

28
POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
PRACE KOMISJI FILOLOGICZNEJ
TOM VI. ZESZYT 1.

KONSTANTY TROCZYŃSKI

ZAGADNIENIA DYNAMIKI POEZJI

POZNAŃ

NAKŁ. POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK
Z ZASIŁKIEM MINISTERSTWA WYZNAŃ REL. I OŚW. PUBL.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘG. J. JACHOWSKIEGO W POZNANIU

1934

287

KONSTANTY TROCZYŃSKI

ZAGADNIENIA DYNAMIKI POEZJI

472



POZNAŃ

NAKL. POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK
Z ZASIŁKIEM MINISTERSTWA WYŻNAJ REL. I OŚW. PUBL.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘG. J. JACHOWSKIEGO W POZNANIU

1934

BG

Nie pożyczasz się do domu



Biblioteka Główna
Uniwersytetu Gdańskiego



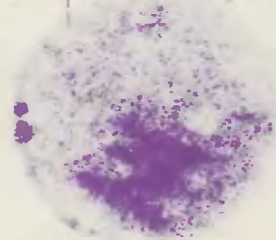
1100478593



7114528

0362

Poety i historycy



K 3 B

CZCIONKAMI DRUKARNI DZIENNIKA POZNAŃSKIEGO SPÓŁKA AKC.

K 97/4/61

15,-

WSTĘP.

POSTAWIENIE ZAGADNIENIA.

1. KRYTYKA TRADYCYJNYCH POJĘĆ DYNAMIKI POEZJI.

Niewątpliwie słusznem wydaje się twierdzenie, iż będące dotychczas w obiegu pojęcia z zakresu dynamiki poezji nie spełniają swego poznawczego zadania. Stały się one już zdemaskowanymi fikcjami poznawczymi i badacz usiłujący bliżej dotrzeć do problematu zmian i rozwoju sztuki musi omijać je starannie, eliminując równocześnie skrupulatnie wszelkie sugestje z nich pochodzące. Nie negujemy zupełnie pożyteczności takich pojęć, czy uogólnień jak np. romantyzm, barok, renesans i t. p., jeżeli chodzi o praktyczną orjentację w ogólnym przebiegu historycznym literatury, sztuki, czy wreszcie całokształtu kultury, lub o podręcznikową syntezę ich dziejów. Wydaje nam się jednak, iż sposób ich konstrukcji i ich treściowa zawartość uniemożliwiają posługiwanie się nimi jako składnikami teoretycznego systemu wiedzy o rozwoju artyzmu. Są one dla tego celu zbyt ogólnikowe i zbyt przypadkowe.

Ażeby to zdanie, może dla niektórych zbyt stanowcze, udowodnić musimy obecnie poświęcić nieco uwagi bliższej i szczegółowszej krytyce tych pojęć, tak zresztą nabrzmiałych dziś jeszcze uczuciową treścią, że wywołujących żywe, praktyczne zainteresowania ideologiczne i polemiczne¹⁾.

Jeżeli w świadomości wywołamy którekolwiek z tych pojęć, np. romantyzm, barok, renesans i będziemy się starali uobecnić sobie ich treść i zakres, to uderzy nas przede-

¹⁾ Por. np. rozważania na temat romantyzmu Lasserre'a, Sellilière'a, Brémonda, Brzozowskiego.

wszystkiem fakt, iż łatwości (przy pewnej znajomości historii literatury i sztuki) w wyliczaniu desygnatów (t. zn. przedmiotów podpadających pod zakres pojęcia) nie odpowiada zupełnie łatwość oznaczania cech odróżniających, a więc będących invariantami pojęcia²⁾). Przy bliższem rozpatrzeniu spostrzeżemy dalej, że niezgodność ta bynajmniej nie jest wynikiem tego powszechnego zjawiska, iż przy każdym pojęciu łatwiej nam jest określić jego zakres, aniżeli treść. Trudności bowiem, które w tym wypadku powstają, nie można usunąć zastosowując jeden ze znanych sposobów definiowania. Analiza i uogólniające porównanie wyznaczonych desygnatów następuje większą ilością możliwości definicji, nie określając równocześnie kryterjum wyboru. Tę cechę właśnie tych pojęć nazywam ich treściową nieokreślonością³⁾.

Jeżeli dalej rozpatrywać będziemy tę trudność i orientować się zaczniemy w zaznaczonej powyżej treściowej nieokreśloności takich pojęć jak np. romantyzm, barok, renesans i t. p., to wówczas spostrzec musimy, funkcjonalnie z tamtą powiązaną, ich logiczną wielopłaszczyznowość. Na czem ona właśnie polega musimy sobie bliżej teraz wyjaśnić. Otóż analiza metodologiczna co do przedmiotu tych pojęć wykazuje, iż nastąpiło w nich połączenie dwóch niewspółmiernych zagadnień: problemu zmian i ewolucji literatury ze sprawą historycznej syntezy pewnego okresu literackiego. Pojęcia takie jak romantyzm, klasycyzm, barok, renesans zawierają w historii literatury zarówno charakterystykę pewnej zasadniczej zmiany, jaka zaszła w literaturze pewnego czasu, jak i ogólną charakterystykę syntetyczną pewnej epoki rozwoju literatury. Tymczasem oba te zagadnienia przedstawiają odrębne i niesprowadzalne wzajemnie typy naukowego ujęcia. Zagadnienie syntezy pewnej epoki literackiej jest par excellence zagadnieniem

²⁾ Termin Poincaré'go na oznaczenie istotnych cech ujętych w pojęciu.

³⁾ Por. Aleksander Łucki: „Rozwój pojęcia romantyzmu we Francji“. Kraków. Ak. Um. 1919.

historycznym. Przedmiotem rozważań jest całość zasadniczo jedyna i niepowtarzalna, metoda więc musi być syntetyzująca, idjograficzna i genetyczna. Zagadnienie zmian i ich przyczynowa problematyzacja są to problemy teoretyczne. Przedmiotem rozważań jest tu funkcjonalna zależność pomiędzy elementami zachodząca nieskończoną ilość razy w wyodrębnionych i zamkniętych układach. Metoda więc musi być analityczna, porównawcza i nomotetyczna (t. zn. dążąca do formułowania praw). Stąd sprawa syntezy pewnego okresu jest zagadnieniem historii literatury, zagadnienie zaś praw i zmian przynależy poetyce.

To pomieszczenie dwóch płaszczyzn logicznych badania przy określaniu pojęć dynamicznych w nauce o literaturze warunkuje następną ich cechę jako pojęć teoretycznych, a mianowicie historyczność. Pojęcia te nie posiadają abstrakcyjnej niezależności od pewnej określonej sytuacji dziejowej, nie odnoszą się do klasy podobnych sytuacji, a więc do ich typów, ale do ściśle określonego jednego i jedynego momentu dziejowego. Konstrukcja ich treściowej zawartości uwzględnia właśnie ten moment czasowej i przestrzennej determinacji, realizując przytem zupełnie świadomie postulat tak zwanych pojęć idjograficznych⁴⁾. Ten właśnie moment niszczy zupełnie ich teoretyczną wartość.

Przejście literatury z renesansu w barok lub z klasycyzmu w romantyzm nie posiada waloru nawet prawa opisowego. Formułuje ono jedynie pewne zjawisko historyczne w określonym zakresowo kompleksie literatur, pomijając zupełnie uogólnienie tego procesu ewolucyjnego na wszystkie procesy podobne, niezależnie od określonego momentu dziejowego. Jednym słowem ujęcie to nie zawiera stwierdzenia przyczynowego związku pomiędzy elementami zjawisk literackich, które to stwierdzenie dopiero posiada teoretyczną wartość w systemie wiedzy o literaturze, stanowiąc podstawę do sformułowania prawa rządzącego przekształcaniem się systemu literatury.

⁴⁾ Por. np. konstrukcję pojęcia romantyzmu Łempickiego: „Renesans, Oświecenie, Romantyzm“. Biblioteka Polska. Warszawa, 1923 r.

I jeszcze jednego warunku ważności teoretycznej nie spełniają omawiane pojęcia. Odnoszą się bowiem nie do wyodrębnionych i zamkniętych układów, ale do sumarycznie i zewnętrznie ujętych całości. Tę ich cechę nazywam ogólnikowością. Romantyzm, barok, renesans, klasycyzm odnoszą się w swej treści do całości literatury, a nie do poszczególnych jej rodzajów i gatunków. Starają się one zamknąć w jednej formułce całą mnogość różnorodnych przemian, jakie równocześnie i niezależnie od siebie dokonywają się w zakresie poszczególnych morfologicznych układów literackich. Usiłują ponad temi wszystkimi zmianami, których zresztą nie uwzględniają, wykryć jakąś nadzmianą, do której następnie wtórnie odnoszą je jako do ich przyczyny.

Takie jednak usiłowanie, poprzedzone nawet analitycznymi studjami, przekracza zupełnie możliwości realne. Literatura jako pojęcie syntetyczne przedstawia w każdym momencie dziejowym różnorodność i chaotyczność rozmaitych nieskoordynowanych i nieuporządkowanych oraz wzajemnie od siebie niezależnych zmian i dążności i nie otwiera możliwości zamknięcia ich w jakimś jednym syntetycznym pojęciu. To też postulat metodologiczny żąda traktowania odrębnego poszczególnych układów morfologicznych zamkniętych i odnoszenia formułowanych praw nie do całości, ale do tych właśnie wyodrębnionych z konkretności układów. Narazie przynajmniej, póki nauka literatury nie porobi odpowiednich postępów, racjonalizować poznawczo można jedynie tylko fragmenty literatury. Wszelkie dalej sięgające ambicje poznawcze muszą pozostać niezaspokojone.

Ta syntetyczna dążność tradycyjnych pojęć dynamiki literatury, wyrażająca się w ich ogólnikowości, prowadzi w następstwie do dalszej ich cechy, niepożądaney z punktu widzenia specjalizacji poszczególnych systemów wiedzy humanistycznej, a mianowicie do zasadniczej ich pozaestetyczności. Pomijając właśnie rozpatrzenie zmian układów literackich, pojęcia te wprowadzają determinację ewolucji genetyczną i to aljogenetyczną z konieczności. W konsekwencji więc są to pojęcia raczej psychologiczne, socjologiczne lub historjozoficzne, aniżeli pojęcia estetyczne. Odnoszą się więc

w zasadzie do rzeczywistości z poza systemu literatury i przenoszone są na system literackiej sztuki drogą zwykłego postulatu metodologicznego. Jest to oczywiście operacja poznawcza zupełnie niedopuszczalna, o ile pragniemy mieć do czynienia z wyspecjalizowanymi naukami humanistycznymi jako podstawami do praktycznej orientacji w poszczególnych dziedzinach kultury. Poetyka w tych warunkach nie może być ani psychologją, ani socjologją stosowaną, lecz musi posiadać sobie tylko właściwe a więc estetyczno-literackie kategorie badawcze. Jest to naczelna dyrektywa badań teoretycznych nad literaturą i z tego zatem powodu tradycyjne pojęcia dynamiki literatury nie posiadają zupełnie poznawczej ważności.

2. KRYTYKA PRAWA DUALIZMU ROZWOJU.

Historycy literatury jednak, zajmujący się problemami dynamiki poezji, uświadamiali sobie częstokroć niewystarczalność pojęć takich jak romantyzm, barok, klasycyzm, lub renesans, jeżeli chodzi o ściślejsze wyznaczenie procesu ewolucyjnego sztuki literackiej. W ten sposób na tle dość zresztą mglistego naturalizmu metodologicznego, który pod wpływem Taine'a stał się przez czas pewien modą w badaniach historyczno-literackich, poczęto formułować ogólniejsze i ściślejsze prawa rozwojowe⁵⁾. Skonstatowano przede wszystkim tak zwane prawo dualizmu rozwoju, czyli akcji i reakcji, następującej po sobie w określonym porządku następczym, oraz prawo ciągłości jakgdyby do pewnego stopnia będące w opozycji konserwatywnej w stosunku do postępowych reakcjonistów⁶⁾. Te jednak usiło-

⁵⁾ Por. np. Chmielowski: „Metodyka“ — Warszawa. Przegląd Pedagogiczny. 1903. Chlebowski Br.: „O metodach historii literatury“ — referat wygłoszony na Zjeździe Kochanowskiego w Krakowie 1886 r. Pam. Zj. Koch. Kraków 1887; Brunetière: „L'évolution des genres littéraires“. Paris. Hachette, 1892; Hennequin: „Zarys krytyki naukowej“. Warszawa. Arct, 1892.

⁶⁾ Mała uwaga stylistyczna: zupełnie niezamierzenie, sformułowanie to brzmi jak złośliwy dowcip.

wania i wyniki nomotetyczne i wskutek omówionych powyżej cech pojęć zasadniczych tego rodzaju dynamiki, i wskutek pominięcia rozważań teoretyczno - estetycznych, są najzupełniej pozbawione treści. Nie jest przecież ważne to, że istnieje akcja i reakcja, ale ważne jest to, co mianowicie do czego znajduje się w takim stosunku funkcjonalnym, że pojawienie się jednego wywołuje w następnym momencie czasu pojawienie się drugiego. Stwierdzenie takiej treściowo określonej zależności istotnie stanowi podstawę do sformułowania prawa, daje bowiem wgląd w ustosunkowanie się wzajemne elementów, a więc uświadamia także strukturę układu lub systemu literatury. Historycy literatury podają wprawdzie szereg determinantów ewolucji dualistycznej⁷⁾, ale są one tego rodzaju, że krytyka ich staje się zbędna. Odnoszą się bowiem głównie do dziedzin pozaliterackich, a sformułowanie ich jest tak nieściśle i obrazowe⁸⁾, że tylko w przybliżeniu bardzo niedoskonałym, nie uciekając się do insynuacji intencji terminologicznej, można znaczenie ich zrekonstruować. Jedyną zaś determinacją estetyczną tego dualizmu wyraża się w sformułowaniu reakcji naturalizmu i antynaturalizmu, które to przeciwieństwo, jak wykazaliśmy to na innym miejscu, istnieć może wyłącznie w refleksji nad sztuką, nigdy zaś w sztuce jako w systemie wytworów⁹⁾. A jeżeli mówimy o ewolucji literatury — to chodzi nam przede wszystkim i tylko o system wytworów. Reakcja więc naturalizmu i antynaturalizmu nie nam właściwie nie tłumaczy, jeżeli chodzi o zmiany struktury układów i o ich przyczynowe wyjaśnienie wyrażone w sformułowaniu prawa.

7) Syntezę tych poglądów znaleźć można w Marjana Szyjkowskiego: „Współczesnej literaturze polskiej“ — Poznań, Spółka Pedagogiczna. 1923 r., rozdział wstępny p. t. „Dualizm rozwoju“.

8) Najczęściej pojawia się antyteza Platona i Arystotelesa — jednego z palcem wzniesionym w niebo i drugiego z wzrokiem utkwionym w ziemię. Jest to może bardzo plastyczne i stylowe, ale w jaki to ma sposób tłumaczyć ewolucję literatury?

9) „Rozprawa o krytyce literackiej“ — Poznań 1931 r. Prace Polonistyczne.

Wracając obecnie do kwestji tradycyjnych pojęć dynamiki poezji, zaznaczyć musimy z całą stanowczością postulat usunięcia tych pojęć z zakresu badań poetyki. Nie odpowiadają one ani charakterem ani zawartością teoretycznym składnikom systemu wiedzy o literaturze. Są one, że pozwolimy sobie na pewnego stopnia insynuację, zobiektywizowanym opisowo programem twórców, ujętymi w system i uogólnionymi intencjami i poglądami autorskimi, streszczającymi ich, według ich najlepszego mniemania, wysiłek twórczy i znaczenie kulturalne¹⁰). Jako takie pojęcia te muszą być uwzględnione w historii krytyki literackiej, w psychologii twórców i wreszcie w socjologii działalności artystycznej. Są one wytworami życia literackiego i muszą się stać przedmiotem a nie kategorjami badań literackich.

3. ZAŁOŻENIA DYNAMIKI POEZJI.

Negatywny rezultat powyższych rozważań stawia przed nami zagadnienie rekonstrukcji podstaw dynamicznych badań teoretyczno-literackich. Ta postulowana dziedzina badań poetyki musi uzupełnić statyczno-morfologiczne rozważania nad opisem i klasyfikacją dzieł literackich, jeżeli pragniemy zdobyć naukową wiedzę o zagadnieniach zmian, przekształceń i modyfikacji poezji¹¹).

Morfologja bowiem literatury, czyli pierwsza część poetyki, daje częściową tylko orientację w zakresie sztuki poetyckiej. Pozwala statycznie opisać i sklasyfikować typy utworów poetyckich, czyli daje orientację naukową wśród rodzajów, gatunków i stylów literackich. Traktuje jednak ona swój przedmiot jako niezmienny i stały, badając wyłącznie strukturę układów zamkniętych. Zagadnienia więc morfologii poezji są problematami statyki poezji, jej strukturalnych elementów i ich typowych układów, pod względem opisu i klasyfikacji rozważanych, zagadnienia dy-

¹⁰) Zupełnie jasno takie rozumienie wynika z tego, co pisze Lempicki o genezie romantyzmu w Niemczech — op. cit. przyp. 4.

¹¹) Zgodnie z Comte'owską klasyfikacją zadań każdej nauki na zadania statyki i dynamiki.

namiki poezji są zaś w przeciwieństwie do niej problematami zmian, przekształceń i modyfikacyj literatury. Zadaniem tej drugiej części poetyki jest ujęcie przyczynowe zmian zachodzących w statycznie określonych układach i ich wyjaśnienie. Stwierdzenie przyczynowej zależności pomiędzy poszczególnymi elementami zamkniętych układów literackich prowadzi do wykrycia praw ich modyfikacji. Formułowanie praw literackich, a więc nomotetyczne ujęcie literatury i w związku z tem określenie jej ewolucji — to drugie zadanie dynamiki poezji.

Z tej odmienności zasadniczej zadań każdej z dwóch, wzajemnie się uzupełniających części poetyki, płynie ich różność pod względem metody i sposobu traktowania swego przedmiotu. O ile w badaniach morfologicznych główny nacisk zainteresowania spoczywał na wytworze i jego strukturze, o tyle w badaniach dynamicznych głównym przedmiotem badania staje się czynność artystyczna. Wytwór bowiem jest już po ukończeniu czynności artystycznej czemś zasadniczo niezmiennem. Zmiennymi mogą być tylko formy ustosunkowania się do niego, zmieniać się bowiem mogą tylko subiektywne podstawy znaczenia utworu dla czytelnika, nigdy zaś obiektywne znaczenie skończonego i odciętego od procesu wytwórczego wytworu, określone raz na zawsze w jego strukturze, t. j. kompozycji, technice i stylizacji. Ze zmianą kryterjów estetycznych „zmieniają się” wprawdzie wartości utworu, ale jest to potoczne, obrazowe użycie tego terminu. W rzeczywistości żadna zmiana wewnątrz utworu nie została dokonana: składniki i ich stosunki pozostały te same.

Przyjawszy tę zasadniczą niezmienność skończonego, to znaczy odciętego już od procesu wytwórczego, wytworu, musimy sam wytwór jako przedmiot wykluczyć z badań dynamiki poezji. Nie jest więc przedmiotem jej dzieło sztuki nawet w tem rozumieniu, jakie dopuszczamy w części morfologicznej, t. zn. układu elementów i typowych ich kombinacji. Nie jest także jej przedmiotem czynność artystyczna pod względem jej opisu i klasyfikacji, bo podpada ona także

w tem sformułowaniu pod uprawnienia badań statycznych i to bądź ściśle estetycznych w ogólnej teorii sztuki, bądź psychologicznych w psychologii twórczości artystycznej, bądź socjologicznych w socjologii czynności artystycznej.

Wydaje nam się, że w warunkach tak jak powyżej określonych zadań dynamiki poezji, dwojako można problematyzować sprawę jej przedmiotu. Jeżeli istnieją dwa główne zjawiska estetyczne w znaczeniu „podpadające pod zakres estetyki”: czynność i wytwór, czyli mówiąc szczegółowiej: proces tworzenia i dzieło sztuki, to zmiany i przekształcenia dotyczyć mogą sztuki w sposób dwojaki: przez zmianę procesu, lub przez zmianę struktury wytworu. Można by więc, wydawałoby się na pierwszy rzut oka, wydzielić w zakresie dynamiki poezji dwa rozdziały: jeden zajmujący się przekształceniami procesu artystycznie - wytwórczego i drugi badający porównawczo wytwory estetyczne, t. zn. dzieła sztuki, pod względem zaistnienia lub niezaistnienia pewnych określonych zmian strukturalnych.

Takie jednak rozgraniczenie badań dynamiki poezji nie posiada zupełnie metodologicznego uprawnienia. Pomijając już sprawę, że procesu artystycznego danego nie mamy i możemy o nim wnioskować jedynie na podstawie danego nam w doświadczeniu wytworu, przedmiot więc badań tego przypuszczalnego rozdziału dynamiki poezji nie jest dla nas dostatecznie doświadczalnie wyznaczony, podkreślić musimy zasadniczą niesamoistność czynności artystycznej i dzieła sztuki. Czynność i wytwór stanowią razem sztukę i oddzielenie ich od siebie jest możliwe jedynie w abstrakcji i to w ten sposób, że oba te elementy sztuki nie uzyskują samoistności. W procesie wytwórczym artystycznie bowiem wytwór zjawia się jako przedmiot, w dziele sztuki — struktura intencji, a więc zamiaru czynności, wyznacza z jednej strony strukturę morfologiczną i z drugiej określa system estetycznego oddziaływania. Bez pojęcia zamiaru, a więc istotnego składnika czynności, zrozumienie dzieła sztuki i jego kontemplacja są zupełną niemożliwością. Tylko poprzez

ten zamiar poszczególne elementy konstrukcyjne i konstytucyjne dzieła sztuki nabierają dla nas artystycznego sensu i estetycznego znaczenia. Elementy, z których zbudowane jest dzieło sztuki, tylko i jedynie poprzez zamiar artysty nabierają znaczenia elementów artystycznych i posiadają moc estetycznego oddziaływania.

