typów: 1/ Typ widza, - to znaczy typ, który odczuwa to, co jest przedstawione na scenie, jako odrębne od niego. 2/ Typ współprzeżywający, - to znaczy, np. zapominam, że to jest inny świat, staję się jedną z osób działających, przeżywam wszystkie niepokoje dramatu jako swoje uczucia. Kiedy indziej znów mogę dzielić swoje współczucie na dwie, trzy osoby. Taki typ współczujący zapomina, że to jest świat odrębny i wydobywa mu się okrzyk: Ach, cóż to za łotr, jakiż to czarny charakter i t.d. Która z tych postaw jest słuszniejsza wobec dzieła sztuki, jest zagadnieniem bardzo ciekawym. Czy lepiej przeżywa ten, kto bezpośrednio utożsamia się z osobą występującą, czy ten, kto zachowuje pewien dystans; jest to zagadnienie trudne, jednak można powiedzieć, że postępuje słusznie ten, kto zachowuje odrębność, dzieli swoją uwagę pomiędzy wszystko co się dzieje na scenie mniej więcej równo: Ten, kto przeżywa ze stanowiska jednej tylko postaci, mnóstwa rzeczy w utworze nie widzi zupełnie i wtedy tylko żyje, kiedy ta postać występuje, a na resztę utworu neguje. To jest kwestja kultury, artyzmu i bardzo cieka-

wego zadania dla pedagoga, bo nieporozumienia co do sztuki, bardzo często polegają tylko na tym, że nie zrozumieliśmy samego utworu. Dwóch ludzi np. sprzecza się o jakiś utwór; jednemu ten utwór się podoba, drugiemu zaś nie, ale przedewszystkiem winni oni porozumieć się, czy zrozumieli sam utwór, dopiero jak się zgodzą na jedno, będą mogli powiedzieć, czy im się to podoba, czy nie. Sam ten fakt, że scena jest odgradzona od widowni, wyodrębnia sztukę od rzeczywistości; jest niejako symbolem tego, że ta rzeczywistość jest inna od tej, która się na scenie rozgrywa. Mamy cały szereg innych czynników, które wskazują na odrębność świata, widzianego na scenie. Dekoracje, sztuczne oświetlenie, zgromadzone tłumy, drzewa, które się nie poruszają od wiatru - - wszystko to przypomina nam, że mamy przed sobą sztukę, a nie rzeczywistość. Tu dotykamy zagadnienia zasadniczego: czy w sztuce dobrem jest powtarzanie życia? Zagadnienie to dawno już rozstrzygnięto, a mianowicie: nie, bo niema racji powtarzania rzeczywistości. Gdyby sztuka nie dawała nam innych przeżyć, byłaby niepotrzebną, bo po co dwa razy oglądać to samo w życiu? Tam, gdzie dążymy do naśladowania życia, przechodzimy do dziedziny sztuczek. Pomimo tego wyodrębnienia świata przedstawionego od świata rzeczywistego, - podkreślić należy silne

zbliżenie się do rzeczywistości. Na czym ona polega? Na tem, że życie jest przedstawione za pomocą tych samych środków, jakie w życiu występują. Człowiek, występujący jest przedstawiony w swoim realnym kształcie, rozmawia tak, jak w życiu realnem. Sam fakt, że ten człowiek żyje na scenie, nadaje ogromne zbliżenie do rzeczywistości, z tego wynikają pewne konsekwencje artystyczne, różniące utwór dramatyczny od innych utworów poetyckich. Jeżeli utwór dramatyczny, przedstawiany na scenie, wywołuje w widzu silne poczucie rzeczywistości, to widz wskutek tego stawia większe wymagania sztuce dramatycznej. Ta sztuka musi być jasna, musi być powiązana zależność pomiędzy poszczególnymi częściami. Bardzo często na scenie zauważamy pewne niekonsekwencje; w utworze epicznym to może zniknąć, tu autor apeluje do naszej wyobraźni. Tymczasem w utworze dramatycznym tego niema. Następnie, wrażliwsi jesteśmy na to, co dopiero upływa, aniżeli na to, co upłynęło cały szereg lat temu. Żądanie jedności czasu musi mieć swoje znaczenie i siłę przekonywującą, dziś takich sztuk, gdzie akcja ma wielkie przestrzenie czasu pomiędzy jednym aktem, a drugim, - jest bardzo mało.

Mówiliśmy o właściwościach dialogu dramatycznego, a mianowicie, że nie wszystko jest dramatem, co jest

dialogiem. Teraz zapytamy się, na czym polega odrębność słowa dramatycznego od słowa zwykłego w utworze epicznym, czy lirycznym. Różnica będzie ta: skoro właściwą treścią utworu dramatycznego jest działanie, to słowo musi wyrażać duszę działającą, musi się rodzić z tej samej głębi duszy, gdzie rodzi się czyn. Każde wypowiedziane słowo musi być napiętnowane przez wolę, która zdąża do pewnego celu i w utworze poetyckim każde słowo każda myśl musi mieć rytm napiętej woli, która zdąża do celu. Tu chodzi o sam proces tworzenia się słowa. Słowo to musi mieć charakter czegoś gorącego, co się poczęło w tej chwili.

Obok dialogu w utworach dramatycznych dawniejszych i współczesnych zjawiają się monologi. Niedawno w sztuce realistycznej staczano walki z monologiem. Sztuka realistyczna, która rzuciła hasło naśladowania natury, posunęła do hasła do krańcowości. Usiłowano dać scenie poczucie rzeczywistości. W Niemczech aktorzy próbowali podsłuchiwać rozmowy i spisywać to, co słyszeli, a potem powtarzali na scenie; dało to absurd i doprowadzało ludzi do irytacji, bo po co słuchać tego samego po raz drugi na scenie? W walce bardzo krańcowej z romantyzmem, w obrębie sztuki dramatycznej zaczęto zwalczać monolog. Twierdzono: gdzież w życiu ludzie wygłaszają mono-

logi, kto mówi tak, jak Hamlet, lub Konrad i cały szereg innych postaci w utworach romantycznych. Wszelki więc monolog należy usunąć. Monologuje człowiek obłąkany, ale nikt przy zdrowych zmysłach. Tak był potężnym ten kierunek, że narazie zgodzono się na to. Monolog usunięto, ale krańcowość ta wywołała reakcję i krytykę obalono życiowymi, psychologicznymi i artystycznymi argumentami. Psychologiczne argumenty były takie: myślimy nie tylko obrazami, ale i słowami, a jeżeli myślimy słowami, to mamy do czynienia z niczym innym, tylko z monologiem cichym, ukrytym. Jeżeli ja myślę o czymś i powiadam: a to łotry, to monologuję i wówczas daję upust temu, co czuję. Kto siebie bacznie zaobserwuje, to zauważy, że monolog nigdy nie jest długi, ale składa się z kilku słów, ze zdania jednego lub kilku. Młody niekochany mówi: jaka ona piękna, jak pięknie wyglądała. Szukamy czegoś i nie możemy znaleźć; mówimy: ach, gdzież to wpakowałem. Takie urywki monologowe bardzo często możemy dostrzedz u siebie. Np. jakiś gość zbyt długo siedzi, mówimy: ach, kiedyż sobie pójdzie. W ten sposób psychologicznie monolog jest uzasadniony. Istnieje nie tylko monolog, ale i dialog wewnętrzny, gdy walczą w nas dwa sprzeczne dążenia. Monolog jest i artystycznie uzasadniony, a mianowicie jest to środek, który się nie da niczym zastąpić, ani gestem na-

wet, bo słowo jest zawsze subtelniejszym narzędziem w stosunku do gestów. Gest zjawia się jako wykończenie słowa, zjawia się tam, gdzie słowo nie starczy ze względu na siłę napięcia uczucia. Nie wystarcza nieraz i dialog i podkreślenie w dialogu tej lub owej myśli, a tembardziej nie zastąpi monologu to, co dawniej zjawiało się często, jak rozmowa z pustelnikiem, z powiernicą, - środek dla nas dziś śmieszny, psujący złudzenie życia. Biorąc z ogólnego stanowiska teorii sztuki, sztuka nie jest odtworzeniem rzeczywistości. Kto jej chce ten cel narzucić, ten prawdziwej sztuki nie rozumie. Sztuka nie ma tego celu, więc takie środki, jak monolog, są uprawnione i tu powołuję się na argument, że obraz, który przemawia do naszego wzroku, jest olbrzymią realizacją rzeczywistości, bo tu niema całego szeregu czynników. Inna rzecz, że monolog może być dobry i zły. Kiedy monolog będzie dobry? Bardzo łatwo określić. Wtedy, kiedy jest napisany specjalnie dla powiadomienia czytelnika lub widza o tem, co się dzieje w duszy pewnej postaci. Jeżeli ten monolog nie jest momentem rozwoju życia jednostki działającej, jeżeli on nie wynika jako konsekwencja z przesłanek, jest posuwaniem się naprzód; w monologu poeta każe uprzedzać bohaterowi właściwą myśl i czyny - to monolog jest zły. Monolog jak dialog powinien zawie-

rać w sobie niespodzianki. Jeżeli poeta te konsekwencje od początku przemyślał i podał je w monologu, to taki monolog jest dla słuchaczy, a nie dla życia całej sztuki.