Z tego twierdzenia wynikają dla naszego problemu bardzo doniosłe wnioski. Przedewszystkiem nie można mówić o zmianie struktury dzieła sztuki, nie mówiąc równocześnie o zmianie czynności artystycznie - wytwórczej i odwrotnie. Czynność artystyczna jest bowiem składnikiem struktury utworu (jako zamiar artystyczny), dzieło sztuki natomiast jest elementem procesu artystycznego jako jego przedmiot. Między więc zmianami czynności i wytworu w sztuce istnieje stały związek funkcjonalny. Istnieje więc tylko jedna dynamika poezji, której przedmiotem jest związek funkcjonalny pomiędzy zamiarem a wytworem w sztuce literackiej. Musimy obecnie bliżej rozpatrzyć sprawę tego związku funkcjonalnego.

Przedewszystkiem więc, ponieważ związek estetyczny między czynnością artystycznie wytwórczą a dziełem sztuki dokonywa się w zasadzie poprzez zamiar artystyczny, istota związku funkcjonalnego w zakresie sztuki polegać musi przynajmniej z jednej strony na zamiarze. Oczywiście, że zmiany czynności artystycznej polegać muszą także i na zmianach innych składników procesu, ale przyjmujemy za prawdziwe zdanie, że będą to zmiany psychologiczne, t. zn. że uwarunkowane będą podłożem psychologicznym procesu wytwórczego i dotyczyć będą przedewszystkiem tego podłoża. Tego rodzaju zmiany, nie kwestjonując oczywiście ich znaczenia, uważamy jednak za ważne tylko i wyłącznie dla psychologii artystycznej. Przyjmujemy więc tezę heurystyczną (t. zn. prowadzącą do odkryć), że jedynie ważne dla problemu wyjaśnienia zmian sztuki są zmiany zamiaru artystycznego i do nich wyłącznie, jeżeli chodzi o czynność artystyczną, ograniczamy badania dynamiki poezji.

4. POJĘCIE KIERUNKU LITERACKIEGO.

Zamiar artystyczny, choć pojawia się jednostkowo jako osobiste przeżycie, nie jest bynajmniej czemś jedynie subiektywnym, indywidualnym, niepowtarzalnym, jednorazowym; przeciwnie jako element czynności wytwarzającej ulega prawom kształtowania określonym przez charakter materiału, oraz podlega logice tego świata wartości kulturalnych, w którym się objektivizuje. Warunki działania, a więc ograniczenia tworzywa, rozumianego w najszerszym znaczeniu, faktycznie ograniczają nowość i indywidualność czynności wypływającej z zamiaru artystycznego. Czynność powtarzając się uzależnia się od określonych warunków, wtedy zaś przestaje być oryginalną, wynik jej przestaje być nowym i wchodzimy na teren faktów powtarzalnych¹²⁾.

Zamiar artystyczny jest więc uwarunkowany dwojako: subiektywnie jako osobiste przeżycie i obiektywnie jako element czynności wytwarzającej. Subiektywne uwarunkowanie jest natury psychologicznej. Jest to dyspozycja do aktualizacji takich a nie innych wartości artystycznych. Obiektywnie uzależniają zamiar artystyczno-literacki elementy i układy literackie istniejące w systemie literatury, do którego nawiązuje stwarzająca czynność starając się powstające dzieło włączyć do niego.

Jeżeli teraz postawimy problemat zmian zamiaru artystyczno-literackiego, to nasunie nam się przede wszystkim zagadnienie kierunku literackiego. Istnienie kierunku literackiego jest bowiem, jak to pokaże się szczegółowo w rozdziale drugim, koniecznym warunkiem zaistnienia określonej zmiany w systemie literatury. Zamiar artystyczny mianowicie staje się wtedy kierunkiem literackim, gdy uzależniony się od tworzywa poczyną się powtarzać stwarzając nowe dzieła literackie przedstawiające pewną jedność i podobieństwo wynikłe z jedności i podobieństwa artystycznego zamiaru. I tu właśnie, w zakresie kierunku literackiego, dokonywa się zaistnienie wspomnianego powyżej

¹²⁾ Por. Znaniecki: „Wstęp do socjologii“ — Poznań. Tow. Przyj. Nauk. 1922 r., str. 333—339.

związku funkcjonalnego pomiędzy czynnością i wytworem w sztuce literackiej, mającego być przedmiotem badań dynamiki poezji. Owo uzależnienie się od tworzywa — wyznacza ściśle ten związek, przyporządkowując pewien typ zamiaru pewnemu typowi układów literackich.

Rozpatrzenie więc zagadnienia przedmiotu dynamiki poezji doprowadziło nas do stwierdzenia, iż istotnym składnikiem przedmiotu jej badań jest sprawa kierunku literackiego, w którym to pojęciu wyrażają się warunki zmian zamiaru artystyczno-literackiego. Nie czynność literacka się więc zmienia, ale kierunki literackie. Czynność artystyczna, zamiar artystyczno-literacki, kierunek literacki — oto trzy pojęcia istotne dla zagadnień dynamiki poezji. Im też właśnie poświęćmy niniejszą rozprawę, pragnąc określić ich treść i znaczenie w systemie sztuki literackiej.

W pierwszej części swych wywodów omówimy więc czynność artystyczną, jej elementy i definicję, rozwijając przytem i umacniając wywody poświęcone temu tematowi na marginesie niejako poprzedniej swej pracy¹³⁾. Następnie omówimy pojęcie kierunku literackiego, poświęcając mu rozdział drugi. W rozdziale trzecim i ostatnim zajmiemy się sprawą systematyki zmian czynności artystyczno-literackich, wyzyskując przytem wyniki pierwszych dwóch rozdziałów rozprawy. Na zakończenie zaś zastanowimy się nad zagadnieniem praw poetyki i możliwościami nomotetycznych badań sztuki literackiej.

¹³⁾ Por. op. cit. przyp. 9, str. 39—44.

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

ZAGADNIENIE CZYNNOŚCI ARTYSTYCZNEJ.

1. UWAGI Z ZAKRESU OGÓLNEJ TEORJI CZYNNOŚCI.

Ścisłe i poznawczo ważne określenie czynności artystycznej musi poprzedzać ogólne omówienie czynności kulturalnej wogóle. Opis bowiem czynności artystycznie wytwórczej musi posługiwać się pewnymi kategorjami, takimi jak tworzywo, zamiar, sytuacja, motyw i t. p., których określenie jest zadaniem ogólnej teorji czynności. W pewnym więc znaczeniu teorja czynności artystycznej podpada pod zakres ogólnej teorji czynności. Zanim jednak przystąpimy do przedstawienia szeregu podstawowych uwag z tego zakresu, musimy przedtem zastanowić się bliżej nad sprawą zależności ogólnej teorji czynności i specjalnych teorj czynności określonego kulturalnego charakteru.

Najbardziej rygorystycznym stopniem zależności jest utożsamienie. Można by się więc zapytać, czy ogólna teorja czynności i specjalne teorje czynności kulturalnych nie są jedną nauką: rozdziałami wstępnym i dalszemi jednej i tej samej nauki? Powyżej wyłuszczone pytanie wymagałoby pozytywnej odpowiedzi wówczas, gdyby poszczególne czynności kulturalne miały się tak do czynności kulturalnej wogóle jak przedmioty klasyfikujące do przedmiotu klasyfikowanego. Innymi słowy gdyby wyliczenie czynności kulturalnych specjalnych było zarazem ich klasyfikacją. Wówczas bowiem naukę o nich można by traktować jako poszczególne rozdziały jednej nauki: ogólnej teorji czynności kulturalnej. Wydaje nam się jednak, że ta najprostsza logicznie budowa stosunku pomiędzy poszczególnymi dziedzinami humanistyki

nie odpowiada zupełnie rzeczywistości. Narazie przynajmniej wyliczenie czynności kulturalnych specjalnych jest tylko wyliczeniem. Nie udało się dotychczas nauce powiązać tak ze sobą poszczególnych przejawów działalności człowieka, iżby można traktować je jako więcej niż formalną tylko jedność i całość. I ta formalna nawet jedność jest raczej tylko charakteru słownego: jest jednością wspólną ogólnej nazwy. Jest ona coprawda zarazem *genus proximum* każdej z tych czynności specjalnych, ale ich *differentiae specificae* nie znajdują się w żadnym logicznie określonym stosunku do siebie. Byłoby rzeczą wprawdzie interesującą, a nawet konieczną, ustalić wzajemny stosunek poszczególnych kategorii opisowych, w zależności od charakteru kulturalnego czynności i wykryć modalności specjalne (np. stosunek pomiędzy przedmiotem i wytworem, lub stopień realności, względnie idealności przedmiotu), lecz i ta praca prowadzi do nowej klasyfikacji, a nie do zamiany istniejącego wyliczenia na klasyfikację. Otrzymujemy bowiem wtedy cały szereg nowych klasyfikacji ze względu na odpowiednią kategorię, lub ze względu na modalność tej kategorii, nie przedstawiających możliwości sprowadzenia ich do jednego podstawowego podziału, który wtedy gdyby się nie pokrywał z naszym uprzednim wyliczeniem — tem gorzej dla wyliczenia — musiałby go niewątpliwie zastąpić, jako logicznie bez porównania doskonalszy.

Dopóki więc nie zostanie przeprowadzona klasyfikacja czynności kulturalnych¹⁴⁾, dopóty nie można mówić o utożsamieniu ogólnej teorii czynności i specjalnych teorii czynności kulturalnych. Tem samem istnieć muszą nadal niezależne w pewnym sensie teorie poszczególnych dziedzin humanistyki i ogólna teoria czynności kulturalnej.

¹⁴⁾ Eliminujemy tutaj oczywiście wszelkie monistyczne raczej z założenia, aniżeli genetyczne z budowy teorie kultury, które jak pozytywizm, freudyzm, lub marxizm, usiłują sprowadzić (nie wyprowadzić) wszelkie przejawy kultury do jednej dziedziny: poznawczej, seksualnej, czy ekonomicznej, względnie technicznej. Wynik bowiem, o który nam chodzi, jest tutaj założony czyniąc niepotrzebnym wszelki trud klasyfikacji.

Rozważania powyższe pozostawiły jednak nadal otwartą sprawę stosunku ogólnej teorji czynności do poszczególnych nauk specjalnych. Wydaje nam się, że stosunek ten wyraża się w stosunku aksjomatyki do nauki empirycznej. Ogólna teorja czynności ma za zadanie ustalić kategorje dla badań poszczególnych nauk humanistycznych, oraz podać ogólne nie empiryczne ale regresywnie ustalone zasady czynności kulturalnej wogóle. W tem znaczeniu poszczególne dziedziny humanistyki są zależne od ogólnej teorji czynności jako od swego narzędzia. Każda bowiem aksjomatyka ma w badaniach empirycznych charakter narzędzia.

Ażeby jednak narzędzie to istotnie odpowiadało potrzebom badania, musi aksjomatyka spełnić jeden podstawowy warunek. Musi być rzeczywiście ogólną teorją czynności kulturalnej wogóle, a nie uogólnioną teorją jednej jej dziedziny, lub jednego przejawu. Nie może więc posiadać, że wypowiemy ten sam postulat w formie negatywnej, tendencji redukującej mnogość i różnorodność konkretnie danych czynności do jakiejś jednej uprzywilejowanej dziedziny. Wówczas bowiem zmuszałaby badacza do opuszczenia gruntu empirycznego i do przejścia na teren mniej lub więcej prawdopodobnej ale zawsze tylko jednostronnej filozofji kultury.

Dopiero po powyższych uwagach, wyjaśniających charakter pierwszej części niniejszego rozdziału w stosunku do jego części drugiej, możemy przejść obecnie do właściwej teorji czynności i podać rozważaniu szereg kategorij, które posłużyć następnie mają jako podstawa opisu i określenia czynności artystycznej.

Jako pierwsze zagadnienie nasuwa się w tem miejscu przedewszystkiem sprawa dyspozycji czynności. Idąc regresywnie w porządku logicznym od wytworu do jego powstania, natrafiamy poprzez przebieg wykonawczy i czynność na pojęcie dyspozycji, na którem to pojęciu ostatecznie wyjaśnienie naukowe musi poprzestać, nie idąc już dalej regresywnie do pojęcia indywiduum, jako podłoża tej dyspozycji i omijając cały kłębek i splot zagadnień, związanych z poję-

ciem talentu lub zdolności, oraz twórczej indywidualności. Trzeba bowiem z całą stanowczością podkreślić niewspółrzędność logiczną pojęcia dyspozycji i pojęcia zdolności, względnie talentu. Dyspozycja jest pojęciem psychologicznym i oznacza pewien trwały warunek aktualności i aktualizacji pewnych stanów, czy przeżyć, względnie przebiegów, talent natomiast, względnie zdolność, jest pojęciem zawierającym cały szereg rozróżnień, ujęć i ocen. W pewnym znaczeniu jest pojęciem socjologicznym — jako zawierającym społeczną ocenę cudzej indywidualnej psychiki, w pewnym znaczeniu estetycznym — jako rzutowanie pozytywnej oceny dzieła na sprawcę i wyrażenie tej oceny w odniesieniu do cech twórcy, w pewnym wreszcie znaczeniu jest pojęciem prakseologicznym z zakresu praktycznej, wartościującej części tej nauki — jako zawierającym *explicite* pojęcie skuteczności działania opartego na talencie. Mówiąc więc o dyspozycji jakiejś czynności pomijamy te wszystkie odległe i skomplikowane niezwykle zagadnienia, zatrzymując się wyłącznie na pojęciu hipotetycznego warunku aktualizacji. Sądzimy poprostu, że aby mogła w danym osobniku zaistnieć dana określona czynność (mówimy tu trochę nau-myślnie mitologicznie, aby podkreślić, że abstrahujemy od osobnika, a więc od substratu czynności, a zajmujemy się samą czynnością, nadając jej w pewnym sensie byt samodziśny), musi być spełniony uprzednio pewien określony warunek. Zapamiętywanie jako proces i fakt wymaga pamięci jako dyspozycji, obserwacja — uwagi, postanawianie — woli. Ten określony warunek charakteryzuje się dwoma cechami: jest podstawą aktualizacji czynności i jest trwały.

Dyspozycja więc jakiejś czynności to trwała podstawa tej czynności.¹⁵⁾ W związku z tak pojętą dyspozycją nasu-

¹⁵⁾ Idąc za rozróżnieniami, dokonaniem przez Znamierowskiego w jego: „Prolegomena do nauki o państwie“ — Warszawa. Hoesick. 1930 r., można także dyspozycję nazwać uczuciem, przeciwstawiając jej pojęcie wzruszenia. Uczucie w tem znaczeniu staje się dyspozycją do określonych wzruszeń, a więc trwałą podstawą tych wzruszeń i odwrotnie: wzruszenie to aktualizacja uczuć. Por. op. cit. str. 6 i dalsze.

wają się, jeżeli chodzi o charakterystykę, czy klasyfikację czynności kulturalnych, dwa niezmiernie doniosłe zagadnienia. Mianowicie po pierwsze: czy każdy rodzaj czynności kulturalnej posiada swoistą jakościowo różną dyspozycję i po drugie: czy też o aktualizacji danej jakości rozstrzyga pewna konstelacja rozmaitych dyspozycji, z których żadna nie jest swoistą w stosunku do jakości kulturalnej czynności, ale których ustosunkowanie przedstawia pewną określoną swoistość?

Ażeby móc rozstrzygnąć to ważne dla dalszego toku naszych rozważań pytanie musimy poczynić przedewszystkiem pewne rozróżnienia. W tej formie bowiem, w jakiej przedstawia się ono powyżej, rozstrzygnięcie jest niemożliwe.

A więc rozumie się samo przez się, że konkretne podłoże każdej czynności kulturalnej przedstawia różnaitość konstelacji i dyspozycji. W tym sensie mówić, że każdej określonej czynności jest przyporządkowana określona konstelacja byłoby to upraszczać sobie zagadnienie w sposób aż karykaturalny. Niewątpliwie jednak nie chodzi nam w żadnym wypadku o konkretne podłoże danej czynności, tylko o podłoże powtarzalności tej czynności. Ostatecznie więc zagadnienie dyspozycji danej czynności sprowadza się do zagadnienia dyspozycji powtarzalności tej czynności. W tych warunkach istnienie swoistego podłoża jest zupełnie prawdopodobne. Jeżeli więc następnie mówić będziemy o dyspozycji czynności artystycznej, to nie w znaczeniu wyrównania pojęciowego konkretnego podłoża aktualizacji tej czynności, lecz jedynie w znaczeniu podłoża powtarzalności czynności artystycznej, przyczem za dyrektywę badania przyjmujemy zasadę swoistości tego podłoża. Sądzymy, że dokonawszy tego rozróżnienia odpowiedzieliśmy twierdząco i zadowolająco na pierwszą część postawionego zagadnienia.

Pozostaje teraz kwestja druga: czy mamy w dalszym wypadku do czynienia z jedną swoistą dyspozycją, czy też ze swoistą tylko konstelacją dyspozycji, które mogą oddzielnie występować także w innych określonych konstelacjach?



Otóż wydaje się wielce prawdopodobnem twierdzenie, że rozstrzyga tu raczej pewna konstelacja dyspozycyj o swoistym układzie. Nie chcemy przesądzać tej sprawy dla wszystkich rodzajów czynności kulturalnych, ograniczamy się więc jedynie do ustalenia tej dyrektywy wyłącznie dla teorii czynności artystycznej. W innych dziedzinach twórczości kulturalnej może być podobnie lub inaczej: ta sprawa nie interesuje nas narazie zupełnie, wymagałaby bowiem przeprowadzenia do-
rażnego odpowiednich badań w tym kierunku.

Dla zamierzonego szukania więc dyspozycyjnego podłoża czynności artystycznej ustalamy obecnie dwie dyrektywy o brzmieniu następującem: powtarzalności określonej czynności kulturalnej odpowiada swoiste podłoże dyspozycyjne; i swoistość tego podłoża polega na ustosunkowaniu się określonych dyspozycyj elementarnych, a więc jest swoistością konstelacji. Sądzymy, że te dwie dyrektywy w sposób dostateczny umożliwią nam określenie dyspozycyjnego podłoża czynności artystycznej.

Jako drugie nie mniej ważne nasuwa się obecnie zagadnienie intencji czynności. Stawiając oczywiście obecnie zagadnienie intencji czynności, ograniczamy w sposób bardzo dosadny pole naszych rozważań wyłącznie do czynów samowiednych, to znaczy dokonywanych ze świadomością dokonywania. Chodzi nam bowiem wyłącznie o aksjomatykę czynności kulturalnych, a te są wyłącznie świadome. Początkiem każdej działalności jest pewne swoiste przeżycie psychiczne, które można nazwać przeżyciem wykonawczem¹⁶⁾, a jego treść intencją działania. Intencja działania jest to więc treść przeżycia wykonawczego. Ta treść przeżycia wykonawczego, którą można także nazwać zamiarem czynności, ma znaczenie zupełnie rozstrzygające w ogólnej teorii czynności. Ona bowiem rozstrzyga o przynależności jakościowej czynu. Jej jakoś determinuje jakoś czynu. Wyliczenie rodzajów czynności kulturalnych jest de facto wyliczeniem rodzajów zamiarów. Klasyfikacja czynności kultu-

¹⁶⁾ Por. Znamierowski op. cit. str. 67—68.

ralnych jest więc w istocie swej klasyfikacją zamiarów twórczych ze względu na ich treściową jakość.

Z tego więc powodu zamiar czynności ma znaczenie zupełnie zasadnicze i rozstrzygające, jeżeli chodzi o rozpoznanie jakościowe czynności. Ze względu jednak na pewną charakterystyczną cechę zamiaru, jaką przybiera on w stosunku do przebiegu wykonawczego z jednej strony i tworzywa z drugiej, koniecznym jest poczynienie pewnych dalszych rozróżnień pojęciowych. Zamiar bowiem nie pozostaje przez cały czas trwania przebiegu wykonawczego czynności niezmienny i ustalony — zmienia się zależnie od częściowych wyników czynności, spostrzeżonych w czasie przebiegu wykonawczego, nowych nieuwzględnionych właściwości tworzywa, właściwości sprawczych narzędzi, wreszcie wskutek samorzutnej inwencji twórczej. Tem niemniej jednak pomimo tych wszystkich zmian i modyfikacyj czyn urzeczywistnia w ogromnej większości wypadków mniej lub więcej ściśle pierwotną powziętą w przeżyciu wykonawczym intencję działania. Stajemy więc wobec dwóch zasadniczych składników intencji: jednego niezmiennego, stałego, określonego w przeżyciu wykonawczym i drugiego zmiennego, zależnego od przebiegu wykonawczego i tworzywa i wraz z niemi zmieniającego swą modalność. Tę część niezmienną intencji nazwiemy wobec tego celem czynności. Celem czynności jest więc treść przeżycia wykonawczego, odnosząca się do ostatecznego wyniku twórczości i pomijająca wskutek tego wszelkie fragmenty czynności, będącej urzeczywistnianiem celu. Akcent więc celu spoczywa na wyniku. Cel jest prosto chceniem wyniku. Mówiąc o celu zastrzegamy się jednak jaknajbardziej kategorycznie przeciwko teleologicznemu pojmowaniu czynności kulturalnych, będącemu tylko odwróconym ujmowaniem przyczynowym¹⁷⁾. Nie twierdzimy bowiem zupełnie jakoby wszelka twórczość była postępowaniem normatywnym, logicznie urzeczywistniającym przedwyznaczone w celu czynu środki, w łańcuchu

¹⁷⁾ Por. Znaniecki op. cit. str. 103—169.

deterministycznym przypominającym łańcuch przyczyn i skutków. Cel w naszym pojęciu bynajmniej nie wyznacza środków i ich wzajemnej zależności. Jest tylko niezmiennym składnikiem, warunkującym jedność i tożsamość czynu, wśród zmieniających się elementów intencji¹⁸⁾. Te właśnie zmieniające się elementy intencji to znaczy te zmiany poboczne, wynikające w pewnym znaczeniu z celu czynności nazwiemy strukturą intencjonalną czynności. Zamiar więc składa się z celu i struktury intencjonalnej. Wzajemny ich stosunek wyznacza się w ten sposób, że wchodzi razem w skład układu, który nazywamy zamiarem pewnej czynności, przy czym cel jest czemś pierwotniejszym, od którego w pewnym znaczeniu pochodzi struktura intencjonalna. Mówimy: w pewnym znaczeniu, to znaczy o tyle, o ile cel danego czynu stanowi ogólne kryterjum w wyborze tworzywa, narzędzi i określa jakościowo charakter wytworu. A właśnie tworzywo, narzędzia i pewne określone cechy wytworu, czy wyniku są przedmiotami zamiarów pobocznych razem ujętych w nazwie struktury intencjonalnej.