Przechodzę do punktu czwartego, że akcja rozgrywa się przed oczyma widza i nie zatrzymuje się, nie pozostawia czasu na cofanie się wstecz i rozmyślanie o tem, co nastąpi. Ma to swoją konsekwencję, sięgającą w samą istotę poezji dramatycznej. Jeżeli słuchacz niema czasu na to, żeby rozważyć, przemyśleć, zastanowić się, - - wypadki biegną i porywają go ze sobą, - sztuka więc taka musi być jasną, wyrazistą, konsekwentną. W związku z tym można wskazać na inne punkty, a mianowicie na zaokrąglenie wszystkich części, stąd kształt zamknięty aktów oddzielnych; każdy akt zawiera pewien zasadniczy moment życia i wskutek tego, że te akty wyodrębniają się od siebie, całość staje się przejrzystsza.

Mówiąc o djałogu w utworze dramatycznym wspomniałem, że zadaniem artysty dramatycznego jest nietylko takie formowanie djałogu i słowa, ażeby pokazać łączność tego słowa z kierunkiem woli, ale jeszcze i takie formowanie djałogu, aby można było odczuć sprzeczność walczących ze sobą sił. Grecy mieli djałog stychomistyczny. Stychomistją nazywa się układanie djałogu wyraziście w ten sposób, że każda z osób/mówiących mówi po jednym wier-

szu, po dwa, trzy lub pół wiersza, tak, że każda z osób mówiących ma jednakową część tego dialogu. Jeszcze silniejszym podkreśleniem w tym stychomistycznym dialogu jest to, że takie wiersze zawierają nieraz sprzeczne zdania. Klasycznym takim przykładem jest rozmowa Antenora z Larysem w "Odprawie posłów greckich". Jeden z nich mówi tezę ogólną, drugi zaś - antytezę. Aleksander mówi: "pięknie jest stać przy przyjacielu"; Antenor: "jeszcze piękniej zostawać przy prawdzie" i t.d. Np. u Ejschylosa w "Prometeuszu w okowach" rozmowa Hermesa z Prometeuszem. Prometeusz: "czasu potęga wszystkiego nauczy"; Hermes: "ciebie rozsądnym być nie nauczy".

Mówiłem już, jakie skutki wywołuje to, że akcja rozwija się przed oczyma czytelnika; jednym z takich skutków jest, że scena ma prędsze tempo, aniżeli książka. Na scenie wszystkie fakty są ucieleśnione, wtłoczone, zbliżają się wypadki do siebie, skupiają się i zdają się przesuwac ze znacznie większą szybkością, aniżeli w książce. Nietylko tempo jest szybsze, ale i cała postać rzeczy jest jaskrawsza; z tego wyprowadza się wniosek dla utworu dramatycznego. Istnieją utwory dramatyczne, przeznaczone do czytania; to są te, które będą posiadały subtelne cieniowanie, któreby ginęły na scenie. Nie każdy utwór dramatyczny jest tak pisany, że się nadaje do przedstawienia na scenie. Jeżeli tempo tego utworu ma

być powolne, jeżeli to będzie utwór w rodzaju Anhellego, gdzie każdy rozdział musi być przeżyty, rozważony w każdym szczególe, to taki utwór na scenę się nie nadaje, bo szybkie tempo sceny uniemożliwi przeżywanie i dlatego też twierdzą, że taki utwór, jak np. "Faust" Goethego, nie jest utworem scenicznym, bo na scenie olbrzymia część treści nie ujawnia się. Wszystko, co mówiłem o utworach dramatycznych dotyczy tylko utworów poetyckich i przypominam, że dramat na scenie jest jeszcze czemś więcej, niż skojarzeniem dwóch sztuk: scenicznej i poetyckiej i tu powstaje zagadnienie niełatwe do rozwikłania, a mianowicie, jaki ma być stosunek tych dwóch sztuk: scenicznej i poetyckiej. Przez sztukę sceniczną rozumiemy i scenę i reżyserję, i dekorację i sztukę aktorską, jednym słowem to wszystko, co na scenie zjawia się poza tekstem. Stosunek tych dwóch sztuk rozstrzygano rozmaicie. Jedni twierdzili, że sztuka sceniczna nie powinna dodawać nic do utworu poetyckiego, że powinna możliwie najdokładniej, najściślej trzymać się tekstu. Inni zaś twierdzą, że dramat pisany powinien odpowiadać aktorowi uzupełnienia, że powinien być podniętą dla sztuki scenicznej. W tym miejscu może się znajdować całe mnóstwo przejść. Z tego faktu, - że na scenie utwór dramatyczny jest utworem, przedstawiającym działanie, że to działanie musi się pomieścić w obrębie kilkugo-

dziennego napięcia uwagi słuchacza, że rozwija się przed oczyma widza, nie pozwala na skupienie się, rozmyślanie, - wynika zasada, którą można nazwać zasadą koncentracji dramatycznej. Jesteśmy już z tą zasadą zaznajomieni na podstawie ballad i noweli. Zasadę koncentracji dramatycznej można sprowadzić do kilku punktów, przedewszystkiem do: 1/ Koncentracji akcji, o której już wspominałem. Poezja epiczna posługuje się epizodami, zaś poezja dramatyczna bardzo oszczędnie używa epizodów. Koncentracja akcji polega na uwypukleniu zasadniczych momentów w rozwoju akcji. 2/ Koncentracja postaci. Pisałem, że pisarze do niedawna bardzo chętnie gubili się na scenie w szczegółach filozoficznych. Wielu pisarzy rozwijało wiązanekę psychologiczną na scenie i zadanie to było nieraz doprowadzone do niezwykłej subtelności. Ale te subtelne rzeczy były tylko przez nielicznych widzów odczute, dostrzeżone. Ogół bowiem widzów wcale nie był tem porwany. To przepsychologowanie dramatu mijało się z właściwym zadaniem sztuki dramatycznej. Jeżeli chodzi o takie utwory, jakimi są nasze arcydzieła, to tam mamy charaktere bardzo wyraziście narysowane, o ostrych, wyraźnych konturach. Przedmiotem dramatu nie jest psychologia postaci, nie są to wzruszenia, które zjawiają się w duszy ludzkiej pod działaniem czynów zewnętrznych i dlatego duży dział życia nie może wejść do dramatu. 3/ Zasada koncentracji

dotyczy i języka. Słusznie zwrócił uwagę nieżyjący już obecnie poeta Herbel, że posługiwanie się porównaniami w utworze dramatycznym powinno być bardzo ograniczone, dlatego, że widz, porwany przez akcję, biegnącą za jej tokiem, unoszony przez nią, nie ma czasu i nie ma możliwości, żeby chwycić tę przenośnię. On patrzy ze stanowiska stosunku do czynu, więc wrażenia, jakie poeta chce osiągnąć za pomocą porównania, ginie; więc wyrazistość, siła, zwięzłość, - to będą cechy utworu dramatycznego. Przeciw temu można poczynić pewne zastrzeżenia, lecz tutaj przedstawiam rzecz tylko w najogólniejszych zarysach i szczegółów nie będę omawiał.

Przywykliśmy dzielić całą akcję na trzy zasadnicze momenty: 1/ ekspozycję, gdzie mamy sytuację początkową, 2/ konflikt, jako punkt środkowy i 3/ rozwój konfliktu - - katastrofa. Po wysłuchaniu lub odczytaniu utworu, po przeżyciu go na scenie, najsilniej więźnie w naszym umyśle moment końcowy, dlatego, że jest on ostatniem słowem, najwyraźniej brzmi w naszym umyśle i są to zwykle jakieś silne zdarzenia. W utworach dramatycznych mieszczańskich 18 stulecia momentem końcowym była zwykle śmierć. W tragedjach, jak w "Królu Learze", "Hamlecie", "Balladynie", "Lilli Wenedzie" - momenty ostatnie, związane najsilniej z napięciem uczuciowości, bardzo silnie

wiązną w naszym umyśle. Nie mniejszą wagę ma moment nawiązania tego konfliktu czyli ekspozycja.

Przy rozważaniu utworu ważne są dwa momenty: ekspozycja i katastrofa. Sytuacja początkowa jest nadzwyczajnej wagi, bo w niej jest dane w zacytunku to, co będzie dalej; tu dany jest cały nastrój utworu, charakter osób występujących i t.d. Np. w "Lilli Wenedzie" w pierwszej scenie w Prologu mamy dane całe napięcie sytuacji: walczą ze sobą narody, położenie Wenedów jest tragiczne, Roza Weneda jest zrozpaczona, Lilla Weneda chce ratować braci i ojca. Postacie są już nakreślone, cały ogrom zagadnień, jakie będą rozważane, jest już dany; ta sytuacja początkowa wskazuje na działanie bohaterów; to, że naród ginie wywołuje akcję Rozy, to, że bracia i ojciec są w niewoli wywołuje akcję Lilli Wenedy i cała dalsza akcja musi wypływać z sytuacji początkowej, bo cechą zasadniczą utworu dramatycznego w odróżnieniu od utworów innych jest ta konieczność, konsekwencja, z jaką jedne czyny wpływają z drugich. Np. w "Irydjonie" sytuacja początkowa wskazuje, skąd wysnuwa się akcja i dokąd zmierza. Przy nauczaniu historii literatury jest rzeczą bardzo ważną dokładne zbadanie sytuacji początkowej i końcowej, bo one wykreślają granice, chwytają całą akcję w ramy. Jeżeli zapamiętamy te dwie sytuacje, to łatwo się już zorientować w pośrednich ogniwach. Jeżeli początkowej sytuacji nie