Użyliśmy już powyżej pewnych terminów, których wyjaśnieniem musimy się zająć obecnie. Natrafiamy tu na trzecią grupę problemów związanych z zagadnieniem kategorii ogólnej teorii czynności, a mianowicie na grupę problemów: czyn a tworzywo. Tworzywem w najogólniejszym znaczeniu nazwiemy te wszystkie przedmioty, które są ważne i konieczne potrzebne podmiotowi do urzeczywistnienia zamiaru. Nazwijmy je więc z tego powodu, że mają wartość dla zamiaru: wartościami. Tworzywo więc to wartości potrzebne do zrealizowania zamiaru. Jako takie tworzywo nie posiada charakteru jednolitego. Jest prosto ogólną nazwą szeregu przedmiotów, tworzących wraz z podmiotem działania i jego zamiarem układ, który ogólnie nazywamy taką a taką czynnością. Wśród jego składników należy prze-

¹⁸⁾ Oczywiście zwrot „zmieniające się elementy“ używamy niezbyt może stylistycznie szczęśliwie w znaczeniu nie immanentnym, odnoszącym się do samych elementów, bo te są *ex definitione* niezmiennie, ale w znaczeniu przybywania i zanikania pewnych elementów w określonym układzie.

dewszystkiem wyróżnić następujące kategorie: przedmiot, materiał i narzędzie. Najważniejszą kategorią w zakresie tworzywa są wartości zwane narzędziami. Oczywiście jakaś wartość staje się narzędziem tylko i jedynie w odniesieniu do zamiaru, czyli że pełni w stosunku do zamiaru funkcję narzędzia. Jeżeli więc jakaś wartość jest niezbędnie potrzebna do urzeczywistnienia jakiegoś zamiaru to ze względu na tę niezbędność pełni w stosunku do tego zamiaru funkcję narzędzia. Wśród narzędzi rozróżnić musimy przede wszystkim dwie kategorie ze względu na stosunek do wytworu. Są bowiem narzędzia, które wchodzi w skład wytworu i narzędzia, których użycie i aktualność kończą się z chwilą zakończenia przebiegu wykonawczego. Pierwsze z nich nazwijmy materiałem¹⁹⁾. Materiał więc czynności to te wszystkie narzędzia, które wchodzi w skład wytworu. Pozostałe narzędzia nazwijmy narzędziami wykonawczymi. Od tego rozróżnienia należy odróżnić podział narzędzi na idealne i materialne. Narzędzia idealne bowiem także mogą wchodzić w skład materiału, a więc pośrednio w skład wytworu, jednakowoż w postaci symbolicznej. Narzędzia materialne będące zarazem materiałem²⁰⁾, natomiast wchodzi w skład dzieła bezpośrednio, mocą swej realnej zewnętrznej obiektywności. Narzędzia więc zarówno materialne jak i idealne krzyżująco sklasyfikować można na materiał i narzędzia wykonawcze.

Pozostaje jeszcze z tworzywa do omówienia kategoria przedmiotu. Przedmiot jest pewną specyficzną częścią tworzywa. Jest to to, co czyni tworzywo, lub modyfikuje²¹⁾. Już z tego określenia wynika wyraźnie, że kategoria przedmiotu może posiadać w tworzywie rozmaitą, podwójną, względnie nawet potrójną modalność. Może bowiem być zamiarowi

¹⁹⁾ Por. M. Borowski: „O składnikach i rodzajach czynów“ — „Przeгляд Filozoficzny“, tom. XXX., z. 4, str. 275—7. Warszawa — 1929 r.

²⁰⁾ Są bowiem także narzędzia materialne, które w skład wytworu nie wchodzi, a tem niemniej odgrywają bardzo doniosłą rolę w przebiegu wykonawczym, np. ciało działającego podmiotu.

²¹⁾ Por. Znaniecki op. cit. str. 166.

dana, wtedy mówimy o bycie zastanym przez daną czynność, może dalej być dana dwojako: idealnie i realnie, a może być dopiero w czasie przebiegu wykonawczego wytworzona i to w dwojakim sensie: z bytu idealnego przejść w realny, lub może się odbyć proces i idealnego i realnego wytworzenia przedmiotu. Możemy więc z tego punktu widzenia, jak przedmiot danej czynności jest dany, wyróżnić rozmaite jej klasy. Klasę pierwszą stanowią będą czynności, w których przedmiot dany jest realnie, lub idealnie i chodzi zamiarowi wyłącznie o jego modyfikację. Klasę drugą stanowią czynności, w których przedmiot dany jest idealnie, a zamiarem czynności jest nadać mu byt realny²²⁾). Klasę trzecią wreszcie stanowią będą czynności, w czasie przebiegu wykonawczego których wytwarza się przedmiot czynności. Te trzy klasy charakteryzują się odmiennym i swoistym stosunkiem przedmiotu do wytworu czynności. W klasie pierwszej wytwór jest tylko modyfikacją przedmiotu — nie posiada poza zakresem przedmiotu bytu samoistnego — nadaje tylko przedmiotowi pewną określoną cechę. Tak jest np. przy czynnościach seksualnych, w których przedmiot dany jest realnie, a wytworem jest pewne przeżycie tego przedmiotu.

W klasie drugiej wytwór w stosunku do przedmiotu przedstawia się jako nadawanie mu bytu samoistnego poza przedmiotem danym czynności idealnie. Jest to naogół przede wszystkim klasa czynności technicznych. W klasie trzeciej wreszcie przedmiot i wytwór się utożsamiają. Przedmiot zostaje całkowicie i idealnie i realnie wytworzony w czasie przebiegu wykonawczego. Jest to głównie klasa czynności artystycznych. Te trzy klasy czynności kulturalnych przedstawiają się więc jako stopnie ilościowe twórczo-

²²⁾ Można by zakwestjonować wyłączność logiczną tych klas, pojmując przejście jakiegoś przedmiotu z bytu idealnego w realny, jako tylko i wyłącznie modyfikację tego samego przedmiotu. Można by przyznać temu pogładowi słuszność tylko wtedy, gdyby idealność i realność utożsamieć z subiektywnością i obiektywnością. Dla nas jednak rozróżnienia te są krzyżujące, a nie pokrywające się.

ści²³). Chodzi w nich o coraz wyższy stopień twórczości w stosunku do przedmiotu. Granicą jest zlanie się kompletnie, utożsamienie się przedmiotu i wytworu. W klasie pierwszej wytwór znajduje się w obrębie przedmiotu. Jest tu minimum twórczości, jeżeli chodzi o wytwór. W klasie drugiej odbywa się wyjście poza przedmiot dany czynności idealnie. Zastosowanie narzędzi, a przede wszystkim materiału materialnego, nadaje wytworowi pewien stopień samoistności, wytwór urzeczywistnia się poza przedmiotem — jest tu więc już pewna duża ilość twórczości. W klasie trzeciej natomiast następuje graniczny wypadek twórczości: przedmiot staje się wytworem. Jest tu maximum twórczości²⁴).

Omówiliśmy więc dotychczas główne kategorie czynności, wynikające z problemów dyspozycji, intencji i tworzywa. Obecnie pozostaje nam jeszcze pokrótce zająć się kategorjami czynności, wynikającymi z włączenia refleksji w zakres przebiegu wykonawczego. Mówiliśmy bowiem dotychczas wyłącznie tylko o czynach samowiednych, to znaczy świadomych, eliminując odruchy i działania nieświadome.

²³) Oczywiście odróżnić należy od pojęcia twórczości pojęcie oryginalności.

²⁴) Oczywiście tym klasom ilościowym twórczości w działalności kulturalnej naogół tylko odpowiadają pewne rodzaje czynności kulturalnych. Jeżeli klasę drugą nazwalibyśmy technicznymi a trzecią artystycznymi (pierwszą nazwałoby można konsumpcyjnymi lub hedonistycznymi), to tylko dlatego, że cały rozwój tych dziedzin kultury wskazuje na dążność do takiego właśnie ustosunkowania się w nich przedmiotu do wytworu. Nie znaczy to bynajmniej, by w zakresie czynności technicznych nie mogły się np. pojawiać czynności klasy trzeciej. Wprost nawet przeciwnie: wynalazek techniczny podpada pod klasę trzecią. Tylko taka jest właśnie dynamika działalności technicznej, że dąży ona, zrobiwszy wynalazek, do coraz doskonalszej prawidłowości, niezmienności, mechanizacji, a to wyklucza trzeci rodzaj czynności. W działalności technicznej postęp dokonuje się w kierunku coraz ściślejszego określenia idealnego przedmiotu czynności i coraz bardziej postępującej mechanizacji realizacji wytworu. W zakresie czynności artystycznej natomiast rozwój idzie w wprost przeciwnym kierunku: ograniczenia do minimum treści przedmiotu, tego co dane do modyfikacji w zamiarze, czyli do coraz bardziej postępującej inwencyjności przebiegu wykonawczego.

Co innego jednak czyn świadomy, a czyn uświadomiony, to jest taki, któremu towarzyszy refleksja. Do przebiegu wykonawczego włącza się tu więc myśl o czynie i o nim samym. Wtórnie sam czyn i sam przebieg wykonawczy stają się przedmiotami świadomości. Tutaj włączają się wraz z nią pewne zjawiska, które trzeba obecnie nazwać i scharakteryzować. Są to więc przede wszystkim pewne kategorie o charakterze moralnym, odnoszące się bądź do podmiotu bądź też do zamiaru czynności. Z ostatnich niezmiernie ważną kategorię stanowią motywy. Genetycznie biorąc motywy są wytworem racjonalnego tłumaczenia powziętego zamiaru. Wchodzą tu w grę przede wszystkim oceny odczuwanych potrzeb i istniejących pobudek²⁵). Można wydatnie dla czynów refleksyjnych ustalić ze względu na motywy pewien próg aktualizacji, zakładając, że z negatywną oceną pobudek i potrzeb wiąże się w świadomości moralnej tendencja do zaniechania czynu. Ze względu na podmiot pojawiają się wówczas w świadomości refleksyjnej takie zjawiska jak: poczucie dowolności, sprawstwa, przekonanie o osiągalności celu i t. p. przeżycia o charakterze moralnym. Kategorie te jednak dla opisu czynności nie posiadają zbyt doniosłego znaczenia, a to głównie z powodu, że motywacja może nie znajdować wyrazu w samym przebiegu wykonawczym i wyniku działania z jednej strony, i z drugiej strony istnieje niezależna w pewnym stopniu od motywacji dynamika działania, która pomimo lub wbrew motywacji doprowadza czyn do aktualizacji.

Nierównie większe jednak znaczenie dla opisu czynności posiadają inne kategorie włączające się w przebieg wykonawczy czynności wraz z zaistnieniem refleksji. Należą tutaj przede wszystkim czynności organizacyjne wraz z planem i taktyką działania. Zmieniają one bowiem charakter przebiegu wykonawczego i nadają dalsze znaczenia narzędziom używanym przez czynność. Mamy bowiem wtedy do czynienia z przebiegiem wykonawczym zorganizowanym

²⁵) Por. M. Borowski. op. cit. przyp. 19.

świadomie i umyślnie i z racjonalizacją używanych narzędzi, a to zmienia do pewnego stopnia modalność samego czynu.

Dokonawszy powyższych rozróżnień pojęciowych, ad usum zamierzonego w dalszym ciągu opisu czynności artystycznej, jako wstępu do studjum zmian tej czynności, musimy obecnie zebrać ich wyniki, stawiając problem ogólnej struktury czynności kulturalnej wogóle.

Przyjmujemy więc jako podmiotowy warunek powtórzenia się danej czynności istnienie swoistej konstelacji dyspozycyjnej jako podłoża swoistego przeżycia wykonawczego. Treść tego przeżycia nazywamy zamiarem, przyczem niezmienną jego część, odnoszącą się do wyniku, nazywamy celem, zmienną i modyfikującą się w czasie przebiegu wykonawczego — strukturą intencjonalną czynu. Są to kategorie podmiotowe czynności, wynikające z problemów: czyn a podmiot i czyn a intencja. Kategorie przedmiotowe czynu wyznaczają się z problemu czyn a tworzywo. Tworzywem nazwaliśmy zespół wartości koniecznych do urzeczywistnienia danego czynu. Rozróżniliśmy dalej tworzywo materjalne i idealne. W tworzywie materjalnem podkreśliliśmy przede wszystkim jako najważniejszą kategorię ciało działającego podmiotu. Następnie zróżniczkowaliśmy pojęcie tworzywa, wyróżniając kategorie narzędzi i wyniku względnie wytworu, oraz przedmiotu. Wśród narzędzi wyróżniliśmy materiał i narzędzia wykonawcze. Materiałem nazwaliśmy te narzędzia, które następnie wchodzi w skład wytworu, przeciwstawiając je narzędziom wykonawczym, których aktualność kończy się wraz z ukończeniem przebiegu wykonawczego. Następnie ustaliliśmy stosunki, zachodzące pomiędzy wytworem a przedmiotem czynności, proponując podział klasowy czynności ze względu na ilość twórczości, wyznaczającej charakter tego stosunku. Wyróżniliśmy w tym zakresie trzy klasy czynności: pierwszą modyfikującą przedmiot, drugą realizującą przedmiot i trzecią wytwarzającą przedmiot. Na zakończenie zajęliśmy się problematami motywacji i organizacji czynu, włączającymi się w zakres opisu danego

czynu wraz z zaistnieniem w czasie przebiegu wykonawczego refleksji działającego podmiotu.

Oczywiście wywody powyższe zaznaczyliśmy jedynie szkicowo jak przystało traktować wszelkie wywody pomocnicze. Nie mamy więc absolutnie żadnych pretensji poznawczych w zakresie ogólnej teorii kultury, stając zresztą w tej dziedzinie na stanowisku, wyrażonem przez Florjana Znanieckiego w jego „Wstępie do socjologii”²⁶⁾. Z teorii Znanieckiego wyjęliśmy tylko te szczegóły, które nam będą przydatne, modyfikując raczej terminologicznie niektóre jego wypowiedzi, oraz wprowadzając samodzielnie szereg rozróżnień, idąc w tem za wymogami odmiennego, a specyficznego materiału badań, jaki w stosunku do socjologii stanowi teoria literatury.

2. OPIS CZYNNOSCI ARTYSTYCZNEJ.

Po powyższych wstępnych i przygotowawczych rozważaniach przystępujemy obecnie do opisu czynności artystycznej jako pierwszego zagadnienia dynamiki poezji. Opis ten w pewnym sensie będzie równoznaczny z podaniem definicji sztuki. Wynika to w sposób prosty z tego co we wstępie podaliśmy w sprawie niesamoistności wytworu i czynności. Można oczywiście wskutek tego przyjąć dwie metody postępowania przy opisie lub definicji: wyjść od wytworu i poprzez opis wytworu podać charakterystykę czynności, lub przeciwnie od czynności wychodząc charakteryzować pośrednio i wytwór.

Wypowiadając powyższe twierdzenie, przesądzamy istnienie ściśle określonego stosunku pomiędzy czynnością i wytworem. Stosunek ten to treść umowy logicznej o następującem brzmieniu słownem: jakościowo różne czynności wytwarzają jakościowo różne wytwory, albo każdej jakości czynności przyporządkowana jest swoista jakość wytworu. Umowa ta niedopuszcza więc twierdzenia, że wytworem czynności np. poznawczej jest wartość ekonomiczna, lub hedoni-

²⁶⁾ Poznań. Tow. Przyj. Nauk. 1922 r., str. 103—169.

styczna, artystycznej — techniczna lub społeczna i t. p. Tak określoną płaszczyznę naszych rozważań otrzymujemy dopiero pośrednio drogą wnioskania. Nie jest bowiem nam czynność w badaniu bezpośrednio doświadczalnie dana. Czynność może być doświadczalnie dana tylko podmiotowi wytwarzającemu, działającemu. Działanie jest jedynem doświadczeniem czynności²⁷⁾, i poza niem czynność jest hipotezą, którą otrzymujemy drogą wnioskania z wytworu.

Przystępując więc do zamierzonego opisu czynności artystycznej ustalamy przez wnioskanie następujące twierdzenia. Danemu w doświadczeniu utworowi sztuki odpowiada dana w doświadczeniu działania podmiotowi tego działania czynność artystyczna. Czynność artystyczną rozumiemy więc jako stwarzanie dzieł sztuki. Każda czynność, której wytworem jest dzieło sztuki jest czynnością artystyczną. Aktualizacji czynności artystycznej odpowiada podmiotowe swoiste podłoże dyspozycyjne. Jakość tego podłoża decyduje o jakości czynności, czyli uwzględniając pierwszą przesłankę wniosujemy: dzieła sztuki to wytwory czynności o swoim podłożu dyspozycyjnym. O charakterze więc wytworu decyduje w ostatecznej instancji jakość podłoża dyspozycyjnego.

Stawiamy więc obecnie zagadnienie jakości podłoża dyspozycyjnego czynności artystycznej. W tym celu musimy się zastanowić nieco nad składnikami psychicznymi procesu twórczego artystycznie. Składa on się mianowicie z zamkniętego szeregu przedstawień, w oznaczony sposób ze sobą połączonych oraz sądów przedstawionych, co do tych przedstawień. Szereg ten zamknięty jest w ten sposób, że wszystkie wchodzące w jego skład przedstawienia i sądy odnoszą się do określonego imaginatywnie podłoża — są niejako zebrane we wspólnym ognisku: zogniskowane wokół przedstawienia stwarzanego dzieła sztuki. Każde przedstawienie w procesie artystycznym odnosi się do tego substratu. Przedstawienie więc stwarzanego dzieła sztuki wszystkie te przedstawienia ogniskuje, tworząc z nich układ zamknięty.

²⁷⁾ Por. Znaniecki, op. cit. przyp. 26.

Mamy więc w procesie artystycznym do czynienia ze swoistym układem przedstawień. Pozostaje teraz określić swoistość tego układu nie ze względu na jakość psychiczną jego składników, bo wiadomo skądinąd, że są to przedstawienia imaginatywne²⁸⁾, lecz ze względu na swoistość ich dyspozycyjnego podłoża. Ogromna większość przedstawień, jak wogóle wszelkich procesów świadomych, ma w zasadzie charakter praktyczny, nieomal biologiczny. Istnieją poziomy życia świadomego, na których całe bez reszty życie świadome służy w ostatecznej instancji celom biologicznym organizmu ludzkiego i osobowości społecznej. Ten pragmatyczny charakter świadomości, jako czynnika ułatwiającego i umożliwiającego byt organizmu i człowieka w środowisku naturalnym i społecznym, jest pierwotnym charakterem świadomości ludzkiej. Ogromna większość także czynności świadomych ma zawsze i na zawsze mieć będzie ten pragmatyczny społeczno - biologiczny charakter zasadniczy. Przedstawianie jako czynność psychiczna świadoma, jako uobecnianie w świadomości przedmiotów ma więc także w zasadzie charakter pragmatyczny. Służy biologiczno-społecznym interesom człowieka, jego praktycznym, życiowym zadaniom. Czynności przedstawiania odpowiada więc swoiste podłoże dyspozycyjne, które określamy zdolnością produkcji przedstawień. W tem znaczeniu możemy więc powiedzieć z uwagi na biologiczny pierwotny i zasadniczy charakter świadomości i czynności przedstawiania i sądzenia, że organizm ludzki posiada dyspozycję do produkcji przedstawień i sądów. Ponieważ zaś życie świadomości w całości wyczerpuje się temi dwoma procesami: przedstawianiem i sądzeniem, możemy powiedzieć, że jest ona pierwotnie wogóle zdolnością organizmu ludzkiego do uobecniania i sądzenia.

Otóż w stosunku do tego rodzaju funkcyj świadomości powiedzieć możemy, że ich charakterystyczną cechą jest łączność z pewnemi określonymi sytuacjami praktycznymi

²⁸⁾ Por. L. Blaustein: „Przedstawienia imaginatywne“ — Lwów. Tow. Filozoficzne. 1930 r.

organizmu w środowisku naturalnem i indywiduum społecznego w środowisku społecznem. Treść życia świadomego, a więc i przedstawiania, tłumaczyłaby się więc bez reszty treścią sytuacji środowisk naturalnego i społecznego²⁹).

Mówiąc jednak powyżej o roli przedstawień w procesie artystycznie wytwórczym mówiliśmy, że odnoszą się one zawsze do określonego przedstawienia, którem jest stwarzane dzieło sztuki. A to stwarzane dzieło sztuki nie stoi w żadnym stosunku do środowiska naturalnego lub społecznego artysty. Funkcja produkcji nie tłumaczy się tu więc w ten biologiczno - pragmatyczny sposób, powstaje pewna zasadnicza sprzeczność.

Ażeby tej sprzeczności uniknąć, przyjąwszy w zasadzie iż świadomość jako funkcja organizmu, polegająca na produkcji przedstawień i sądów, posiada wogóle charakter pragmatyczny, musimy wprowadzić obecnie termin nadprodukcji przedstawień dla wytłumaczenia dyspozycyjnego podłoża czynności artystycznej. Tą nadprodukcją zaś obejmujemy dyspozycje wszystkich czynności psychicznych, wolnych od charakteru pragmatycznego, t. zn., których treść nie tłumaczy się treścią sytuacji naturalnego lub społecznego środowiska podmiotu. Uzyskaliśmy więc jeden warunek aktualizacji czynności artystycznej i zarazem konieczny składnik jej powtarzalności. Jest nim więc dyspozycja do nadprodukcji przedstawień. Samo jednak istnienie tej dyspozycji nie wystarczy do wytłumaczenia swoistości czynności artystycznej i jakości jej wytworów. Dyspozycja ta bowiem jest także charakterystyczną cechą aktualizacji i powtarzalności czynności poznawczych, religijnych, występuje w tak charakterystycznym i rozpowszechnionym zjawisku psychicznym jak marzenie, do pewnego stopnia warunkuje zaistnienie czynności wspomniania, słowem przejawy jej wykazują pod względem jakości dość dużą różnorodność.