mamy wyraźnie w umyśle, to gubimy się w dalszej akcji, -
- kto ma jaki cel, dlaczego coś czynił i t.d. Mówiąc o konieczności działania, należy dodać, że ta konieczność i to poczucie konieczności zaczyna się od momentu, jaki mamy jeszcze przed oczyma czyli od sytuacji początkowej i dlatego poeci bardzo chętnie posługują się jakimiś zdarzeniami poza akcją. Np. ludzie się poznali przypadkowo; - otóż poeta unika przypadkowości poznania, bo to osłabia siłę działania. Konieczność działania wynika nie tylko z początkowej sytuacji, ale i z charakteru, konieczność działania jest więc uwarunkowana dwoma czynnikami: sytuacją i samym jej charakterem. Gdy się dwóch ludzi sprzecza, często bywa, że jeden nie chce ustąpić, a i drugi się nie cofnie. Konieczność wypadków wynika z tych dwóch czynów. Ta dusza musi dawać takie reakcje, ta sytuacja musi wydawać takie skutki; poczucie konieczności jest inne w stosunku do rozmaitych osób. Te osoby, które najsilniej pochłaniają naszą uwagę w sztuce, te są najsilniejszym promieniem oświetlającym i te są narażone na największy krytycyzm. Jeżeli bohater będzie w otoczeniu wielu osób, to niekonsekwencje innych osób będą nas mniej uderzały, niż niekonsekwencje samego bohatera, bo na nim nasza uwaga będzie skupiona.

Ze względu na przeprowadzenie akcji można rozróżnić dwojakiego rodzaju dramaty: rozwojowe i wyjawienia.

Różnica polega na tem, że w dramatach dawniejszych, jak w "Królu Learze", "Otellu", mamy sytuację początkową ujawnioną. W dramatach Ibsena zawikłanie tego wężła jest znacznie wcześniejsze. To, co widzimy na scenie, to są tylko ostatnie konsekwencje, to tylko katastrofa i dlatego dramaty Ibsena nazwano ostatnimi aktami, bo zwykle już przed rozpoczęciem sztuki mamy jakąś długą akcję, a na scenie jest przedstawiony tylko ostateczny tej akcji rezultat. Klasycznym takim przykładem jest bardzo piękny dramat Ibsena Roemirholm. Roemirholm ma żonę, która dostała obłądu. Kobieta, która kochała Roemir., Rebeka, kobieta mocna, spragniona szczęścia, popycha żonę Roemirsholma do samobójstwa i potem mieszka w domu Roemirsholma; między nimi żadnego stosunku niema. Roemirholm postanawia się ożenić z Rebeką, ale ona odpowiada, że nie może się na to zgodzić, bo dotąd uważała, że ma prawo do szczęścia, lecz pod szlachetnym jego wpływem zrozumiała, że nie może korzystać ze szczęścia, które było przyczyną śmierci jego żony i mówi, że i jej pozostaje tylko śmierć. Idą się oboje utopić tam, gdzie się utopiła żona Roemirsholma i on pyta, kto kogo prowadzi, czy on ją, czy ona jego. Rebeka odpowiada: ty mnie i ja ciebie, bo jesteśmy jednym. Wszystkie więc takie wydarzenia, jak śmierć żony, obłąkanie, miały miejsce przedtem. Z chwilą podniesienia zasłony istnieje tylko dążenie do szczęścia, plany Roemirsholma

i rozbicie tego planu. Nie należy jednak mówić tak ogólnikowo i dzielić dramat tylko na przedibsenowski, ibsenowski, bo takie dramaty wyjawienia istniały już i przed Ibsenem. Takim dramatem wyjawienia będzie z tragedji greckich "Król Edyp", gdzie stopniowo odsłaniana przeszłość wywołuje w duszy tak wielką zmianę, że staje się to katastrofą, która ujawnia się w czynie wydarcia oczu. Jak oddziaływa postać na akcję i odwrotnie, może dostarczyć próby Hamlet, który wierzy w duchy i Hamlet, który nie wierzy w duchy. Będzie to zupełnie inna akcja, zależnie od tego, jakim jest bohater, a przedstawianie charakterów w utworze dramatycznym nic więcej nie ma do powiedzenia.

Warto się jeszcze zastanowić nad kwestją żywiołów epicznych i lirycznych w dramacie. Czy momenty epiczne nie będą zwolnienie akcji, czy będą mogły dopomagać do jej rozwoju? Np. opowiadanie Gerwazego o zamku Horseków w "Panu Tadeuszu" jest momentem epicznym, popychającym akcję.

Mówiłem, w jaki sposób pierwiastek epiczny może być używany do popychania akcji naprzód, np. w "Królu Edypie" - Sofoklesa powolne odsłanianie przeszłości jest losową odmianą życia. Elementy liryczne w utworze dramatycznym spotykają się bardzo często. Należy pamiętać, że pomiędzy liryką, a lirycznym elementem w utworze dramatycznym

zachodzi wielka różnica. W utworze lirycznym liryzmem jest czyjś stan bezosobowy, stan jakiejś jaźni, która istnieje, ale nie ma wyrazu życia. Jeżeli czytam: smutno mi, Boże, czy też: róża kwitnąca - Staffa, to nie myślę o Staffie lub Słowackim, którego życie zostało złamane, lecz przeżywam sam ten nastrój. Liryzm zaś w utworze dramatycznym występuje zawsze z jakąś osobistością, jest to człowiek w pewnej epoce swego życia i to jest zasadnicza różnica pomiędzy liryką, a wyrażeniem uczucia przez osobę dramatyczną. Należy zaznaczyć, że prócz tych części lirycznych, jako żywioł liryczny, przenikający cały utwór dramatyczny, występuje owo ja poety, w którym tkwi pogląd na świat, pewna postawa wobec świata, która jest i pewną refleksją i pewnym nastrojem. W każdym dramacie mamy daną postawę poety wobec świata i to jest podłoże liryczne, nastrój, z którego się cały utwór wyłania. Z tego stanowiska można przeprowadzić bardzo ciekawą analizę wszystkich form, a mianowicie można ustalić, jak to zrobił jeden z niemieckich krytyków, stosunek tych form do duszy poety i powiedzieć, że trzy te formy: liryczna, epiczna i dramatyczna są wyjawieniem postawy poety wobec świata, lecz w inny sposób. Liryka wyraża bezpośrednio, jest idealizacją postawy życiowej; poeta, któremu jest smutno, mówi: jak mi smutno. Poeta epik, jeżeli mu jest smutno, to wyraża w utworze epicznym

swój pesymizm, więc nie tak bezpośrednio się wyraża; poeta dramatyczny - osłania najbardziej swoją postawę wobec świata, bo całkowicie się wycofuje niejako z utworu.

W utworze epicznym poeta jeszcze występuje i mówi nieraz od siebie, jak Mickiewicz w "Panu Tadeuszu": "widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie"; "ja tylko jedną taką wiosnę miałem w duszy", tu więc ukazuje się nam postać poety i ukrycie postawy wobec świata jest większe, aniżeli w utworze lirycznym; natomiast w utworze dramatycznym mamy całkowite cofnięcie się i ukrycie poety i dlatego właśnie najsilniej na nas działa. Jest to przebiegłość sztuki, artyzmu, bo artysta się wycofuje, nie daje się nam poznać, ale ukazuje nam świat i ten świat działa najsilniej i najbardziej przekonywa nas, że to jest życie.

Do niedawna istniał podział na jeszcze jedną grupę formy literackiej, a mianowicie oddzielano poezję dydaktyczną. Dziś zostało to porzucone, dlatego, że przy bliższym zbadaniu okazało się, że taki podział niema podstawy, bo mamy przed sobą albo poezję refleksyjną, liryczną o refleksji bardzo głębokiej, ale zawsze przenikniętą uczuciowością, albo mamy przed sobą refleksję, pozbawioną wzruszenia i wówczas nie mamy już przed sobą poezji. Ktoś może pisać wiersze, pomieścić w nich rozumowanie o świecie, ale to nie będzie poezja. Poezja będzie wtedy typowa, kiedy przesiąknie liryzmem, wzruszeniem. Kiedy-

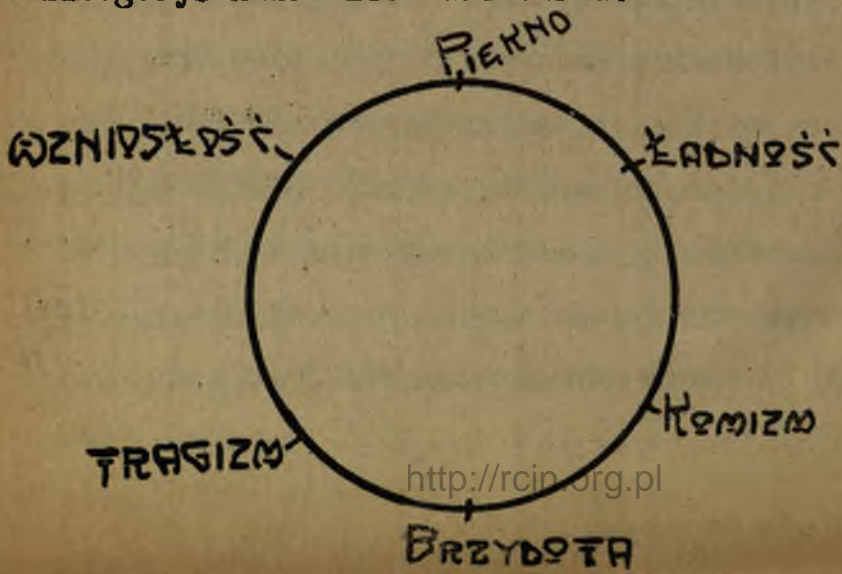
indziej może to przechodzić w poezję opisową, ale musi być przeziąknięte uczuciowością. Poezja dydaktyczna, o ile jest poezją, rozpada się pomiędzy epikę i lirykę, a jeżeli poezją nie jest, to zostaje dydaktyką i do poezji zaliczoną nie będzie.