W myśl więc dyrektywy, ustalonej w pierwszej części

²⁹) Jest to sformułowanie najistotniejszej przesłanki filozofji kultury Stanisława Brzozowskiego, wyrażonej przez niego w formule sytuacji myślenia.

niniejszego rozdziału, ażeby swoistość czynności artystycznej tłumaczyć swoistością nie jednej dyspozycji ale ich konstelacji, musimy obecnie szukać dalszych składników dyspozycyjnych czynności artystycznej, które w połączeniu z dyspozycją do nadprodukcji przedstawień warunkują dopiero swoistą jakość czynności i wytworu.

Ten moment wyróżniający czynność artystyczną od każdej innej czynności, opartej dyspozycyjnie na nadprodukcji przedstawień, tkwi w stosunku podmiotu do tej nadprodukcji. Wchodzimy więc tutaj na teren drugiej kategorii opisu wszelkiej czynności kulturalnej — na teren zamiaru czynności. Jakość tego zamiaru określi nam następnie jakość dyspozycji, która w połączeniu z dyspozycją do nadprodukcji przedstawień określi nam dopiero swoistość podłoża czynności artystycznej.

Jeżeli treścią psychiczną każdego aktu twórczego artystycznie są przedstawienia, to w przebiegu wykonawczym czynności artystycznej dokonywują się dwa procesy, zmieniające modalność tych przedstawień, oba mające swe źródło po części w zamiarze twórcy. Twórca świadomie wyzyskuje tkwiącą w nim nadprodukcję przedstawień, nadając ich treściom byt samoistny i obiektywny. W przebiegu wykonawczym dzieła sztuki treść przedstawień autonomizuje się i obiektywizuje. Przedstawienia te autonomizują się ponadpsychicznie w przebiegu idealnym, uwarunkowanym swoistymi, istniejącymi w systemie sztuki narzędziami, oraz obiektywizują się w materjale w przebiegu zewnętrznym (manifestacjach zmysłowych przebiegu wykonawczego) w znakach symbolizacyjnych, w wypadku twórczości literackiej w słowach pisanych, jako w materjale twórczości. Zamiarem czynności artystycznej jest więc stworzenie dzieła sztuki przez zobiektywizowanie w materjale zautonomizowanej ponadpsychicznie treści nadprodukcji życiowej przedstawień, czyli stworzenie z niej nowej zarówno autonomicznej jak i pozasubiektywnej rzeczywistości.

Od strony subiektywnej stworzenie dzieła sztuki przedstawia się jako opanowanie nadprodukcji przedstawień

i danie jej ujścia w kształcie artystycznym. To opanowanie nie odbywa się jednak zupełnie indywidualnie w stosunku do nadprodukcji istniejącej w świadomości twórcy. Wprost przeciwnie proces ten odbywa się drogą stosowania przez twórcę pewnych narzędzi, będących wartościami pozasubiektywnymi, a istniejącymi w systemie sztuki, do którego artysta nawiązuje, starając się włączyć w niego powstające dzieło sztuki. Te narzędzia, to, uprzedzając dalszą analizę, idealne schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe, czyli pojęcia gatunków, rodzajów i stylów artystycznych. Dopiero przez zastosowanie do istniejącej nadprodukcji przedstawień tych schematów zaistnieć może przebieg artystycznie wytwórczy i powstać dzieło, które mocą istnienia w niemożliwych schematach zaliczamy do zakresu sztuki. To zastosowanie jednak do istniejącej w świadomości artysty nadprodukcji przedstawień schematów artystycznych implikuje nową dyspozycję—dyspozycję do opanowania nadprodukcji przedstawień schematami artystycznymi, względnie do wytwórczości nowych oryginalnych schematów artystycznych. Jeżeli pierwszą dyspozycję możnaby nazwać, oczywiście z całym szeregiem zastrzeżeń terminologicznych, wyobraźnią artystyczną, to drugą nazwałoby można artystycznym talentem. Pragniemy, wprowadzając tutaj te terminy, nadać im mniej ogólnikowe znaczenie i sprecyzować ich treść na gruncie podłoża czynności artystycznej. Są te terminy tylko skrótami i tylko jako takimi będziemy się nimi w dalszym ciągu posługiwać. Musimy tylko jeszcze wytłumaczyć się z użycia przy nazwie „wyobraźnia” przydawki „artystyczna”. Przymiotnikiem tym pragniemy oddać tutaj ten charakter nadprodukcji przedstawień, tę jej swoistość i jakość wewnętrzną, która umożliwia opanowanie jej artystycznymi schematami, istniejącymi poza twórcą w systemie idealnym sztuki, względnie sprzyja wytwórczości nowych artystycznych narzędzi, które ex post wejdą następnie w system przedistniejących artystycznych schematów. Wybór bowiem jakości narzędzi zależy w bardzo ścisłym stopniu od jakości psychicznej nadprodukcji przedstawień. Na tych różnicach

jakościowych polegają bowiem w pierwszym rzędzie różnice jakościowe materiału, to znaczy narzędzi wchodzących następnie w skład wytworu, co pociąga za sobą jakościowe różnice pomiędzy poszczególnymi sztukami. Tak mianowicie nadprodukcja wyobrażeń i pojęć wymaga materiału słownego i określa swoistość poezji jako sztuki, nadprodukcja wrażeń optycznych wymaga plam, linii i brył i stanowi swoistość sztuk plastycznych, wreszcie nadprodukcja wrażeń akustycznych wymaga materiału dźwiękowego i wyodrębnienia wśród sztuk muzykę. Ponad jednak temi szczegółowymi jakościami musi istnieć jeszcze pewien wspólny ich charakter, któremu odpowiada ten fakt, że właśnie schematy artystyczne nadają się do opanowania ich i dania im ujścia. Sądzymy, że charakter ten określa się autonomizacją pozasubiektywną treści tych przedstawień, to znaczy, że wolne są one dla świadomości artysty zarówno od charakteru funkcji w stosunku do istniejącej poza nim rzeczywistości jak i w stosunku do jego własnej świadomości. Nabierają dla niego charakteru samoistnego, quasi-realnego³⁰). Tę ich cechę nazwać można dynamizmem objektywacji. Jeżeli zatem nadprodukcja przedstawień charakteryzuje się dynamizmem objektywacji i autonomizacją quasirealną treści tych przedstawień, wówczas mamy do czynienia z wyobraźnią artystyczną. Jeżeli do tego podłoża dołączy się jeszcze dyspozycja do opanowania tej nadprodukcji artystycznymi schematami, wówczas mamy do czynienia z wyobraźnią artystyczną i talentem, wyczerpującymi wspólnie dyspozycyjne podłoże czynności artystycznie wytwórczej.

Swoistość więc podłoża czynności artystycznej, która decyduje zarazem o powtarzaniu się tej czynności, stanowi konstelacja następujących czynników: nadprodukcja przedstawień, dynamizm objektywacji tych przedstawień, quasirealność treści tych przedstawień i opanowalność nadprodukcji artystycznymi schematami, względnie zdolność wytwórczości tych schematów. Pierwsze trzy czynniki

³⁰) L. Blaustein. op. cit. przyp. 28.

wspólnie nazywamy artystyczną wyobraźnią, czwarty artystycznym talentem, razem wszystkie stanowią swoistą konstelację, dysponującą do artystycznej wytwórczości³¹⁾.

Na tem więc wyczerpaliśmy zagadnienie podłoża dyspozycyjnego czynności artystycznej, potrącając mimochodem o dalsze kategorie zamiaru, narzędzi i materiału. Pozostaje teraz poświęcić im nieco uwagi. Jak wiemy z pierwszej części niniejszego rozdziału, zamiar czynności wyraża się w przeżyciu wykonawczem, stanowiąc jego treść. Niezmieniającą się część tej treści nazwaliśmy celem czynności. Jeżeli teraz zapytamy się o cel czynności artystycznej, to odpowiedź nie przedstawia żadnej trudności. Jest nim stworzenie dzieła sztuki. Wokół tego celu w przeżyciu wykonawczem i przebiegu czynności wyznaczają się dalsze treści, które stanowią strukturę intencjonalną tej czynności. Uwarunkowanie tych treści tkwi przede wszystkim w dalszych składnikach przebiegu wykonawczego, a więc przede wszystkim w tworzywie. Uwarunkowanie dyspozycyjne w tej części, którą nazwaliśmy powyżej artystyczną wyobraźnią, staje się teraz po przeżyciu wykonawczem tworzywem czynności wytwarzającej. Ono narzuca przebiegowi mocą swej jakości pewne treści, które wyznaczają w następstwie jakoś zamiaru. Temi determinującymi cechami są więc przede wszystkim wyznaczniki wyobraźni artystycznej: quasi realność treści jej przedstawień i dynamizm ich objektywacji. Stąd w przeżyciu wykonawczem zjawia się chęć zobiektywizowa-

³¹⁾ Umyślnie na tem poprzestajemy w wyjaśnianiu podłoża dyspozycyjnego czynności artystycznej nie idąc ani do genetycznego ujęcia, ani do naturalistycznej jego determinacji. Odgradzamy się bowiem programowo z jednej strony od psychologii względnie fizjologii procesu artystycznego i od filozofji twórczości z drugiej strony. Nie wchodząc w zagadnienia fizjologii i psychologii, nie możemy więc dalej tłumaczyć i wyjaśniać zanotowanych zjawisk, które pozatem są tem koniecznym minimum wyjścia poza dane doświadczenia, jakie jest potrzebne do wyjaśnienia tych danych. Sądzymy także, że każda dalsza próba wgląd jest już drogą filozofji twórczości, a temsamem zmusza do pogładowego, subiektywistycznego, ideologicznego traktowania zagadnień. Dla naszych celów jednak to minimum jest zupełnie wystarczające.

nia w materiale zaautonomizowanej ponadpsychicznie treści nadprodukcji przedstawień, czyli stworzenie z niej nowej pozasubiektywnej i autonomicznej rzeczywistości. Powyższa intencja odnosząca się do tworzywa określa bliżej cel czynności artystycznej. Stanowi ona także niezmienny element przeżycia wykonawczego, jest więc podporządkowana pod kategorię celu czynności.

Zmienne elementy procesu wytwórczego artystycznie, a więc jego struktura intencjonalna, wytwarzają się dopiero w odniesieniu do narzędzi. Dotyczy to zarówno materiału, jak i narzędzi wykonawczych. Wskutek dalszych bowiem związków³²⁾, istniejących pomiędzy jakościami tworzywa subiektywnego, a jakościami idealnych składników idealnego systemu sztuki, uświadamiających się aktualnie w przebiegu wykonawczym, pojawiają się dalsze treściowe składniki intencji czynności, a więc intencje materiału, narzędzi materialnych, narzędzi idealnych, lub wogóle narzędzi wykonawczych. Strukturę więc intencjonalną czynności artystycznej możemy określić jako sumę intencji, odnoszących się do określonych narzędzi wykonawczych i materiału. Wyraża się więc ona, mówiąc potocznie, z konieczności fałszywie, w chceniu środków wyznaczonych przez chcenie celu. Rodzaj zaś i cechy materiału i narzędzi wykonawczych określają zgóry rodzaj i cechy stwarzanego dzieła sztuki. Jeżeli więc cel czynności określa ogólną jakość wytworu, w odniesieniu do innych czynności kulturalnych jakościowo różnych, to znaczy przynależnych do innych systemów kulturalnych, to struktura intencjonalna czynności określa rodzaj i cechy tego wytworu, pochodzące od użytych przez daną czynność materiałów i narzędzi wykonawczych³³⁾. Po-

³²⁾ Pomijamy je tu, dotyczą bowiem powiązań morfologicznych zjawisk artystycznych.

³³⁾ Zgodnie z rozróżnieniem w dziele sztuki jego postaci i zawartości i uznaniem za jedyny teren analizy estetycznej postaci dzieła sztuki nie zajmujemy się tutaj intencjami artysty odnoszącymi się do zawartości, choć zupełnie dobrze rozumiemy możliwość ich istnienia w przebiegu wykonawczym, obok intencji odnoszących się do postaci.

zostaje więc teraz określić bliżej materiały i narzędzia wykonawcze czynności artystycznej. Ponieważ jednak zajmować się będziemy w dalszym ciągu wyłącznie teorią literatury, ograniczamy już obecnie nasze rozważania do zakresu poezji.

Przedewszystkiem wyróżnić tutaj należy jako najmniej istotne dla analizy estetycznej narzędzia materialne czynności artystyczno-literackiej. Są one po części charakteru narzędzi wykonawczych, po części charakteru materiału. Należą więc tu przedewszystkiem narzędzia i materiały piśmiennicze. Ich rola w procesie wykonawczym polega na dwóch momentach: objektywacji symbolów i ich utrwaleniu. Dalej należy tu język, jako narzędzie symbolizujące i zarazem materiał twórczości literackiej. Razem składają się te narzędzia na powstanie i istnienie tego, co tradycyjnie nazywano formą zewnętrzną literackiego dzieła sztuki, a co jest poprostu utrwaloną graficznie formą symbolizacyjną właściwego dzieła sztuki, to znaczy jego formy artystycznej. W percepcji dzieła forma symbolizacyjna zostaje odrzucona przez proces desymbolizacji, który jest równoznaczny z doświadczeniem formy dzieła sztuki. Wszystkie więc czynności artystyczno-symbolizacyjne, to znaczy zdążające do utrwalenia dzieła sztuki w sposób symbolizacyjny i wszystkie narzędzia służące do tego posiadają w zasadzie znaczenie anestetyczne, to znaczy, że w procesie artystycznie wytwórczym posiadają znaczenie wtórne, a w doświadczeniu formy dzieła są w zasadzie obojętne. Funkcja ich polega więc na utrwaleniu i rozszerzeniu pola aktualności względnie aktualizacji dzieła sztuki, co od strony podmiotu przedstawia się jako symbolizacyjna objektywacja formy artystycznej.

Decydujące natomiast znaczenie dla tej formy, to znaczy dla percepcyjnej treści dzieła sztuki po odrzuceniu symbolów, czyli po procesie desymbolizacji dokonanej w momencie kontemplacji dzieła sztuki, posiadają narzędzia idealne o charakterze materiału. Są to bowiem schematy rodzajów, gatunków i stylów literackich, oraz narzędzia idealne o charakterze narzędzi wykonawczych, a więc pomoc-

nicze schematy proporcji, korelacji, przeciwieństwa, harmonji i t. p., wyznaczające stosunki schematów materiału i warunkujące przez to kompozycję, technikę i stylizację utworu. Aktualizują się one w rozmaitych momentach przebiegu wykonawczego w jego strukturze intencjonalnej, stanowiąc jej zmienność i dynamikę. Wypierają się wzajemnie, łączą i walczą ze sobą, przyczem narzędzia o charakterze materiału wykazują większą dozę stałości. Są danymi oporniejszemi, aniżeli schematy stosunków. Przebieg wykonawczy dzieła sztuki pojąć więc można jako dążenie do ustalenia równowagi pomiędzy określonymi schematami morfologicznymi (tak bowiem wspólnie nazwać można schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe) i określonymi schematami stosunków. Dyrektywą artystyczną można nazwać zasadę, na której to dążenie do równowagi się odbywa. Dyrektywa jednakże także może się zmieniać. W przebiegu wykonawczym może się odbywać walka pomiędzy dwoma dyrektywami prowadząca do rezultatów nowych, zwłaszcza jeżeli równocześnie zaistnieje także wytwórczość narzędzi. Wszystkie te zjawiska razem stanowią modalność przebiegu wykonawczego i służyć mogą jako podstawy do klasyfikacji czynności artystycznych ze względu na jakość instrumentalnych przebiegów. W tem miejscu poprzestajemy tylko na ich naszkicowaniu, gdyż szeroko omówimy je w rozdziałach następnych.

Przystępujemy obecnie do scharakteryzowania czynności artystycznej ze względu na swoisty dla niej stosunek pomiędzy przedmiotem i wytworem. Z tego punktu widzenia czynność artystyczna należy do trzeciej klasy czynności kulturalnych ze względu na stopień twórczości. Czynności artystycznej przedmiot bowiem nie jest dany tak jak np. czynności hedonistycznej, czy społecznej i zamiar nie przedstawia się w niej jako określona modyfikacja tego przedmiotu, co stanowi charakterystykę klasy pierwszej. Nie jest też zamiarowi czynności artystycznej przedmiot dany idealnie celem tylko jego realizacji, jak dzieje się naogół w zakresie techniki, a co stanowi charakterystykę klasy drugiej. W za-

kresie czynności artystycznej natomiast przedmiot i wytwór stanowią zasadniczą jedność: przedmiot wytwarza się w czasie przebiegu wykonawczego. W tym znaczeniu można mówić o czynności artystycznej nie tylko jako o czynności wytwórczej, ale i twórczej, pozostawiając zresztą na boku kwestję jej oryginalności³⁴).

Omówiliśmy więc dotychczas główne kategorie czynności artystycznej przyjmując istnienie jej świadomości. Obecnie musimy zastanowić się nad kategorjami powstającymi wskutek włączenia się w czasie przebiegu wykonawczego momentu refleksji. Ważne są tu przede wszystkim motywy czynności artystycznej, jakimi artysta racjonalizuje swój zamiar stworzenia dzieła sztuki. Są to uzasadnienia bądź estetyczne, bądź pozaestetyczne. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z programem artystycznym: artysta uogólnia swoje warsztatowe osiągnięcia i rozwiązania, uznaje je za ogólnowartościowe i rozpoczyna propagandę. Z każdym bowiem programem związana jest *explicite* propaganda. Jeżeli propaganda ta jest skuteczna powstaje szkoła artystyczna. Jest to jedna z możliwości zaistnienia szkoły. Refleksja prowadzi do racjonalizacji. Motywy racjonalistyczne *ex definitione* posiadają charakter uogólnień. System uogólnień tworzy program, program — propagandę, skuteczna propaganda — szkołę. Mamy więc tu do czynienia niejako z wtórnym, odbitem życiem sztuki, oderwanem od warsztatu. Paralelistyczna tendencja racjonalizmu znajduje w tym swój wyraz. Motywy pozaestetyczne posiadają charakter uzasadniania, usprawiedliwiania twórczości. Jako takie są więc charakteru moralnego i prowadzą do etyki twórczości artystycznej, której treść wyznaczają motywy pozaestetyczne, jakimi artysta usprawiedliwia swą twórczość. Mogą to być motywy czysto społeczne³⁵): chęć sławy, uroku społecznego, powodzenia społecznego i mate-

³⁴) Por.: „Rozprawa o krytyce literackiej“, str. 40—41.

³⁵) Zwracamy uwagę, że motywów tych nie traktujemy w sensie opisowo determinującym charakter procesu — lecz w sensie uogólnień poglądowych: ocen *ex post* dokonanych.

rjalnego, porozumienia, oddziaływania, wpływu, lub osobiste: chęć wyżycia się, ekspresji, wypowiedzenia, rozwiązania kompleksu, lub wreszcie idealistyczne: przysporzenie piękna, zbliżenie się do ideału i t. p. Uświadomienia te mogą znajdować wyraz w czasie przebiegu wykonawczego, ale ich wpływ praktyczny na sam przebieg wykonawczy jest raczej problematyczny. Zarówno program artystyczny jak i etyka twórczości posiadają bowiem w stosunku do samej twórczości artystycznej charakter wtórny: są to tylko nadbudowy nad samym procesem, których wpływ na sam przebieg jest bardzo ograniczony i wyrażać się może jedynie w szczegółach małoistotnych.

O wiele większe natomiast znaczenie posiada druga kategoria, włączająca się w proces wraz z zaistnieniem refleksji, a mianowicie planowość, organizacyjność czynności. Wydaje nam się, że nie sposób pomyśleć żadnego przebiegu wykonawczego dzieła sztuki bez momentu dłuższej i wyraźniejszej, lub krótszej i przelotniejszej refleksji³⁶). Wiele z procesów przebiegu instrumentalnego, opisanych przez nas powyżej, tu właśnie ma swe źródło. Racjonalizacja używanych narzędzi to główny wyraz zorganizowanego działania i zarazem warunek wyboru tego a nie innego określonego narzędzia i jego oceny w stosunku do dyrektywy. Uświadomienie dyrektywy jest także jednym z wyników włączenia się w przebieg wykonawczy refleksji. Wszystkie więc te walki i przebiegi warsztatowe, o których mówiliśmy powyżej, a którym w dalszym ciągu poświęcimy następne rozdziały, mają swe źródło w włączeniu się w przebieg wykonawczy refleksji artysty. W ustaleniu dyrektywy wyraża się zorganizowanie się przebiegu wykonawczego dzieła sztuki i wszędzie tam, gdzie dyrektywa się zjawia, implikuje przedistnienie refleksji. Doniosłość więc czynnika refleksyjnego w procesie twórczym nie może ulegać żadnej wątpliwości.

³⁶) Jest to tem zrozumialsze, że każde przedstawienie i każdy sąd artysty o powstającym dziele sztuki powstały w czasie przebiegu wykonawczego ma właśnie charakter refleksji.

Dalsze narzucające się wywody zmuszają nas jednak do opuszczenia gruntu opisu czynności artystycznej i do traktowania jej modalności, a więc do przejścia do zagadnień klasyfikacyjnych. Z niemi zaś wchodzimy na teren następnego rozdziału. Pozostaje więc nam na zakończenie niniejszego streszczenie wyników w postaci ogólnego schematu czynności artystycznej.

Schemat czynności artystycznej przedstawić można w sposób następujący: 1) Warunki podmiotowe: dyspozycja artystyczna, polegająca na momentach: a) wyobraźni artystycznej i b) talentu artystycznego, to znaczy nadprodukcji przedstawień o charakterze dynamizmu obiektywacji i quasi realności treści tych przedstawień, oraz zdolności do opanowania tej nadprodukcji idealnymi schematami artystycznymi, względnie wytwórczości nowych schematów; c) cel — stworzenie dzieła sztuki; d) zamiar: zobjektywizowanie i zautonomizowanie nadprodukcji przedstawień w materjale, czyli stworzenie nowej rzeczywistości. 2) Warunki przedmiotowe a) przedmiot — tworzy się w czasie procesu wytwarzającego dzieło sztuki stanowiąc jedność i tożsamość z wytworem; b) materjał i narzędzia materjalne — w wypadku twórczości literackiej przybory piśmiennicze; c) materjał idealny — w wypadku twórczości literackiej język i schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe; d) narzędzia idealne — schematy stosunków i dyrektywa artystyczna.