Wracamy do rodzajów poetyckich. Mówiłem o poezji dramatycznej, że przedstawia ona w świecie zewnętrznym i w świecie ludzkim i pozaludzkim pewną walkę, która doprowadza do rozwoju akcji przez szereg działań. W poezji dramatycznej odnajdujemy takie zasadnicze różnice, jak tragedia, komedia, lecz to, co utwór dramatyczny zamienia w tragedję lub komedję, nie jest właściwością tylko utworów dramatycznych, bo takie pierwiastki mogą się mieścić we wszystkich rodzajach poetyckich. Tragizm jest to wyraz, którym posługujemy się nieustannie: mówimy o tragicznej doli narodu, jednostki, pewnej grupy, gromadki, możemy mówić o tragedji zwierzęcia, mówi się o tragedji państw, często jesteśmy obecni przy tragicznych sytuacjach. Śmiejemy się nie tylko na tragedji, ale i w życiu. Te kategorie, które nazwiemy estetycznymi, można nazwać i pozaestetycznymi. "a kwestja wywołała liczne nieporozumienia i doprowadziła do mniemania, że są to kategorie artystyczne, ponieważ ujawniają się w sztuce. Uderza nas w poezji dramatycznej przeciwstawienie wzruszeń tragicznych, smutnych i wesołych, to samo w epice i liryce. Można jeszcze

mówić o uczuciu wzniosłości i o zjawiskach wzniosłych. Wzniosłość jest kategorią, która bardzo często występuje w utworach poetyckich. Dalsza analiza doprowadza do wniosku, że te kategorie są nie tylko w sztuce, np. noc gwiazdzista daje wzruszenia wzniosłe, ale to nie jest dział sztuki, chyba, że rozumiemy wielkiego artystę - Boga, a jeżeli tak nie pojmujemy, to nie możemy tu mówić o uczuciach artystycznych; nie będzie to wzruszenie artystyczne, nie zawsze wzruszenie tragiczne daje nam wzruszenie artystyczne. Mówimy o zdarzeniach i uczuciach tragicznych w życiu, więc określenie tych uczuć i zjawisk jako artystycznych jest zbyt wąskie, jako estetycznych - niewystarczające - więc dlatego mówimy o kategoriach pozaestetycznych, które się często zdarzają. Można to odnaleźć w każdej psychologii, bo to są zjawiska ogólnej natury. Trudno jest określić, co to jest kategoria, bo można ją rozważać subiektywnie i obiektywnie. Tragicznym może być jakieś zjawisko, więc coś obiektywnego, jak np. życie Wyspiańskiego, Karłowicza, muzyka, artyści wielkiej miary, który ginie wypadkowo w Zakopanem, zasypany przez śnieżycę, ale z drugiej strony i uczucie pewne we mnie jest uczuciem tragizmu. Ja mogą coś brać tragicznie lub komicznie, lecz te rzeczy mogą być i czynnikami zewnętrznymi, mogą być typami tego, co na mnie oddziałują i mogą być uczuciami. Jedni to nazywają zasadniczym kształtem

estetycznych, jak to piękność, ła dność, brzydota i t. p. Liszt nazywa to modyfikacją piękna. Dessoire pięknościami kardynalnymi, kiedy indziej ten sam mówi o nastrojach estetycznych, inni o kategoriach estetycznych. Mamy cały szereg najrozmaitszych nazw i trudno się zdecydować, na której najlepiej się zatrzymać. Co do tych kwestji istnieją spory, dotychczas nieroztrzygnięte. Jeżeli nazwiemy te kategorie pozaestetycznymi, to będziemy mogli wprowadzić tu pewne wyjaśnienie. Każdy z nas, słysząc wyraz: tragizm, komizm, wzniosłość, odczuwa pewne różnice swojej reakcji i zdaje sobie sprawę, że przy komizmie mamy postawę więcej umysłową i uczuciowe nasze reakcje bardzo nieobfite. Tragizm, przeciwnie, wyzwala w nas mnóstwo uczuć tragicznych. Przy czystym komizmie, typy, które chwytają komizm, będą typami intelektualnymi. Dlaczego naszym pisarzom 18 stulecia nie udaje się tragedia? a udaje się bajka, satyra. Dlatego, że komizm jest postawą intelektualną i bardziej odpowiada typom intelektualnym. Do kategorii pozaestetycznej będzie należała przedewszystkiem dziedzina religijna, która jest skojarzona z kategorią wzniosłości. Tam, gdzie się zjawia uczucie religijne, zawsze mamy uczucie wzniosłości. i żeby mogły nas wzruszać, musi nastąpić izolacja od życiowych zjawisk. Jeżeli nawet dobry dowcip mię dotyka, nie jest on dla mnie komicznym; jeżeli mię ktoś dobrze

ośmiesz, nie będę się śmiał, będzie mnie to bolało, nie potrafię zapomnieć o sobie, odciąć ten fakt od siebie. Np. jakaś osoba, która chce uchodzić za zgrabną, przewróciła się; komicznym jest ten kontrast chęci udawania osoby zgrabnej i upadek w najprostrzej sytuacji, ale jeżeli pomyślę, że ta osoba mogła się potłuc, to nie będzie to już dla mnie komiczne, bo wywoła we mnie głębokie współczucie. Jeżeli czyjś los się waży i ktoś sprawę życiową przegrywa, mogę patrzeć na to, jak na coś obcego, ale jeżeli pomyślę, że ten ktoś cierpi, będę mu współczuł. Musi więc nastąpić wyodrębnienie tego całego przeżycia. Można powiedzieć, że istota tego prawa izolacji przeżycia estetycznego polega na tym, że przeżycie estetyczne jest wyzwolone ze zjawisk życiowych codziennego naszego istnienia, że z naszymi codziennymi potrzebami nie jest związane bezpośrednio, tylko jest samo w sobie zamknięte. Dessoire próbował dla tych kategorii nakreślić taki obraz:



To koło trafnie przedstawia zespolenie kategorii, o których mówiłem. Dwa przeciwstawne pojęcia spoczywają na dwóch przeciwstawnym punktach, prócz tego sąsiadowanie na obwodzie koła wskazuje na pewne pokrewieństwo. Tragizm waha się pomiędzy wzniosłością i brzydotą, nawet są teorie, które próbują tłumaczyć uczucie tragizmu, uczuciem wzniosłości; tragizmem jest ból, który może dostarczyć rozkoszy artystycznej i z tego wyprowadzamy takie twierdzenie: tragizm dostarcza nam rozkoszy, bo bohater ginie artystycznie, z bohaterką postawą wobec świata, np. wskutek miłości ojczyzny ginie z postawą pogardliwą wobec życia. Komizm zbliża nas do brzydoty, bo często charaktery komiczne są brzydkie. W ten sposób całe koło się zamyka. Rozpocznijmy od kategorii piękna; i od razu trzeba powiedzieć, że w dziedzinie codziennych naszych rozmów, wyraz piękno jest używany bardzo często i przez to zatracą właściwe swe znaczenie. Piękno utożsamiamy często z dobrem, mówimy: piękny czyn, piękny charakter, piękna dusza, więc tu jesteśmy w dziedzinie moralnej, ale mówimy jeszcze: piękny grosz i chcemy przez to powiedzieć, że to są duże pieniądze. Nietylko nasze życie codzienne wywołało taki zamęt, i zrozumieliśmy określenia piękna, ale i estetycy przyczyniali się do tego zamętu, bo po dziś dzień niektórzy poeci używają dla tego, co estetyczne, nazwę piękna; mówi się:

nauka o pięknie, zamiast: estetyka, więc pięknem nazywają to, co jest wartościowe estetycznie. Ale przecież i brzydota jest wartościowa estetycznie, bo coby było ze sztuką, gdyby z niej usunąć brzydotę. Np. sztychy Rembrandta, następnie -- powieści Żeromskiego, sceny, wstrętem przejmujące, w " Popiołach ", sceny w " Róży ", sceny te jednak są niezbędnym dopełnieniem całości. Jakże więc można mówić o estetyce, że jest nauką o pięknie, kiedy tam tyle brzydoty, nieodzownej jednak, wchodzi. Jeszcze jedno sprawia zamęt. Mówimy o utworze, że jest piękny, jeżeli się udał artyście, to znaczy, że artysta dużej miary stworzył dzieło skończone, i wreszcie -- piękno zjawia się jako jedna z kategorii estetycznych, jako piękny rodzaj przeżycia estetycznego. Ponieważ ta wieloznaczność wyrażen wieloznacznych wywołuje wiele nieporozumień, piękno więc jest to ta kategoria estetyczna, która z trudnością poddaje się określeniu. Oto jak określają piękno psychologowie i estetycy: Liszt mówi: piękno jest to zgodność przedmiotu z naturą, estetycznie odczuwającego osobnika, jeśli więc to mnie zupełnie zaspaka ja, jeżeli to przeżycie przeszło niezupełnie gładko, to mówię, że utwór jest piękny. Takie określenie tkwi i w pamięci i we mnie. Dessoire mówi: piękno jest to

stan, w którym obiekt zupełnie zaspakaja duszę.
Jeżeli ten przedmiot zupełnie zaspakaja moją duszę,
bez przeszkód i tródnosci, to to przeżycie zamyka się
w całokształcie i wtedy mówimy o pięknie,

---oo0oo---



III-3630

III
3630
M
1838

91/63k

III
3630