ROZDZIAŁ DRUGI.

ZAGADNIENIE KIERUNKU LITERACKIEGO.

1. KLASYFIKACJA CZYNNOŚCI ARTYSTYCZNO-LITERACKICH.

W poprzednim rozdziale mieliśmy niejednokrotnie możliwość zaznaczać i podkreślać pewne określone różnice pomiędzy wyszczególnianymi czynnościami artystycznymi, konstatując rozmaite ustosunkowanie się w nich pewnych ściśle określonych kategorii. Chodziło więc tu między innymi o stosunek zamiaru do narzędzi, tworzywa subiektywnego do określonych schematów morfologicznych, o ustosunkowanie się dyrektywy do określonych schematów stosunków, wyrażające się w poszukiwaniu, osiągnięciu lub traceniu równowagi i t. p.

Powstaje tedy teraz pytanie, czy te rozróżnienia odnoszą się do modalności czynności artystycznej, czyli czy są charakterystyką pewnych typów, czy też określają one zmiany jednej i tej samej czynności, powstałe w czasie przebiegu wykonawczego w związku z pewnymi innymi zmianami, zaszłymi w układzie tej czynności? Nie potrafimy narazie wyczerpująco odpowiedzieć na to pytanie. Sądzymy jednak, że rozróżnienia te posiadały raz jeden raz drugi charakter. Staje więc teraz przed nami konieczność rozróżnienia tego, co nazywamy modalnością czynności artystyczno-literackich, od tego, co nazywamy zmianą tych czynności.

Określić modalność jakiegoś zjawiska — to tyle, co podać jego klasyfikację. Poszczególne bowiem, skonstatowane przez klasyfikację typy czynności artystyczno-literackiej przedstawiają się *ex post* jako modalności istnienia jednej i tej samej czynności. Musimy więc obecnie zastanowić się

nad zagadnieniem klasyfikacji czynności artystyczno-literackiej.

Podziału czynności artystyczno-literackich dokonać można na podstawie całego szeregu ogólnych zasad. Nie będziemy się w tym miejscu oczywiście kusili o wyczerpanie całego bogactwa nasuwających się podziałów, podamy jedynie naszym zdaniem najważniejsze i to te tylko, które posłużą nam w następstwie do odgraniczenia problemu zmian od problemu modalności istnienia, czy zaistnienia czynności artystyczno-literackich. Traktujemy bowiem w tym miejscu to zagadnienie klasyfikacyjne tylko pobocznie i narzędziowo.

Najważniejszą, wydaje nam się, modalność czynności artystyczno-literackiej wyznacza stosunek jej do innych rodzajowo czynności kulturalnych. Ten stosunek może więc nam posłużyć jako pierwsza zasada podziału. Z tego punktu widzenia możemy rozróżnić przede wszystkim czynności artystyczno-literackie samoistne i niesamoistne. Samoistnymi nazwiemy te czynności artystyczno-literackie, które występują bez związku z innymi czynnościami kulturalnymi, niesamoistnymi w przeciwieństwie te, które występują w związku z innymi czynnościami kulturalnymi rodzajowo odmieniami³⁷). Takie rozróżnienie jednakże bez określenia charakteru związku, o którym mowa, nie przedstawia żadnej wartości. Niema bowiem nigdy żadnej czynności artystyczno-literackiej, któraby występowała sama jedna bez związku z czynnościami symbolizacyjnymi i technicznymi. W każdym bowiem przebiegu wytwórczym literacko te dwie czynności kulturalne rodzajowo różne do samej czynności artystyczno-literackiej występują, o ile oczywiście przeżycie wykonawcze jest tak silne, że przekracza swym dynamizmem próg manifestacji zewnętrznych. Wówczas czynności symbolizacyjne i techniczne, a więc te, których wynikiem jest forma języ-

³⁷) Zaznaczamy, że przez czynności kulturalne rodzajowo różne w stosunku do czynności artystyczno-literackiej rozumiemy nie inne czynności artystyczne np. plastyczne czy muzyczne, ale czynności np. społeczne, poznawcze, techniczne i t. p.

kowa i graficzna, a więc zewnętrzna dzieła sztuki literackiego, dołączają się do przebiegu czynności artystyczno-literackiej jako narzędzia służące do materialnej objektywacji i utrwalenia stwarzanego dzieła sztuki. W tem więc znaczeniu niema wogóle czynności artystycznych samoistnych. Pragniemy jednak uratować to rozróżnienie i określić bliżej charakter tego związku. O czynności więc artystycznej samoistnej mówić będziemy wtedy, o ile ewentualny związek jej z innymi czynnościami kulturalnymi rodzajowo różnymi polegać będzie wyłącznie na związku instrumentalnym, podporządkowanym zamiarom tej czynności. Czynnością zaś artystyczną niesamoistną nazwiemy odwrotnie czynność artystyczną przyporządkowaną i podporządkowaną jako narzędzie zamiarom innej rodzajowo czynności kulturalnej np. społecznej lub ekonomicznej i t. p. Przykładów na tego rodzaju niesamoistność czynności artystycznej dostarczyć mogą afisze, reklamy, wykonane artystycznie, godła państwowe i narodowe, hymny i poezje patriotyczne i religijne, listy poetów, posiadające stylizację artystyczną i t. p.

Jeżeli więc każdy przebieg wykonawczy wytwórczy kulturalnie określimy jako układ pewnych czynności kulturalnych rodzajowo różnych, to, wprowadzając pojęcie dominanty tego układu, powiedzieć możemy, że czynnością artystyczną samoistną nazwiemy każdy układ czynności, którego dominantą jest czynność artystyczna, niesamoistną natomiast każdy taki układ, w którym czynność artystyczna podporządkowana jest jako dominancie różnej rodzajowo czynności kulturalnej. Przez dominantę zaś układu czynności rozumiemy tę czynność, której cel i zamiar określają cel i zamiar układu. Jeżeli więc cel i zamiar jakiegoś układu czynności określa czynność artystyczna — to jest ona czynnością artystyczną samoistną, jeżeli zaś układ posiada inną dominantę, a w skład jego wchodzi czynność artystyczna, wówczas występuje ona niesamoistnie jako narzędzie. Może więc czynność artystyczna w układzie czynności kulturalnych występować jako dominantą, lub jako narzędzie.

Nie wydaje nam się jednak, aby to rozróżnienie w zupełności wyczerpywało modalność czynności literacko-artystycznej pod względem stosunku jej do innych czynności kulturalnych rodzajowo różnych. Wydaje nam się przeciwnie, że uwzględniając zasadniczą dwuwarstwowość dzieła sztuki (po odrzuceniu szaty symbolizacyjnej), a mianowicie postać i zawartość, musimy w stosunku do czynności artystyczno-literackiej samoistnej poczynić pewne dalsze rozróżnienia klasyfikacyjne. W układzie bowiem czynności kulturalnych, których dominantą jest czynność artystyczna ze względu na postać i zawartość zachodzi mogą rozmaite dalsze jego modalności. A więc przede wszystkim zawartość dzieła sztuki literackiego może nie być uwzględniona świadomie przez artystę i może nie być przedmiotem jego specjalnych intencji. Wtedy czynność artystyczno-literacką nazwiemy jednowarstwową. W przeciwieństwie do niej wyróżnić musimy czynność literacką dwuwarstwową, w której zawartość obok postaci staje się przedmiotem specjalnych intencji artysty. Dalej — w czynności artystyczno-literackiej dwuwarstwowej zajść mogą teoretycznie trzy możliwości: postać jest traktowana nadrzędnie w stosunku do zawartości; postać i zawartość są traktowane równorzędnie i postać jest traktowana podrzędnie. W tym trzecim jednak wypadku staje się problematyczną przynależność wytworu do zakresu sztuki. Dominanta bowiem układu zostaje podporządkowana — przestaje być dominantą. Koło podziału się zamyka, wracamy do punktu wyjścia: czynność artystyczna z dominanty staje się narzędziem i wytwór wskutek tego przestaje być dziełem sztuki. Czynność artystyczna samoistna przeszła w czynność artystyczną niesamoistną³⁸).

Podział więc czynności artystyczno-literackich ze względu na stosunek ich do innych rodzajowo czynności kultural-

³⁸) Przypominamy bowiem, iż tylko postać może być uznana za wartość estetyczną. Wszelkie bowiem nastawienie na zawartość dzieła sztuki przestaje już być postawą estetyczną a więc aktualizowaniem i przeżywaniem wartości artystycznych.

nych przedstawia się w sposób trójplaszczynowy. Wyróżnia mianowicie czynność artystyczną samoistną, to znaczy dominantę układu czynności kulturalnych i czynność artystyczną niesamowitą, to znaczy narzędzie innych rodzajowo różnych czynności kulturalnych. Wśród czynności artystycznych samoistnych wyróżnia dalej czynności artystyczne jednowarstwowe i dwuwarstwowe. Wśród dwuwarstwowych—czynności artystyczne nadrzędne i równorzędne. Trzeci rodzaj czynności artystycznych dwuwarstwowych przynależy do czynności artystycznych niesamoistnych³⁹⁾.

Następny punkt widzenia na klasyfikację czynności artystyczno-literackich, a zarazem drugą zasadę ich podziału wyznaczyć może stosunek celu i zamiaru wewnątrz struktury intencjonalnej stwarzanego utworu. Jest to więc podział według modalności struktury intencjonalnej czynności.

Pamiętamy z poprzedniego rozdziału, że i cel i zamiar są to w pewnym stopniu treści przeżycia wykonawczego, przyczem cel wyznacza się bez reszty tą treścią, natomiast zamiar może być w przeżyciu wykonawczem mniej lub więcej treściowo określony. Uświadomieniu celu może więc towarzyszyć mniej lub więcej określone uświadomienie zamiaru. Ze względu więc na stopień uświadomienia zamiaru wewnątrz przeżycia wykonawczego wyróżnić możemy szereg typów czynności artystycznej. Jeżeli treść przeżycia wykonawczego wyczerpuje się treścią celu czynności, a cała dalsza struktura intencjonalna nie zostaje uświadomiona wogóle w czasie trwania przebiegu wykonawczego i stanowi

³⁹⁾ Graficznie podział ten przedstawić można w sposób następujący:

Czynność artystyczna	
samoistna (dominanta)	niesamoistna (narzędzie)
jednowarstwowa	dwuwarstwowa
(intencje postaci)	(intencje postaci i zawartości)
	artystycznie nadrzędna
	równorzędna
	(intencje postaci nadrzędne) (intencje postaci i zawartości równorzędne).

system intencji immanentnie tkwiących w procesie powstawania dzieła sztuki literackiego i ex post dopiero w kontemplacji uświadamianych, wówczas czynność taką nazwiemy spontaniczną. Stanowi ona pierwszy typ czynności artystyczno-literackich ze względu na stopień uświadomienia struktury intencjonalnej. Bogactwo treści przeżycia wykonawczego jest tu minimalne i ogranicza się wyłącznie do treści celu czynności. Dalsze typy czynności artystycznej podać można ze względu na bogacenie się treści przeżycia wykonawczego i uświadamianie zamiaru w czasie przebiegu czynności. Jeżeli więc bogacenie się treści przeżycia wykonawczego nie następuje, ale w czasie trwania przebiegu sprawczego następuje uświadamianie zamiarów, wówczas powstaje drugi typ czynności artystyczno-literackiej, który nazwiemy czynnością artystyczną intencyjnie świadomą. Następny typ czynności artystyczno-literackiej z tego punktu widzenia określi nam uświadomienie częściowe zamiarów już w czasie przeżycia wykonawczego, z dopuszczeniem dalszych uświadomień intencyjnych w czasie przebiegu wykonawczego. Czynność taką nazwiemy czynnością artystyczno-literacką intencyjnie uświadomioną. Stanowi ona trzeci stopień ze względu na bogactwo treści przeżycia i przebiegu wykonawczego. Czwarty i ostatni typ (prawie już graniczny) czynności artystyczno-literackich z tego punktu widzenia wyznaczy nam proces, który realizuje dane i tylko dane w przeżyciu wykonawczem zamierzenia twórcze. W czasie przebiegu wykonawczego takiej czynności nie uświadamiają się żadne dalsze intencje i zamierzenia; nabiera ona wskutek tego charakteru postępu normatywnego w stosunku do wyznaczonych w przeżyciu wykonawczem norm tworzenia. Czynność taką nazwiemy czynnością artystyczno-literacką zrationalizowaną.

Otrzymaliśmy w ten sposób cztery typy czynności artystyczno-literackich ze względu na stopień uświadomienia zamiaru: czynność artystyczno-literacką spontaniczną, inten-

cyjnie świadomą, intencyjnie uświadomioną i zracjonalizowaną⁴⁰).

Trzecią zasadę podziału czynności artystyczno-literackich określić może charakter przebiegów instrumentalnych czynności. Jest to więc podział ze względu na jakość instrumentalną czynności. Z tego punktu widzenia wyróżnić można przede wszystkim trzy typy czynności artystyczno-literackich. Wyznaczają się one ze względu na wytwórczość nowych narzędzi. Pierwszy typ z tego punktu widzenia stanowi czynność artystyczno-literacka, której przebieg wykonawczy posługuje się wyłącznie narzędziami zastanemi. Czynność taką nazwiemy instrumentalnie naśladowczą. Drugi typ czynności artystyczno-literackiej, ze względu na jakość przebiegu instrumentalnego, stanowi czynność, w czasie przebiegu wykonawczego której obok posługiwania się zastanemi narzędziami występuje wytwórczość nowych narzędzi. Jest to czynność artystyczno-literacka instrumentalnie wytwórcza. Trzeci wreszcie typ wyznaczy czynność, która posługuje się wyłącznie nowymi, wytworzonymi w czasie przebiegu wykonawczego, narzędziami. Jest to oczywiście wypadek graniczny, który nazwiemy czynnością artystyczno-literacką instrumentalnie indywidualną.

Ze względu jednak na klasyfikację narzędzi, którymi posługuje się każda czynność artystyczna, podział czynności artystyczno-literackiej ze względu na jakość przebiegów instrumentalnych musi być wielopłaszczyznowy. Określiliśmy powyżej jedną płaszczyznę tego podziału. Obecnie uwzględniając klasyfikację narzędzi czynności artystyczno-literackich określimy następne. Oczywiście dalsze płaszczyzny podziału zastosować można wyłącznie do czynności instrumen-

⁴⁰) Graficznie podział ten można przedstawić w sposób następujący:

Kierunek stopniowego	Czynność artystyczno-lit.	spontanieczna.
uświadamiania struktury	„	intencyjnie świadoma.
intencjonalnej.	„	„ uświad.
	„	zracjonalizowana

talnie wytwórczej określając jakość naśladowanych i jakość wytwarzanych narzędzi. Pierwszy i trzeci typ, a więc czynność literacka naśladowcza i czynność artystyczno-literacka indywidualna, nie pozwalają na dalsze ich zróżniczkowanie, co chyba jest zupełnie oczywiste.

Wśród narzędzi, któremi posługuje się czynność artystyczno-literacka, wyróżniliśmy w poprzednim rozdziale przede wszystkim materiały i narzędzia wykonawcze. Materiały czynności artystyczno-literackiej (jeżeli abstrahować będziemy od materiału materialnego) stanowią idealne schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe, określające gatunek, rodzaj i styl stwarzanego utworu. Nazwijmy je obecnie narzędziami konstruktywnymi dzieła sztuki literackiego. Narzędzia wykonawcze idealne stanowią schematy stosunków, nazwijmy je obecnie proporcjonalnymi, i dyrektywa artystyczno-literacka, określająca wzajemne ustosunkowanie się i wynikający z niego problemat twórczy⁴¹), schematów konstruktywnych i proporcjonalnych. Nazwijmy więc te schematy proporcjonalne i normę dyrektywy wspólnie schematami konstytucyjnymi. Uwzględniając powyższą klasyfikację narzędzi czynności artystyczno-literackich możemy obecnie podać dalsze płaszczyzny podziału czynności artystyczno-literackich ze względu na jakość przebiegów instrumentalnych. Przede wszystkim więc wśród czynności instrumentalnie wytwórczych wyróżnić możemy czynności wytwórcze konstruktywnie i wytwórcze konstytucyjnie. To rozróżnienie wyznacza drugą płaszczyznę omawianego podziału. Trzecią płaszczyznę wyznaczają dwa dalsze rozróżnienia. Możemy bowiem dalej wśród czynności wytwórczych konstruktywnie rozróżnić czynności wytwórcze kompozycyjnie, technicznie i stylowo, a wśród czynności wytwórczych konstytucyjnie czynności wytwórcze proporcjonalnie i czynności wytwórcze dyrektywalnie. Czynności wytwórcze kom-

⁴¹) Terminu tego używamy na określenie tych zagadnień wykonawczych i powstałych wskutek nich sytuacji, które rozwiązują powstanie skończonego dzieła sztuki.

pozycyjnie stwarzają nowy gatunek literacki, czynności wytwórcze technicznie stwarzają nowy rodzaj literacki, czynności wytwórcze technicznie stwarzają nowy styl literacki. Podobnie czynności wytwórcze proporejonalnie wytwarzają nowy schemat stosunków pomiędzy schematami konstruktywnymi, a czynności wytwórcze dyrektywalnie stwarzają nową dyrektywę równowagi w odniesieniu do nowych schematów stosunków⁴²).

Otrzymaliśmy w ten sposób trzy naszym zdaniem najważniejsze podziały czynności artystyczno-literackich. Pozostaje obecnie omówić jeszcze pokrótce dalsze, mniej już zasadnicze i ważne jej podziały, które choć ustalone na innych zasadach w wyniku pokrywają się w pewien sposób z ustalonymi powyżej rozróżnieniami. Nasuwa się tutaj jako pierwsza zasada podziału stosunek przedmiotu do wytworu. Charakteryzując w poprzednim rozdziale czynność artystyczną orzekliśmy, że w zasadzie w jej zakresie przedmiot i wytwór stanowią tożsamość i jedność. Mieliśmy jednak pewne wątpliwości, czy tego rodzaju twierdzenie nie jest pewnego rodzaju postulatem granicznym. Zwłaszcza wątpliwości te nabierają wagi w związku z typem czynności artystycznej zracjonalizowanym. Możliwe może ustalić zamknięty szereg czynności artystycznych według postępującego autonomizowania się wytworu od przedmiotu. W punkcie Po treść przedmiotu byłaby maksymalna, autonomia zaś wytworu minimalna; w punkcie Pn treść przedmiotu równa zero, stopień zaś autonomji wytworu zupełny

⁴²) Graficznie podział powyższy przedstawić można w sposób następujący:

Czynność artystyczno-literacka			
instrumentalnie naśladowcza; wytwórcza konstruktywnie	instrumentalnie wytwórcza; wytwórcza konstruktywnie	instrumentalnie indywidualna; wytwórcza konstytutywnie	instrumentalnie indywidualna; wytwórcza konstytutywnie
technicznie	kompozycyjnie	stylistycznie	proporejonalnie
		dyrektywalnie	

Uw. Pomijamy dla oczywistości dalsze kombinacje pomiędzy wyznaczonymi rozróżnieniami. Czynności wytwórcze konstytutywnie i konstruktywnie stanowią klasę czynności instrumentalnie indywidualnych.

i maksymalny, czyli graniczny. W pewnym rozumieniu rozróżnienie to pokrywa się z podziałem sztuki na naturalistyczną i anaturalistyczną. Mamy jednak pewne prawo zakwestjonować słuszność takiego rozumowania. W rozumowaniu tem tkwi bowiem jako przesłanka twierdzenie, że czynność zaczyna się dopiero w momencie zaistnienia manifestacyj zewnętrznych. Wszystko to, co odbyło się przedtem zostaje w tej problematyce uznane za zastaną przez czynność, za jej przedmiot. Otóż wydaje nam się tego rodzaju twierdzenie bardzo ryzykownem i wręcz niesłusznem. Czynność nie rozpoczyna się, według naszego rozumienia, dopiero z momentem zaistnienia manifestacyj zewnętrznych⁴³). Wszelkie przebiegi idealne — myślowe — poprzedzające rozpoczęcie tych manifestacyj należą już do czynności. Wytwór jest już tam w nich w pewien sposób obecny. Jest już wartością idealną, pewną określoną treścią (określonym dziełem sztuki w wypadku czynności artystycznej), której znaczenie odnosi ją do określonego systemu wartości kulturalnych. Coprawda pole aktualizacji tej wartości jest bardzo ograniczone, wyczerpuje się bowiem świadomością działającego podmiotu, tem niemniej jednak sam przebieg wykonawczy z chwilą manifestacyj zewnętrznych nie musi go dopiero wytwarzać, on tylko wskutek użycia określonych narzędzi potęguje jego realność, rozszerzając niepomiernie pole jego aktualizacji w znaczeniu potencjalnem. Wszystkie więc te treści, które naturalistyczna teoria sztuki usiłowała ująć jako przedmiot i przeciwstawić wytworowi okazały się treściami wytworu. Rozróżnienie więc między przedmiotem i wytworem w tej problematyce przedstawia się jako rozróżnienie treści czynności przed progiem manifestacyj zewnętrznych i za ich progiem. Samo jednak przejście progu nie stanowi dostatecznej racji przeciwstawienia tych treści. Implikuje bowiem twierdzenie, że czynność rozpoczyna się wraz z zaistnieniem manifestacyj zewnętrznych, tymczasem czynność rozpoczyna się jako akt

⁴³) Por. Znaniecki, op. cit., str. 103 i następne.

wraz z przeżyciem wykonawczem, które nie muszą, lecz mogą być równoczesne.

Wydaje nam się, że podział czynności artystycznych ze względu na stosunek przedmiotu do wytworu można więc zastąpić podziałem ze względu na równoczesność względnie różnoczesność przeżycia wykonawczego i zaistnienia manifestacyj zmysłowych przebiegu. Z tego punktu widzenia rozróżnić możemy dwa typy czynności artystycznych: czynność artystyczną, której przeżycie wykonawcze znajduje się pod progiem manifestacyj zewnętrznych i czynność artystyczną, której przeżycie wykonawcze znajduje się w progu manifestacyj zewnętrznych. Rozróżnienie to jednak nie stanowi w stosunku do ustalonych poprzednio podziałów żadnej zasadniczej nowości. Pokrywa się ono z reguły z rozróżnieniem typów czynności artystycznych ze względu na stopień uświadomienia zamiaru. Czynność artystyczna bowiem, której przeżycie wykonawcze znajduje się w progu manifestacyj zewnętrznych, obejmuje w sobie dwie pierwsze klasy czynności artystycznych ze względu na stopień uświadomienia zamiaru, a więc czynność artystyczną spontaniczną i intencyjnie świadomą. Czynność artystyczna zaś, której przeżycie wykonawcze znajduje się pod progiem manifestacyj zewnętrznych pokrywa się z dwoma następnymi rozróżnieniami czynności artystycznej ze względu na stopień uświadomienia zamiaru: a mianowicie z czynnością intencyjnie uświadomioną i zracjonalizowaną.

Nie ulega jednak w dalszym ciągu wątpliwości, że w wymienionych powyżej typach czynności artystycznej stosunek przedmiotu do wytworu przedstawia się jednak pomimo wszystko odmiennie. Mam wrażenie, że należy tylko ten stosunek przenieść z rozważań nad samą czynnością do rozważań nad przebiegiem wykonawczym czynności od momentu rozpoczęcia manifestacyj zmysłowych. Wówczas będziemy mogli rozróżnić dwa typy przebiegów wykonawczych czynności artystycznej ze względu na stosunek przedmiotu do wytworu: a mianowicie przebieg wykonawczy o danym zastanym przedmiocie i przebieg wykonawczy bez

zastanego przedmiotu⁴⁴). Pierwszy typ przebiegu wykonawczego nazwać możemy technicystycznym⁴⁵), chodzi w nim tylko o nadanie większego stopnia realności i zwiększenia pola aktualizacji wytworu, drugi zaś wytwarzającym, wytwór bowiem nie jest przezeń zastany i nie jest mu już dany jako wartość realna, jedynie jako cel. Podział więc czynności artystycznej ze względu na stosunek przedmiotu i wytworu sprowadziliśmy z jednej strony do podziału ze względu na stopień uświadomienia zamiaru i z drugiej strony do podziału ze względu na modalność przebiegu wykonawczego. Oba te podziały nie stanowią jednak żadnej zasadniczej nowości w stosunku do podziałów ustalonych powyżej, gdyż wyznaczniki ich pokrywają się w pewien sposób z wyznacznikami poprzednich.

Następnie nasuwa się możliwość jakościowego podziału czynności artystycznej ze względu na jakość wytworu. Można by bowiem przyjąć, że każdemu morfologicznemu typowi utworów literackich odpowiada określony typ czynności artystycznej. Podział taki jednak nastrocza sporo trudności metodologicznych, a to na skutek przede wszystkim nieopracowania szeregu działów morfologii poezji. Jednak jedno nie ulega wątpliwości: podział na gatunki i rodzaje nie przedstawia się jako dwie płaszczyzny jednego i tego samego podziału, ale jest rozróżnieniem krzyżującym. Wskutek tego nie można podziału czynności artystycznej przeprowadzać według rozróżnienia tradycyjnego twórczości literackiej epicznej, dramatycznej i lirycznej. W tych bowiem rozróżnieniach kryją się problemy zarówno techniki jak

⁴⁴) Przebieg wykonawczy (nie czynność!) w tym typie czynności artystycznej zbliża się zasadniczo do przebiegu wykonawczego czynności technicznej.

⁴⁵) Przebiegowi więc wykonawczemu po progu manifestacji zmysłowych treści wytworu dotychczasowego przebiegu idealnego przedstawiają się jako przedmiot, przy czym jego problemat przedstawia się identycznie jak sytuacja przebiegu wykonawczego czynności technicznej. Chodzi o wyższego stopnia realizację. Nie stanowi to jednak podstawy do utożsamiania tego typu czynności artystycznej z czynnością techniczną. Cel bowiem obu czynności jest różny, a to jest kategorią rozstrzygającą.

i kompozycji. A jeżeli dodamy jeszcze, że przy każdym przebiegu wykonawczym czynności artystyczno-literackiej wchodzi w grę jeszcze intencje i narzędzia stylowe (pomijając już konstytutyjne elementy tworzywa), wówczas prostoliniowość wymienionego podziału bezpowrotnie się zatracza. Wydaje nam się bowiem, że naogół w konkretnym przebiegu czynności artystycznej literacko nie występuje odgraniczenie i rozróżnienie czynności technicznych, kompozycyjnych i stylistycznych. Wiążą się one tak ze sobą, że częstokroć nawet dla refleksji artysty przedstawia ich wydzielenie sporą trudność myślową. Tak więc klasyfikacja według jakości wytworu w żadnym razie nie może się odnosić tak jak poprzednie do konkretnego przebiegu czynności artystyczno-literackiej. Można jednak przyjąć, że w zależności od tego, które problematy: techniczne, kompozycyjne, czy stylowe wydają się artyście ważniejsze, akcent czynności artystycznej spoczywać będzie na czynnościach kompozycyjnych, technicznych lub stylowych. Może więc być kompozycja dominantą przebiegu, może być nią technika, może też być nią wreszcie stylizacja utworu. I wtedy dopiero istnieje możliwość podziału czynności artystyczno-literackiej ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru. Otrzymamy w ten sposób trzy typy czynności artystyczno-literackich: czynność artystyczno-literacką o dominancie morfologicznej kompozycyjnej, czynność artystyczno-literacką o dominancie morfologicznej technicznej i czynność artystyczno-literacką o dominancie morfologicznej stylistycznej. Zaznaczamy jednak, że występowanie tych typów jest stosunkowo do ilości przebiegów artystycznych rzadkie, uwarunkowane jest bowiem refleksyjnością i zrationalizowaniem jej przebiegu⁴⁶). Klasyfikacja ta więc odnosi się nie do wszystkich czynności artystycznych, które są w większości pod tym względem niezróżniczkowane, ale tylko do okreś-

⁴⁶) Co zresztą na obecnym poziomie rozwoju sztuki literackiej nie jest odosobnioną rzadkością: dość wymienić „Fałszerzy — Gide’a“, lub „Czarodziejską Górę“ — Manna, względnie dzieła Berenta, lub poezje Valéry’ego.

lonych jej modalności. Dopiero na gruncie takiego już wtórnego podziału jest możliwe wprowadzenie dalszych jakościowych morfologicznych rozróżnień w stosunku do wyróżnionych powyżej typów czynności artystycznej ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru. Można zatem w dalszym ciągu mówić o czynnościach artystyczno-literackich, których dominantą jest kompozycja, wymieniając jako jej typy poszczególne gatunki literackie, a więc dramat, epos, balladę, sielankę i t. p.; można dalej rozróżnić wśród czynności artystyczno-literackich o dominancie technicznej czynności opisywania, opowiadania, wizji, przedstawienia, uobecnienia i t. p.; można także wymieniać poszczególne jakości stylizacyjne jako dalsze wyróżnienia typów czynności artystyczno-literackich, których dominantą jest stylizacja utworu. Rozróżnienia te jednak nie obejmując konkretnych przebiegów czynności artystyczno-literackiej mają raczej znaczenie w morfologii poezji⁴⁷⁾, w dynamice zaś są mniej ważne i interesujące.

Przechodzimy obecnie do następnego wyróżnienia typów czynności artystycznych ze względu na stosunek przebiegu instrumentalnego do wytworu. Mogą bowiem zdarzać się wypadki, jest to następny i ostatni krok po zrationalizowaniu czynności artystycznej, że nacisk intencji artysty przesunąć się może z samego wytworu do czynności wytwarzania. Czynność sama może się stać ważniejszą dla artysty, aniżeli jej wytwór. Czynność taką wówczas nazwiemy czynnością artystyczną intencyjnie instrumentalną⁴⁸⁾, przeciw-

⁴⁷⁾ Wydaje nam się bowiem, że pewnym typom kompozycyjnym wprost przyporządkowany jest odpowiedni typ czynności artystycznej ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru. Istnieje, wydaje mi się, skala gatunków literackich od poezjo-muzyki do dramatu, na której różnie stopień tego przyporządkowania. Tak więc dramat jako gatunek literacki implikować musi zawsze czynność refleksyjną z oddzieleniem czynności kompozycyjnych z całokształtu stawania się utworu i dążącą wyraźnie do zrationalizowania.

⁴⁸⁾ Klasycznym przykładem takiego przesunięcia intencji artysty z wytworu na sam przebieg wykonawczy jest „Pałuba“ Karola Irzykowskiego.

stawiając jej czynność artystyczną intencyjnie wytwórczą. Oczywiście stajemy tu już na granicy czynności artystycznej i czynności poznawczych, tak jak przy czynności artystycznej technicystycznej stawaliśmy na granicy czynności technicznych.

Pozostaje nam jeszcze do rozpatrzenia kilka dalszych możliwości klasyfikacyjnych. W poprzednim rozdziale zastanawialiśmy się nad zmianami, zachodzącymi w czynności artystycznej pod wpływem włączenia w przebieg wykonawczy refleksji artysty. Dokonaliśmy więc już właściwie w tamtem miejscu podziału czynności artystyczno-literackich ze względu na istnienie względnie nieistnienie refleksji. Tu więc tylko przypominamy, że z tego punktu widzenia rozróżniliśmy czynności artystyczne motywowane i niemotywowane, dalej programowe i nieprogramowe, wreszcie zorganizowane i niezorganizowane, względnie planowe i bezplanowe. Właśnie ze względu na dokonywujące się przez włączenie refleksji zorganizowanie się czynności artystyczno-literackiej i pojawienie się dyrektywy można dokonać nowego jej podziału. Podział ten więc jako zasadę przyjmuje jakoś dyrektywy artystyczno-literackiej. Przypominamy, że przez dyrektywę rozumiemy posiadający właściwości dynamiczne schemat równowagi pomiędzy określonymi schematami stosunków. Te schematy stosunków odnoszą się zaś ze swej strony bezpośrednio do schematów materiału a więc do gatunków, rodzajów i stylów literackich, oraz wtórnie do formy zewnętrznej utworu, a więc do znaków symbolizacyjnych. Możliwość więc ustalić teraz szereg typów czynności artystycznej zorganizowanej, ze względu na jakoś stosunku pomiędzy schematem równowagi a poszczególnymi określonymi schematami stosunków. Dyrektywa bowiem może ustalać pozytywnie równowagę pomiędzy określonymi schematami stosunków, nazwiemy ją wtedy dyrektywą równowagi ustalonej, może dalej ustalać tę równowagę jedynie intencyjnie, czyli dążyć do równowagi poszczególnych określonych schematów stosunków, nazwiemy ją wówczas dyrek-

tywą równowagi poszukiwanej⁴⁹), może wreszcie dążyć do wykazania nierównowagi pomiędzy określonymi schematami stosunków, wówczas nazwiemy ją dyrektywą równowagi straconej⁵⁰). Te trzy rodzaje dyrektywy wykreślić nam mogą trzy dalsze typy czynności artystycznych z zaznaczeniem, że odnoszą się one wyłącznie do czynności artystycznych zorganizowanych: czynność artystyczną o równowadze ustalonej, czynność artystyczną o równowadze poszukiwanej i czynność artystyczną o równowadze straconej⁵¹).

Ostatnią możliwość klasyfikacyjną czynności artystyczno-literackich wyznaczyć może stosunek pierwiastka artystycznego do estetycznego w konkretnym przebiegu stawiania się dzieła sztuki. Może bowiem zaistnieć wypadek, iż artysta w procesie kreacji znajduje obok radości sprawstwa i swoistych wzruszeń twórczości przyjemności kontemplacyjne związane zwykle z procesem estetycznego używania gotowego dzieła sztuki. Wtedy jednym z wtórnych motywów kreacji dzieła sztuki jest przyjemność jego kontemplacji, dokonywająca swem pojawieniem się pewnych zasadniczych przegrupowań w charakterze samego procesu wytwórczego. Ze względu więc na obecność tego pierwiastka hedonistycznego⁵²) w procesie twórczym możemy wyróżnić dwa typy czynności artystycznej: czynność artystyczną kreacyjną i czynność artystyczną hedonistyczną. Jest to rozróżnienie niezwykle ważne dla teorii artysty, dla systematyki estetyki posiada ona jednak znaczenie raczej wtórne i mało istotne.

⁴⁹) Dyrektywa artystyczna „Ozimity” — Berenta jest właśnie dyrektywą równowagi poszukiwanej pomiędzy schematami dramatu jako gatunku i powieści jako rodzaju.

⁵⁰) Wszelka groteska, np. Graabe: „Żart, satyra, ironja i głębsze znaczenie” — Chimera, tom II. Warszawa 1903.

⁵¹) Może termin ten lepiej byłoby zastąpić nazwą równowagi skompromitowanej.

⁵²) Wbrew przyjętemu naogół mniemaniu, iż estetyka ogólna wyczerpuje się trzema działami: teorią kreacji, morfologią sztuki i teorią kontemplacji — sądzimy, iż teoria kontemplacji w zasadzie nie wchodzi do systemu estetyki, stanowiąc rozdział innej nauki humanistycznej a mianowicie hedonistyki.

Na tem wyczerpaliśmy problemat klasyfikacji czynności literacko-artystycznych, podając cały szereg jej typów. Te wymienione powyżej modalności czynności literacko-artystycznych pozwolą nam obecnie niewątpliwie rozróżnić wśród ich przejawów zjawiska ich modyfikacji i zmian. Wraz jednak z tym problematem wchodzimy na teren rozważań teorii kierunku literackiego, którym to rozważaniem poświęcamy właśnie ustęp następny.

2. ANALIZA POJĘCIA KIERUNKU LITERACKIEGO.

Dotychczasowe rozważania w dwóch punktach określają następujące wywody, dotyczące pojęcia kierunku literackiego. Przedewszystkiem we wstępie podkreśliliśmy warunkujący charakter kierunku literackiego w stosunku do możliwości przyczynowego wyjaśnienia zmian, po drugie w ustępie poprzednim poddaliśmy rozważaniom sprawę rozróżnienia modalności czynności artystyczno-literackich od jej różnie strukturalnych, wynikłych z zaistnienia określonej zmiany w jej sytuacji w czasie przebiegu wykonawczego. Obecnie więc, zanim przejdziemy do ekspozycji i wykładu systematycznego zmian i modyfikacji poezji, musimy zastanowić się nieco nad warunkami zaistnienia kierunku literackiego, wyjaśniając przytem obszerniej na czem polega warunkujący jego charakter w stosunku do centralnego problemu dynamicznego w poetyce.

W stosunku do zjawisk kulturalnych w przeciwieństwie do zjawisk przyrodniczych możemy zastosować podwójną metodę wyjaśniania ich charakteru. Możemy je wyjaśniać bądź na zasadzie twórczości, pytając pod jakim względem dane zjawisko jest nowe, twórcze i oryginalne, bądź też na zasadzie przyczynowości, szukając określonych wewnętrznych prawidłowości, czyli podporządkowując te zjawiska pod pewne ogólne prawa przekształceń. Te dwie możliwości ujęcia świata humanistycznego wzajemnie logicznie się wykluczające istnieją w nauce obok siebie, jako równorzędne poznawczo dwie metody wyjaśniania. Oczywiście dla dynamiki poezji ważne jest tylko wyjaśnianie drugie, dążące do

wykrycia ogólnej prawidłowości, czyli logiki systemu sztuki literackiej, bo ono tylko prowadzi do realizacji jej postulatów poznawczych. Wyjaśnianie na zasadzie twórczości musi więc być z badań dynamiki wyeliminowane. Wogóle badania te jako teoretyczne muszą pośrednio tylko liczyć się z problematem nowości, oryginalności, twórczości świata sztuki literackiej. Wyjaśnianie przez zasadę twórczości jest więc istotne dla historii literatury, dla charakterystyki pewnych całości, czy to dzieł poszczególnych, czy całokształtu twórczości pewnego pisarza, okresu, czy zbiorowości społecznych. Włączając wtedy w obiektywny przebieg rozwoju form literackich określony, zależnie od zasady wydzielenia całości rozpatrywanej, kompleks form, możemy, poszukując form nowych, odmiennych, nowych elementów i kombinacji, wyjaśnić twórczy charakter danej całości i oddzielić w niej to, co jest nowe i oryginalne od tego, co zgodne w niej jest z tradycją, słowem od tego co jest powtarzalne. Takie jednak wyjaśnianie nie wychodzi poza ramy wyjaśniania historycznego. Żadnych ogólnych praw formułować nie potrafi, nie daje wogóle żadnej możliwości szerszego uogólniania.

To drugie zadanie spełnia bowiem ujęcie na zasadzie przyczynowości. Wyjaśnianie przyczynowe nie odnosi się w żadnym stopniu do powstania jakichś określonych i wydzielonych całości. Wytłumaczenie bowiem powstania czy istnienia jest problemem genezy tego zjawiska, a to jest zagadnienie nie stojące w żadnym związku metodologicznym z poszukiwaniem prawidłowości danego systemu kultury, określającej jego logikę, czyli z wyjaśnianiem przyczynowym⁵³). Powstawanie bowiem nowych przedmiotów jak wogóle powstawanie wszelkie w świecie kultury jest wynikiem twórczości, a wszelka twórczość jest spontaniczna, czyli bezprzyczynowa i wszelkie usiłowanie przyczynowego wyjaśniania powstania jakiegoś przedmiotu, operujące pojęciem racji, musi czyniąc zadość postulatom naukowego

⁵³) Por. co do tego punktu rozważania nad pojęciem przyczyny u Znanieckiego, op. cit., str. 375 i następne.

badania doprowadzić do regressus ad infinitum w przyszłość wszechświata. Cała bowiem przeszła konkretność wszechświata jest racją zaistnienia nowego przedmiotu, a wszelkie zatrzymanie się na pewnym poziomie wgląd warunkujących się wzajemnie racji i następstw jest czynem najzupełniej dowolnym, nie znajdującym innego uzasadnienia jak tylko chęć pokrycia owego nieuchronnego regressus ad infinitum.

Przenosząc te rozważania ogólne na teren dynamiki poezji orzec musimy niemożność przyczynowego wyjaśnienia zaistnienia poszczególnych dzieł literackich, układów czy elementów. Nie możemy więc odpowiedzieć na pytania typu: dlaczego powstał „Beniowski”? „dlaczego istnieje epepeja”? „dlaczego stworzono metaforę”? i t. p. Te wszystkie wytwory twórczości oporne są dla ujęć przyczynowych dlatego właśnie, że są wynikami twórczości. Z pośród wszystkich pojęć literackich tylko jedno jedyne pojęcie kierunku literackiego otwiera możliwości przyczynowego wyjaśniania. To pojęcie właśnie prowadzi nas na drogę wiodącą do poznania logiki sztuki literackiej. Nie bezpośrednio bynajmniej, ale pośrednio. Pojęcie kierunku literackiego bowiem zawiera w sobie takie właściwości, które są niezbędne dla zastosowania zasady przyczynowości w badaniach teoretyczno-literackich.

Tajemnicza ta właściwość pojęcia kierunku literackiego polega na tem mianowicie, że eliminując pojęcie twórczości, oryginalności, bezwzględnej nowości ujmuje ono powtarzalność zjawisk literackich. Dzieła podporządkowane pod wspólną nazwę kierunku literackiego zatracają odrazu coś ze swego indywidualnego jedyne, jednorazowego charakteru. Dzieło nieznane, ochrzczone nazwą określonego kierunku literackiego, nabiera dla nas uczuciowo charakteru pewnego znajomego. Jedno tu szczególnie słowo ważne jest w poprzednim zdaniu — uczuciowo. Nie uświadamiamy sobie bowiem zwykle treściowo dokładnie i ściśle, na czem polegają te właściwości, które w nazwaniu przysądziłyśmy określonemu utworowi. Tak n. p. nazwa „romantyczny”,

skierowana pod adresem pewnego utworu, może skojarzyć datę jego powstania z okresem romantycznym, dając nam bardzo słabą zresztą wiadomość o dacie jego powstania; może dalej skojarzyć się z pojęciem fantastyczności, dając ogólną orientację w stylu danego utworu i t. p. Te jednak skojarzenia są tak mało ścisłe i treściowo ubogie, że wynik tego spoufalenia się z dziełem poprzez etykietkę kierunku literackiego przysądzić raczej należy emocjom, jeżeli nie uznać go jedynie za werbalny, nazwowy, aniżeli ścisłym nświadczeniem intelektualnym. W tem odczuciu jednak pewnego przełamania principium individuationis dzieła sztuki, zniesienia jedyności i oryginalności wskutek podporządkowania go pewnemu kierunkowi literackiemu, tkwi dość dużo faktycznej prawdziwości. Istotnie bowiem mechanizm dzieła sztuki podporządkowanego kierunkowi literackiemu jest inny, aniżeli mechanika dzieła sztuki niepodporządkowanego. Podporządkowanie bowiem dzieła sztuki pod kierunek literacki przesądza (oczywiście nie w hipotetycznym sądzie kontemplacyjnym, ale w imponderabiljach lub intencjach kreacji) pewną określoną modalność podporządkowanego mu przebiegu wykonawczego. Zamiar czynności wytwarzającej zostaje skrępowany pewnymi schematami odpowiadającymi kierunkowi literackiemu, przebieg wykonawczy traci pełną swobodę, wolność twórczości, odbywa się proces uzależnienia od warunków kształtowania. Czynność z oryginalnej i twórczej staje się powtarzalna. Element bezwzględnej twórczości, którego eliminację z badań dynamiki poezji postulowaliśmy powyżej, sam się eliminuje w pewien sposób z procesu powstawania dzieła sztuki. Raz ustalony przebieg wykonawczy dzieła sztuki posiada tendencję do powtarzania się. Ograniczenie warunków kształtowania, możliwości wyboru i twórczości i uzależnienie się w następstwie czynności od tych określonych warunków prowadzi w dalszym ciągu do powtarzalności. Redukcja jedyności, indywidualności, oryginalności i twórczości została dokonana. Otwierają się możliwości wyjaśniania przyczynowego.

Musimy więc obecnie bliżej ustalić na czym polega to dokonywujące się poprzez kierunek literacki ograniczenie i uzależnienie czynności od warunków kształtowania. I poprzez te wyjaśnienia ustalić ściślej pojęcie kierunku literackiego. W tym celu wprowadzić musimy pojęcie sytuacji czynności⁵⁴). Sytuacją czynności nazwiemy ten kompleks wartości, który aktualizuje się jako ważny dla czynności z chwilą zaistnienia przeżycia wykonawczego. Wyczerpuje się więc on kategorjami narzędzi, materiału, przedmiotu i wytworu, zanalizowanymi w poprzednim rozdziale. Stopień refleksyjności tej aktualizacji może być rozmaity. Zamiar może bezpośrednio nawiązywać do określonych przedmiotów niejasno i mało wyraźnie oznaczonych w przeżyciu wykonawczym, używając ich i posługując się nimi w realizacji celu bez towarzyszenia refleksji. Sytuacja wtedy nie została refleksyjnie określona, tem niemniej jednak została realnie określona przebiegiem samego działania i można ją *ex post* z gotowego wytworu względnie wyniku zrekonstruować. Podmiot działania może jednak refleksyjnie dokonywać każdorazowego określenia sytuacji czynności, której wymaga realizacja zamiaru z chwilą przekroczenia progu działań instrumentalnych. Postępowi wtedy przebiegu wykonawczego towarzyszy szereg następujących uświadomień, będących kolejnymi określeniami każdorazowej sytuacji realizowanej czynności. Realizacja czynności przedstawia się wtedy jako postępujący szereg uświadomień sytuacji i działań instrumentalnych, którego początkiem jest przeżycie wykonawcze a zakończeniem urzeczywistnienie jego celu. Przyjmując teraz istnienie tego szeregu w porządku czasowym czyli rozciągłość czasową przebiegu wykonawczego możemy postawić twierdzenie, iż realizacji każdego zamiaru odpowiada szereg kolejno po sobie następujących określeń sytuacji czynności. Punktem wyjścia każdej sytuacji powstającej w czasie przebiegu wykonawczego jest problemat praktyczny czynności. Problemat praktyczny czyn-

⁵⁴) Co do tego pojęcia por. Znaniecki, *op. cit.* str. 138.

ności powstaje wskutek rozłożenia realizacji celu na szereg kolejnych faz wzajemnie się warunkujących, stanowiąc za każdym razem zróżniczkowaną, w zależności od warunków i przebiegów kształtowania, część zamiaru czynności. W zależności więc od ilości problemów praktycznych, na które różniczkuje się zamiar czynności w czasie swej realizacji, powstaje ilość sytuacji przebiegu wykonawczego danej czynności. Zarówno problemat praktyczny jak i sytuacja czynności stanowią syntezę praktyczną warunków realizacji danej czynności w danym momencie czasowym. W czasie realizacji czynności podmiot musi dokonać całego szeregu takich syntez praktycznych, w których ujmuje wyniki już osiągnięte i określa najbliższe zadania i szuka ich realizacji. Jeżeli jednak czynność dana zgóry już uzależniona jest od warunków kształtowania i wskutek tego nie wytwarza, ale odtwarza określony przebieg wykonawczy, wówczas syntezy takie znajduje podmiot już gotowe we wzorze, określającym przebieg wykonawczy czynności odtwarzanej.

Rozumiemy więc obecnie na czym polega i w czym się wyraża uzależnienie czynności od warunków kształtowania i jej powtarzalność. Wyraża się ona w ustaleniu faz przebiegu wykonawczego pod względem ustalenia kolejnych problemów praktycznych i określenia przyporządkowanych im sytuacji czynności. Jeżeli więc dany podmiot nie wytwarza sam nowych problemów praktycznych i nie określa nowych odmiennych sytuacji czynności, ale powtarza problemy i sytuacje przedokreślone, wówczas mamy do czynienia z czynnością uzależnioną od warunków kształtowania, czyli z czynnością powtarzającą się, której wynik nie jest nowy i oryginalny, ale schematyczny i odtworzony.

Przechodząc teraz do rozważań szczegółowych, dotyczących bezpośrednio dynamiki poezji, zauważyć musimy, iż sformułowanie definicji kierunku literackiego nie przedstawia obecnie żadnej specjalnej trudności. Przez kierunek literacki będziemy bowiem rozumieli pewien określony sposób uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od warunków kształtowania. Kierunek literacki jest to więc wzór

przebiegu wykonawczego czynności artystyczno-literackiej, określający fazy tego przebiegu pod względem kolejności i treści problematów praktycznych i sytuacji, na które różniczkuje się czynność wytwarzająca. Treść więc kierunku literackiego wyczerpuje się schematami problematów praktycznych i sytuacji określonej czynności artystyczno-literackiej. Schematy te aktualizują się w odniesieniu do zamiaru artystyczno-literackiego, cenzurując wybór elementów i układów literackich oraz narzędzi ważnych dla powstania dzieła sztuki. Kierunek literacki jest więc schematem wyboru schematów literackich, określających kompozycję, technikę, styl oraz proporcjonalność i dyrektywę, a więc ogólnie konstrukcję i konstytucję utworu literackiego. Musimy obecnie zastanowić się nieco bliżej nad stosunkiem schematów kierunku literackiego do samych schematów literackich, będących jak wiadomo materiałem i narzędziami czynności artystyczno-literackiej.

Wydaje nam się, że stosunek ten wyznaczy zarazem w sposób najbardziej bezpośredni i istotny klasyfikację kierunków literackich na zasadzie stopnia uzależnienia czynności od warunków kształtowania, temi bowiem warunkami kształtowania są między innymi przede wszystkim same schematy literackie.

Pierwszy stopień uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od warunków określa przyporządkowanie zamiarowi określonych schematów technicznych: schematów opisu, opowiadania, charakterystyki, przedstawienia naocznego, wizji, przedstawienia asocjacyjnego, symbolicznego, referatu, aluzji i t. p., lub pewnych typów techniki kombinowanej. Wytwór zatracca wówczas oryginalność i nowość techniki. Uzależnienie to dokonywa się w ten sposób, że artysta bądź w przeżyciu wykonawczem przyporządkowuje świadomie do zamiaru swej czynności pewien określony rodzaj literacki, bądź też podświadomie, machinalnie w technice swego utworu powtarza istniejące w systemie literatury schematy określonego rodzaju literackiego. Pierwszy rodzaj uzależnienia nazwiemy świadomym, drugi immanentnym. Imma-

nentne uzależnienie zamiaru artystycznego od określonych schematów oznacza naogół niski poziom twórczości artystycznej. Inaczej ma się sprawa z uzależnieniem świadomości, które częściowe, nie rozciągnięte na wszystkie narzędzia czynności, nie przesądza zupełnie oryginalności i nowości stwarzanego dzieła sztuki. Można wyrazić się naogół przyjąć, że niema w zasadzie utworu literackiego, któryby pod jakimś względem nie był uzależniony od tradycyjnych schematów literackich. Każde wskutek tego prawie dzieło sztuki można poddać przyczynowemu wyjaśnianiu i podporządkować pod określoną prawidłowość, pod pewnymi zresztą warunkami, nad którymi zastanowimy się poniżej w rozdziale następnym. Przyporządkowanie więc zamiarowi artystyczno-literackiemu określonych schematów technicznych nie rozstrzyga w zasadzie oryginalności i nowości konkretnego dzieła sztuki literackiego, przesądzając wyłącznie tradycyjność techniki.

W zakresie więc tego uzależnienia zamiaru artystyczno-literackiego od określonych schematów literacko-technicznych wyznacza się pierwszy typ kierunków literackich. Są to kierunki literackie techniczne. Każdy powtarzający się schemat przyporządkowania zamiarowi artystyczno-literackiemu określonych schematów technicznych stanowi kierunek literacki techniczny. Schemat taki przesądza kolejność faz tego fragmentu przebiegu wykonawczego, który wypełniony jest zagadnieniami techniki literackiej, to jest sposobu przedstawienia artystycznej rzeczywistości. Ogół takich schematów stanowi tradycję techniczną sztuki literackiej. Jest to określona rzeczywistość historyczna systemu literatury, wyczerpująca się w obiektywnym przebiegu rozwoju form technicznych, czyli rodzajów literackich⁵⁵).

⁵⁵) Por. np. W. Dibelius: „Englische Romankunst“ — Berlin 1910, podający systematyczną historję techniki powieściowej angielskiej XIX w. Dzieło takie jest do napisania wogóle o technice literackiej w abstrakcji od pojęć gatunków literackich. Że schematy Dibeliusa dadzą się zastosować także i do innych gatunków literackich, mianowicie do komedji, wykazuje to monografja Chrzanoskiego o Fredrze. Kraków 1923.

Drugi typ kierunków literackich wyznacza się w zakresie gatunków literackich, to znaczy form literackich wyznaczonych kompozycją. Jeżeli zamiar artystyczny nawiązuje świadomie lub immanentnie do określonego gatunku literackiego, wówczas uzależnia przebieg własnej realizacji od istniejących w systemie literatury schematów kompozycyjnych. Uzależnienie to dokonywa się znowu według określonego schematu, który stanowi kierunek literacki kompozycyjny. W konsekwencji wytwór zatracza charakter nowości i twórczości kompozycyjnej, a fragment przebiegu wykonawczego wypełniony zagadnieniami kompozycyjnymi nabiera charakteru powtarzalności, schematyczności i typowości.

Trzeci wreszcie typ kierunku literackiego wyznacza się w zakresie stylizacji utworu literackiego, to znaczy w płaszczyźnie środków impresji określonych wzruszeń estetycznych. Styl artystyczny utworu literackiego stanowi bowiem kompleks określonych wzruszeń estetycznych, przedstawionych jakości uczuciowych, wraz ze słownymi odpowiednikami tych wzruszeń. I tu także w zakresie stylu literackiego dokonywać się może świadome lub immanentne uzależnienie zamiaru literackiego od określonych schematów stylowych. Uzależnienie to także dokonywa się przez odpowiedni schemat, który stanowi kierunek literacki stylistyczny.

Zanalizowaliśmy więc pokrótce powyżej trzy możliwości szczegółowego uzależnienia się czynności wytwórczej literacko od warunków kształtowania, wyznaczając trzy typy kierunków literackich: techniczny, kompozycyjny i stylistyczny. Są to tak zwane kierunki literackie szczegółowe, których istnienie pojedyncze, względnie kombinowane, warunkuje prawie każdy akt twórczy literacko. Każdy bowiem prawie utwór literacki, podporządkowany zostaje już w samym procesie wytwarzania i to często w jego początku, a mianowicie w przeżyciu wykonawczem pod określone pojęcia rodzaju, gatunku i stylu literackiego. Musimy jednak z całą stanowczością zaznaczyć, że istnienie tego rodzaju uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od warunków

kształtowania, poprzez kierunki literackie szczegółowe, lub ich kombinacje, nie przesądza zupełnie nowości i twórczości konkretnego dzieła sztuki, które tej czynności jest wytworem. Ilość bowiem możliwości technicznych, kompozycyjnych i stylowych, choć liczebnie pokaźna, jest znikoma i ograniczona w stosunku do ilości konkretnych dzieł sztuki. Wytwórczość więc nowych schematów: gatunków, rodzajów i stylów literackich jest immanentnie ograniczona i na pewnym poziomie rozwoju staje się niemożliwa, gdy wyczerpano już wszystkie, matematycznie dające się wyliczyć, kombinacje tworzywa. Istnieje więc w systemie literatury okres rozwoju, w którym bezwzględny postęp, to jest powstawanie nowych elementów i układów artystyczno-literackich jest już niemożliwy i w którym twórczość artystyczno-literacka wskutek ograniczonej możliwości tworzywa nie może wytwarzać nowych gatunków, rodzajów i stylów literackich.

Perspektywy twórczości nie są jednak tak ciasne i ograniczone, jeżeli weźmiemy pod uwagę istnienie dalszych jeszcze kategorii przebiegu wykonawczego, nie odnoszących się już do materiału twórczości literackiej, jak kategorie rodzaju, gatunku i stylu, ale stosujące się do narzędzi idealnych przebiegu wykonawczego dzieła sztuki. Mamy tu na myśli przede wszystkim schematy stosunków i schematy dyrektywy artystycznej. Tu właśnie w tym zakresie otwierają się dalsze perspektywy twórczości, choć i ten fragment przebiegu wykonawczego nie jest wolny od schematyczności i typowości, płynącej z uzależnienia się czynności wytwarzającej od narzędzi idealnych. O ile jednak uzależnienie czynności artystycznej od materiału idealnego⁵⁰), wytwarzając kierunki literackie szczegółowe, nie przesądzało w sposób bezwzględny twórczości i nowości konkretnego wytworu, przerzucając tylko tę twórczość na inną płaszczyznę, o tyle uzależnienie zamiaru artystycznego od narzędzi idealnych,

⁵⁰) Uzależnienie od materiału materialnego, oraz narzędzi symbolizacyjnych, o ile nie wchodzi one w zakres stylizacji, pominęliśmy jako konieczne następujące i nie mające znaczenia estetycznego.

a więc od określonych schematów proporcji i dyrektywy, przesądzając oczywiście uzależnienie szczegółowe, niszczy w zupełności oryginalność i twórczość dzieła sztuki.

Schematy więc uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od narzędzi idealnych nazwiemy w przeciwstawieniu do kierunków literackich szczegółowych, będących wynikiem uzależnienia się czynności wytwarzającej od materiału idealnego, kierunkami literackimi ogólnymi. Kierunki literackie ogólne podzielić więc można na dwa typy: kierunki literackie proporcyjne i kierunki literackie dyrektywne. Poprzez te kierunki literackie dokonywa się proces ujednostajnienia i upowtarzalnienia stosunków pomiędzy określonymi gatunkami, rodzajami i stylami literackimi, pomiędzy nimi, oraz wewnątrz konkretnego utworu literackiego. Treścią więc kierunku literackiego proporcyjnego są schematy stosunków pomiędzy techniką i kompozycją⁵⁷⁾, techniką i stylizacją, stylizacją i kompozycją wewnątrz konkretnego utworu, treścią zaś kierunku literackiego dyrektywnego są schematy równowagi pomiędzy wymienionymi schematami stosunków. Kierunek literacki proporcyjny jest to więc schemat uzależnienia czynności wytwarzającej utwór literacki od określonych schematów stosunków, a kierunek literacki dyrektywny jest to schemat uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od określonego schematu równowagi. Wraz z temi kierunkami literackimi zamyka się nasza skala głębokości uzależnienia czynności artystyczno-literackiej od warunków kształtowania. Przy uzależnieniu poprzez kierunek literacki dyrektywny dokonywa się całkowita eliminacja pierwiastka twórczości, nowości i oryginal-

⁵⁷⁾ Typowym przykładem stosunku pomiędzy kompozycją i techniką jest tak zwany schemat planu poszczególnych elementów fabularnych. Niektóre elementy tej fabuły zostają w kompozycji zepchnięte do formy technicznej referatu, inne przedstawione scenowo, inne opisane, jeszcze inne opowiedziane i t. p. Ciekawym przykładem oryginalnego schematu planu w stosunku do akcji przedstawia „Próchno“ — Berenta. Schemat ten wyklucza z przedstawienia technicznego akcję fabuły, co jest rewolucyjne w stosunku do tradycyjnej techniki powieściowej.

ności, a wytwór nabiera charakteru odbitki z kliszy fotograficznej.

Przeprowadziliśmy więc powyżej krótko klasyfikację kierunków literackich według dwóch zbieżnych ze sobą zasad: jakości schematów literackich, poprzez które odbywa się uzależnienie czynności od warunków kształtowania, oraz stopnia głębokości tego uzależnienia. Z tego punktu widzenia rozróżniliśmy: 1) kierunki literackie uzależniające od materiału idealnego, nazwaliśmy je szczegółowymi i podzieliliśmy na techniczne, kompozycyjne i stylistyczne i 2) kierunki literackie uzależniające od narzędzi idealnych, nazwaliśmy je ogólnymi i podzieliliśmy na proporecyjne i dyrektywne.⁶⁶⁾

Rozwinięte powyżej i ustalone pojęcie kierunku literackiego ma znaczenie zupełnie zasadnicze dla postawienia właściwych zagadnień dynamiki poezji. Kierunek literacki bowiem określa niezbędny warunek problematyzacji zmian zachodzących w systemie literatury, wnosząc do przebiegu wykonawczego dzieła sztuki pojęcia uzależnienia od warunków, ustalenia i powtarzalności czynności, a pojęcia te niezbędne są dla zastosowania zasady przyczynowości, którą posługiwać się musi wszelka dynamika zjawisk kulturalnych. Pojęcie kierunku literackiego pozwoliło nam także w zasadzie każde zjawisko w systemie literatury podporządkować pod zasadę prawidłowości przebiegu wykonawczego, bowiem w każdym konkretnym przebiegu wykonawczym odbywa się mniej lub więcej częściowe podporządkowanie i uzależnienie czynności od warunków kształtowania. Zależnie od stopnia tego uzależnienia w połączeniu z zaistnieniem czynności artystyczno-literackich instrumentalnie wytwórczych można

⁶⁶⁾ W diagramie podział ten można by przedstawić w sposób następujący:

Kierunki literackie:	
szczegółowe	techniczny kompozycyjny stylistyczny
ogólne	proporecyjny dyrektywny

mniej lub więcej w danym konkretnym przebiegu wykonawczym i dziele sztuki przyczynowo wyjaśniać, pozostawiając więcej lub mniej dla wyjaśnienia poprzez zasadę twórczości.

Nie każde jednak odstępstwo od ustalonego przebiegu czynności artystyczno - literackiej traktować należy jako manifestację oryginalności, nowości i twórczości. Odstępstwo od schematu uzależniającego może bowiem być spowodowane jakąś realną zmianą, wprowadzoną z zewnątrz do tworzywa czynu. Powstaje wówczas nowa sytuacja przebiegu wykonawczego⁵⁹), nie przewidziana w planie i schemacie czynu, która o tyle właśnie, o ile przebieg czynu jest ustalony, skłania do określonej modyfikacji i może być przez ujęcie dynamiczne traktowana jako podstawa do formułowania określonych prawidłowości przyczynowych.

I tu właśnie w tym momencie, gdy element modyfikujący z zewnątrz układu danej czynności zaistniał, wytwarzając w ustalonym układzie danej czynności nową sytuację, uniemożliwiającą ściśle odtworzenie schematu uzależniającego, wyznaczają się właściwe zagadnienia dynamiki poezji a mianowicie zagadnienia zmian układów literackich i ich przyczynowej problematyzacji. Zagadnienia te omówimy w rozdziale następnym.

⁵⁹) Por. Znaniecki, op. cit., str. 139—140.

ROZDZIAŁ TRZECI.

SYSTEMATYKA ZMIAN CZYNNOŚCI ARTYSTYCZNO - LITERACKICH.

1. ZMIANY MODALNOŚCI CZYNNOŚCI WYTWARZAJĄCEJ.

Dotychczasowe nasze rozważania posiadały w stosunku do właściwego tematu dynamiki poezji charakter przygotowawczy. Przed przystąpieniem do omówienia i postawienia swoistych i specyficznych zagadnień dynamiki poezji musieliśmy bowiem omówić i określić szereg podstawowych pojęć, jakimi musi się ona posługiwać. Do szeregu tego zaliczyliśmy przedewszystkiem dwa pojęcia: pojęcie czynności artystycznej i pojęcie kierunku literackiego. Posuwając się w analizie tych pojęć doszliśmy w końcu poprzedniego rozdziału do postawienia właściwych zagadnień dynamiki poezji. Są to zagadnienia zmian poezji w połączeniu z kwestją ich prawidłowości, czyli w związku z ich przyczynowym wyjaśnieniem.

Przystępując obecnie do analizy właściwych i swoistych problemów dynamiki poezji musimy się przedewszystkiem zastanowić nad możliwością dalszego zróżniczkowania określonego powyżej tematu. Pod określeniem bowiem: problemat zmian poezji — kryć się mogą rozmaitego rodzaju zjawiska, wymagające każde z osobna swoistego traktowania i abstrakcji. Wydaje nam się, że pragmatystyczna analiza⁶⁰⁾ tego kłęбка zagadnień jaki przedstawia się świadomości w momencie pojawienia się zwrotu: problemat zmian poezji — wykryć może przedewszystkiem jako jego składnik kwe-

⁶⁰⁾ Por. James: Pragmatyzm. Warszawa. E. Wende 1911.

stję zmian modalności czynności wytwarzającej poezję a więc czynności artystyczno-literackiej. Zastanowić się więc musimy przede wszystkim nad owocnością ujęcia tej możliwości traktowania naszego zagadnienia.

Posuwając nasze rozważania w tym kierunku nawiązujemy tematycznie do kwestyj poruszonych w pierwszej części drugiego rozdziału niniejszej rozprawy, dotyczących modalności czynności artystycznej wogóle. W tych warunkach problemat zmian poezji przedstawiłby się jako określonego charakteru przechodzenie czynności wytwarzającej z jednej modalności w drugą. Tabela klasyfikacyjna czynności artystycznych miałyby tu znaczenie zupełnie zasadnicze dla kwestji systematyki tak pojętych zmian sztuki poetyckiej. Wymogi jednak swoistych zadań dynamiki poezji, wyłożone w drugiej części poprzedniego rozdziału, nasuwają nieco odmienną problematyzację tego przechodzenia czynności wytwarzającej z jednego typu modalności w drugi. Nie możemy bowiem w abstrakcji zupełnie problematyzować przyczynowo zmian modalności czynności artystycznej. Problematyzacja taka jako jedyny wynik dać może wyłącznie klasyfikację czynności artystycznych, nie dotykając zupełnie interesujących nas obecnie zagadnień. Dla osiągnięcia pożądanego wyniku koniecznym jest włącznie tych przejść z jednej modalności w drugą w określoną sytuację przebiegu wykonawczego czynności wytwarzającej — powiązanie ich z tworzywem, celem wykrycia określonych związków funkcjonalnych, odnoszących się do logiki systemu sztuki poetyckiej. Sytuacja ta musi być typowa, a więc abstrakcyjna, a nie konkretna i jedyna, a więc warunkiem jej jest traktowanie czynności wytwarzającej jako uzależnionej od tworzywa, czyli jako literackiego kierunku.

Włączywszy kwestję zmian modalności czynności artystyczno-literackiej w pewną określoną typową sytuację jej przebiegu wykonawczego postawiliśmy możliwość ich przyczynowego wyjaśnienia. W ten sposób także odpowiedzieliśmy na zagadnienie postawione w początku poprzedniego rozdziału: odróżnienia modalności od zmian. Zmiany są

w tym znaczeniu pojęciem szerszym obejmującym pojęcie modalności. O ścisłym więc wyróżnieniu tych pojęć mowy być nie może, choć modalność tylko pod pewnym warunkiem traktować można jako zmiany.

W rozdziale poprzednim podaliśmy także szereg tabel klasyfikacyjnych czynności artystyczno-literackich. Istotnym teraz dla nas zagadnieniem, gdy przystępujemy do traktowania tych typów klasyfikacyjnych jako określonych zmian czynności wytwarzającej, jest kwestja syntezy tych tabel celem otrzymania systematyki zmian poezji, traktowanych jako zmiany modalności czynności wytwarzającej. Ustaliwszy tę syntezę zajmiemy się próbą przyczynowej problematyzacji zmian modalności czynności artystyczno-literackich w odniesieniu do tworzywa. Przeglądając podane powyżej tabele klasyfikacyjne czynności artystyczno-literackich celem ich syntezy, nasuwa nam się przedewszystkiem pytanie, czy wszystkie te podane i scharakteryzowane modalności istotnie przedstawiają możliwości traktowania ich w pewnych warunkach jako zmian przyczynowo uwarunkowanych? W pierwszym więc rzędzie musimy w podanych przez nas klasyfikacjach dokonać pewnych określonych wyłączeń. Wyłączenia te dotyczyć będą w pierwszym rzędzie wszystkich tych rozróżnień, które przesadzają pojęcie twórczości. Twórczość bowiem usuwa się *ex definitione* z pod reguł przyczynowego formułowania. Wskutek tego odpada zupełnie z naszej syntezy klasyfikacja czynności artystyczno-literackich dokonana na podstawie istnienia względnie nieistnienia wytwórczości narzędzi. Wprost przeciwnie nawet, jako warunek podstawowy całej płaszczyzny naszych obecnych rozważań ustaliliśmy właśnie, poprzez pojęcie kierunku literackiego, wyłączenie całkowite czynności artystycznej instrumentalnie indywidualnej i ograniczenie się wyłącznie do czynności artystycznych instrumentalnie w większym lub mniejszym stopniu naśladowczych. Z klasyfikacji dokonanej na zasadzie stosunku celu do zamiaru wewnątrz struktury intencjonalnej czynności artystycznej musimy także z tych samych powodów eliminować czynność artystyczną sponta-

niczną. Pozostałym w ten sposób rozróżnieniom klasyfikacyjnym musimy nadać jednak nieco odmienny charakter. W klasyfikacji podającej modalność miały one charakter przymiotnikowy, określały jakość. W rozważaniach dynamicznych ten charakter przymiotnikowy odnośnych nazw i określeń nie zupełnie odpowiada charakterowi zjawisk, o których mowa. Zjawiska te bowiem posiadają charakter przekształceń, zmian, a więc procesów. Rzeczownikowa i czasownikowa forma nazw staje się do pewnego stopnia koniecznością. Postaramy się więc nazwy poszczególnych modalności tłumaczyć na język zmian i procesów.

Oдноśnie do klasyfikacji czynności artystyczno-literackich, dokonanej na zasadzie stosunku do innych czynności kulturalnych, można wydatnie nam się ujęte w niej modalności w postaci czynności artystyczno-literackich samoistnych i niesamoistnych, oraz jednowarstwowych i dwuwarstwowych, przyjmąwszy cztery kategorie pomocnicze: podmiotu, wytworu, materiału symbolizacyjnego i pozatworczywa, wyrazić w następujących czterech nazwach procesów: objektywacji, subiektywacji, symbolizacji, utylizacji.

Objektywacją czynności artystycznej nazwać można zmianę przebiegu wykonawczego czynności wytwarzającej, polegającą na skierowaniu intencji przebiegu wyłącznie na powstający wytwór z pominięciem wszelkich dalszych celów i zamiarów, mogących się wtórnie i pobocznie dołączyć do zamiaru artystycznego jednowarstwowego. Objektywacją czynności artystycznej nazywać więc będziemy artystyczne ujednowarstwienie czynności wytwarzającej. Jeżeli zatem jakaś konkretna czynność artystyczno-literacka przechodzi z dwuwarstwowej w jednowarstwową w ten sposób, że nacisk intencji ogniskuje się na postaci stwarzanego dzieła sztuki, wówczas następuje proces objektywacji tej czynności.

Odmienny i wprost odwrotny w pewnym znaczeniu skutek wywołują dalsze trzy procesy, o których obecnie mówimy, a mianowicie proces: subiektywacji, symbolizacji i utylizacji. Z procesów tych przedewszystkiem wydzielić musimy procesy subiektywacji i symbolizacji i przeciwstawić

je w pewnym sensie procesowi utylitaryzacji. Procesy symbolizacji i subiektywacji bowiem polegają na udwuwarstwieniu czynności artystycznej, proces natomiast utylitaryzacji dokonywa przejścia od czynności artystycznej samostnej do niesamostnej.

Rozpoczynając wyliczenie zmian czynności artystyczno-literackich zaznaczyliśmy powyżej cztery kategorie pomocnicze: podmiotu, wytworu, materiału symbolizacji i pozatworywa. Rola kategorii wytworu ujawniła się przy omawianiu procesu obiektywacji. Dalsze kategorie posłużą nam obecnie dla opisu dalszych wyliczonych przekształceń. Subiektywacja czynności artystyczno-literackiej polega bowiem na tym, że udwuwarstwienie czynności wytwarzającej dokonywa się w ten sposób, iż nacisk zamiaru rozszczepia się i obok wytworu zaczyna obejmować sam podmiot czynności. Mówiąc potocznie osobowość artysty staje się jednym z przedmiotów zainteresowania i intencja przebiegu streszcza się poczyną w zamiarze wyrażenia tej osobowości. Wartości subiektywne twórcy: jego uczucia, wzruszenia, poglądy, przeżycia i doświadczenia opanowują treść przebiegu wykonawczego, degradując równocześnie treści postaci do roli narzędzia. Nie dokonywa się jednak ta degradacja tak daleko, ażeby wytwór jako postać wogóle nie był ogarnięty strukturą intencjonalną przeżycia wykonawczego. Powstaje tylko pewnego rodzaju rozszczepienie intencji, wskutek tego pod warstwą postaci dzieła sztuki powstaje świadomie warstwa zawartości, będąca w swej treści subiektywnymi wartościami podmiotu czynności. Wzajemne jednak ustosunkowanie tych dwóch warstw nie może zawierać nadrzędności zawartości, wówczas bowiem przestajemy znajdować się na terenie sztuki. Sztuka stałaby się wtedy narzędziem. Może ono więc być tylko artystycznie nadrzędne, to znaczy intencje wytworu muszą przeważać nad intencjami wyrażenia podmiotu, albo postać i zawartość muszą otrzymać w strukturze intencjonalnej przebiegu wykonawczego równorzędność. Te dalsze jednak rozróżnienia nie przesądzają istoty samego procesu, sięgają raczej tylko do jego głębi i intensywności. Subjek-

tywacja więc czynności artystyczno-literackiej polega na udwuwarstwowieniu tej czynności poprzez rozszczepienie zamiaru artysty, do którego dołącza się wtórnie chęć wyrażenia osobowości artystycznej. Podmiot staje się w przeżyciu wykonawczym taką samą wartością jak wytwór.

Symbolizacja czynności artystyczno-literackiej jest także w zasadzie jej udwuwarstwowieniem, tylko inaczej się dokonywującym. Tą drugą kategorią centralną dla celu twórczości nie staje się jak w procesie subiektywacji sam podmiot czynności, ale nie posiadająca w zasadzie estetycznego sensu symbolizacyjna forma postaci wytworu. Materiał symbolizacji staje się wyodrębnioną i usamodzielnioną częścią przeżycia wykonawczego, wchodząc w skład struktury intencjonalnej czynności. Jak wiadomo bowiem cała tak zwana rzeczywistość humanistyczna, czyli systemy kultury, nie jest nam nigdy dana tak jak świat przyrody bezpośrednio, zmysłowo, tylko za pośrednictwem pewnych treści zmysłowych: znaków symbolizacji. Cała rzeczywistość humanistyczna dana nam jest w znakach symbolizacji. Do tej treści dochoǳimy więc poprzez interpretację i abstrakcję tych znaków. W sztuce poetyckiej, jak zresztą i w wielu innych dziedzinach humanistyki, tym materiałem symbolizacji dostępnym zmysłowo jest język. Język odgrywa w sztuce poetyckiej rolę narzędzia, ale nie narzędzia artystycznego jak np. schematy kompozycyjne czy dyrektywa równowagi, ale narzędzia osobnego procesu: procesu symbolizacji. Dla estetycznej treści wytworu proces ten ma znaczenie zupełnie wtórne. On ją tylko utrwała i przekazuje — czyni społecznie dostępną⁶¹). W tym znaczeniu nie jest język w sztuce poetyckiej estetycznie dany do kontemplacji, jest on tylko dany do interpretacji i abstrakcji, postać dzieła sztuki zawiera się w nim jak owoc w łupinie. Istnieje jednak możliwość, że proces symbolizacji postaci dzieła sztuki straci dla przeżycia wykonawczego czynności charakter wtórny i narzędziowy i stanie się świadomą wartością celową, podobnie jak kategoria podmiotu

⁶¹) Brzozowski.

w procesie subiektywacji. Staje się on rzeczywiście przez to wartością estetyczną, gdyż w kontemplacji nie można zjawiska tego pominąć. Wyznacza ono, jak wszelkie wartości celowe, sprawdzian estetycznego odczuwania i nie przyjęcie go w kontemplacji równałoby się niemożliwości zobaczenia danego dzieła sztuki. Stając się wartością estetyczną nie staje się jednak sam materiał symbolizacyjny postacią dzieła sztuki, choć w pewnych granicznych już raczej wypadkach poezjo - muzyki, wyraźnie zdradza tendencję w tym kierunku⁶²). Nie zastępując jednak postaci staje się obok niej wartością równorzędną. Symbolizacją więc czynności artystyczno-literackiej nazwiemy proces jej udwuarstwowienia poprzez ogarnięcie specjalną intencją przeżycia wykonawczego materiału symbolizacyjnego poezji. Specyficznym sprawdzianem tego procesu jest trudność abstrakcji w przeżyciu kontemplatywnym od formy językowej utworu. Forma językowa nie chce być odrzucona, chce być osobno jako wartość samoistna przeżyta.

Zanalizowaliśmy więc pokrótce dwa procesy wyrażające przejście z czynności artystycznej jednowarstwowej do czynności artystycznej dwuwarstwowej, przeciwstawiając je procesowi obiektywacji, czyli przejściu czynności artystycznej z dwuwarstwowej w jednowarstwową oraz z niesamoistnej w samoistną. Obecnie musimy zająć się procesem przejścia czynności artystycznej samoistnej w czynność artystyczną niesamoistną, który nazwaliśmy powyżej procesem utylitaryzacji czynności artystycznej.

W rozważaniach tych posługiwać się będziemy kategorią pozatworzywa, obejmującą to wszystko co nie jest wartością dla zamiaru artystycznego. Jeżeli zatem w przeżyciu wykonawczym zjawi się, jako cel lub jako składnik struktury intencjonalnej, jakaś wartość z poza tworzywa i wskutek tego przebieg wykonawczy czynności artystycznej i wytwór nabierają charakteru narzędzia w stosunku do tamtej wartości, wówczas następuje proces utylitaryzacji czynności

⁶²) Por. J. Tuwim: *Słopiewnicie*; Royère J.: *Le musicisme. La Fa-lange* — Paris, 1928 r.

artystycznej, przez który staje się ona z samoistnej niesamoistną. Utylitaryzacją zatem czynności artystycznej nazwiemy zmianę, polegającą na przejściu jej z czynności samoistnej do niesamoistnej. Zależnie od charakteru tej wartości z poza tworzywa, która stała się celem czynności, można rozróżnić w dalszym ciągu odmiany procesu utylitaryzacji czynności artystycznej. Możemy więc mówić o utylitaryzacji socjologizującej, gdy wartością tą stały się jakieś wartości społeczne: sława, powodzenie, urok społeczny, wpływ i t. p.; możemy dalej rozróżnić utylitaryzację estetyzującą, gdy pierwiastki hedonistyczne zawarte w estetycznej kontemplacji artystycznej kreacji wezmą górę w samym procesie kształtowania nad samym procesem, możemy dalej wyróżnić utylitaryzację ekonomizującą, która przejawia się w dominowaniu wartości ekonomicznych w przeżyciu wykonawczem i t. p.

Wymieniliśmy więc cztery procesy zmian modalności czynności artystyczno-literackich w związku z ich klasyfikacją na zasadzie stosunku do innych czynności kulturalnych. Obecnie postaramy się także dalsze tabele klasyfikacyjne przetłumaczyć na język dynamiki poezji. Sporo materiału do tego rodzaju rozważań dostarczyć może w pierwszym rzędzie klasyfikacja czynności artystycznych dokonana na podstawie stosunku celu do zamiaru. Na tej podstawie wyróżniliśmy w poprzednim rozdziale cztery typy czynności artystycznej: czynność artystyczną spontaniczną, intencyjnie świadomą, intencyjnie uświadomioną i zrationalizowaną. Przejście z jednej modalności w drugą określają przede wszystkim dwa procesy: proces bogacenia się treści przeżycia wykonawczego i odpowiadający mu odwrotny proces jej ubożenia, oraz procesy zbliżania i oddalania progu manifestacji instrumentalno-zmysłowych od momentu przeżycia wykonawczego dzieła sztuki. Minimalność treści przeżycia wykonawczego, ograniczająca się wyłącznie do przeżycia celu — wyznacza czynność artystyczną spontaniczną. Maksymalność treści przeżycia wykonawczego, wyczerpująca obok celu wszystkie ważne w przebiegu wykonawczym zamiary i okre-

ślająca w ten sposób całkowicie modalność wytworu, wyznacza czynność artystyczną zrationalizowaną. Między temi dwoma granicznymi wypadkami: całkowitą spontanicznością i krańcowym zrationalizowaniem istnieje skala ilościowa treści przeżycia wykonawczego, określona procesami jej ubożenia i bogacenia się. Zgodnie z przyjętymi powyżej zasadami problematyzacji przyczynowej nie określamy obecnie procesu spontanizacji czynności artystycznej, przyjmując tutaj działanie pierwiastka twórczości. Pomijając tę krańcową możliwość zubożenia treści przeżycia wykonawczego, możemy w zakresie omawianego procesu wyróżnić następujące zjawiska: 1) przejście czynności artystycznej spontanicznej w intencyjnie świadomą, 2) przejście czynności artystycznej intencyjnie świadomej w intencyjnie uświadomioną, 3) przejście czynności artystycznej intencyjnie uświadomionej w zrationalizowaną, określające bogacenie się treści przeżycia wykonawczego, oraz: 4) przejście czynności zrationalizowanej w intencyjnie uświadomioną i 5) przejście czynności intencyjnie uświadomionej w świadomą, określające ubożenie treści przeżycia wykonawczego.

Te pięć procesów, przyjmując zasadniczą ciągłość zmian wewnątrz skali ilościowej i skutkiem tego niemożność zasadniczą przejścia bezpośredniego np. z czynności artystycznej spontanicznej do czynności artystycznej zrationalizowanej, wyczerpuje pierwszą część zjawisk dynamicznych w zakresie modalności czynności artystyczno-literackiej, określonej na zasadzie stosunku celu do zamiaru. Pozostaje bliżej je określić i nazwać.

Przejście czynności artystycznej spontanicznej w intencyjnie świadomą jest równoznaczne z dołączeniem się w czasie przebiegu wykonawczego do przeżycia wykonawczego określonej treści intencyjnej, jakościowo świadomego przeżycia intencyj narzędzi. Przejście to nazwiemy prolongacją przeżycia wykonawczego, przyczem próg manifestacji zmysłowych pokrywa się z momentem przeżycia celu. Przejście czynności artystycznej z intencyjnie świadomej do uświadomionej polega na dołączeniu się do przeżycia celu w samym

przeżyciu wykonawczem momentu uświadomienia intencji określonych jakościowo narzędzi, przyczem próg manifestacyj zmysłowych oddala się od momentu przeżycia wykonawczego. Nazwijmy je więc intelektualizacją przeżycia wykonawczego. Przejście wreszcie czynności artystycznej z intencyjnie uświadomionej w zrationalizowaną określa się przeżyciem w przeżyciu wykonawczem wszystkich intencji instrumentalnych i wyznaczeniem w ten sposób przebiegowi wykonawczemu charakteru przebiegu normatywnego. Zjawisko to nazwiemy normatywizacją przeżycia wykonawczego. Procesy ubożenia się treści przeżycia wykonawczego określają odwrotności. Tak więc przejście z czynności zrationalizowanej do intencyjnie uświadomionej odbywa się przez dołączenie się do przebiegu wykonawczego dodatkowych intencji, nieokreślonych w przeżyciu wykonawczem znormatywizowanym, nazwijmy je więc denormatywizacją przeżycia wykonawczego, przejście zaś czynności intencyjnie uświadomionej w intencyjnie świadomą dokonywa się przez proces deintelektualizacji przeżycia wykonawczego, odrzucający wszelkie uświadomienia intencyjnie poza celem za próg manifestacyj zmysłowych.

Wymienione pięć procesów: a mianowicie — proces prolongacji, intelektualizacji, normatywizacji, deintelektualizacji i denormatywizacji przeżycia wykonawczego nie wyczerpuje jednak całości zjawisk dynamicznych, podporządkowanych zmianom modalności czynności artystycznych ze względu na stosunek celu do zamiaru. Dołączają się tu bowiem jeszcze zmiany i procesy w związku z równoczesnością względnie różnoczesnością przeżycia wykonawczego i progum manifestacyj zmysłowych, które zarazem wyczerpią dynamicznie dalszą, pobocznie przez nas podaną w poprzednim rozdziale klasyfikację czynności artystyczno-literackich ze względu na stosunek przedmiotu do wytworu, względnie z uwagi na modalność przebiegu wykonawczego. Procesy te nie posiadają jednak w stosunku do wyliczonych uprzednio zupełnej samoistności, lecz są z nimi funkcjonalnie związane. Są to procesy tematyizacji i detematyizacji przebiegu

instrumentalnego i zewnętrznego czynności artystycznej. Jeżeli bowiem próg manifestacyj zmysłowych oddala się od momentu przeżycia wykonawczego, wówczas w przeżyciu wykonawczym gromadzą się określone treści mającego powstać wytworu, które z momentem włączenia manifestacyj zmysłowych przedstawiają się ich przebiegowi jako zastany temat. Przebieg idealny został ogarnięty przeżyciem wykonawczym i stał się tematem dla przebiegu manifestacyj zmysłowych. Dzieje się to zawsze w wypadku czynności artystycznych intencyjnie uświadomionych i zracjonalizowanych. Proces odwrotny — detematyzacji polega na usamodzielnieniu się przebiegu manifestacyj zmysłowych od tematu, czyli od częściowych wyników przebiegu idealnego i jest z reguły w związku z przybliżaniem się progu manifestacyj zmysłowych do momentu przeżycia wykonawczego. Proces ten związany jest z istnieniem czynności artystycznych intencyjnie świadomych i spontanicznych.

Nie wyczerpaliśmy jednak dotychczas dynamicznie wszystkich ważniejszych podanych przez nas klasyfikacyj czynności artystyczno - literackich. Pozostały jeszcze do omówienia z ważniejszych klasyfikacje ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru, ze względu na stosunek przebiegu instrumentalnego do wytworu, oraz ze względu na jakość dyrektywy artystycznej. Przetłumaczyć trzeba także na język dynamiki poezji moment włączenia się do przebiegu wykonawczego refleksji. Dopiero rozważanie tych wszystkich dalszych możliwości dać nam może pełną systematykę zmian czynności artystyczno - literackich, pojętych jako zmiany modalności czynności wytwarzającej. Bliższa jednak analiza wymienionych możliwości dalszej systematyki zmian czynności artystyczno - literackich wykazuje konieczność wyłączenia z naszych obecnych rozważań klasyfikacyj morfologicznych. Za takie klasyfikacje morfologiczne uważamy przede wszystkim podziały na zasadzie dominanty morfologicznej i jakości dyrektywy artystycznej. Rozpatrzenie tych

klasyfikacyj bowiem prowadzi do innego pojmowania zmian poezji, aniżeli traktowania ich jako zmian modalności czynności wytwarzającej, a tym dalszem pojmowaniem zamierzamy przypatrzeć się w ustępie następnym.

Rozróżnienie modalności czynności artystyczno-literackich ze względu na stosunek przebiegu instrumentalnego do wytworu, podając dwa typy czynności artystyczno-literackiej, a mianowicie czynność artystyczno-literacką intencyjnie instrumentalną i intencyjnie wytwórczą, stać się może źródłem wydzielenia jeszcze jednego procesu dynamicznego, a mianowicie procesu instrumentalizacji celowej czynności, którego odwrotność stanowić może omawiany przez nas poprzednio proces objektywizacji. Proces ten polega na tem, że zainteresowania intencyjne artyści przesuwają się z samego wytworu do czynności wytwarzania. Czynność jako taka staje się celem a wytwór — narzędziem. Jest to, jak już zaznaczyliśmy powyżej, pogranicze sztuki i czynności poznawczych.

Ostatnią możliwość systematyzacji zmian czynności artystycznych, traktowanych jako zmiany modalności czynności wytwarzającej, wyznaczyć może moment włączenia refleksji artysty do przebiegu wykonawczego czynności. Z tego punktu widzenia rozróżnić możemy cztery procesy: motywacji i demotywacji, oraz organizacji i dezorganizacji czynności artystyczno-literackiej. Proces motywacji polega na programowym ustosunkowaniu się artysty do jakości swego tworzywa. Programowe to ustosunkowanie polega na włączeniu się w przebieg wykonawczy czynności artystyczno-literackiej czynności wartościującej krytyki, a więc normatywnego poznania. Wytwór — dzieło sztuki literackiej przedstawia wówczas pewną charakterystyczną dwuczłonowość: po procesie desymbolizacji to co pozostaje i jest bezpośrednio dane jako treść jest nietylko postacią wytworu. Obok treści postaci i poza niemi, a więc nie w zawartości utworu, bo do zawartości dochodzimy przez

proces interpretacji postaci, znajdujemy treści będące bezpośrednio nie wyrażone w sztuce wypowiedziami artysty odnoszającymi się do danego utworu⁶³). Proces demotywacji idzie w kierunku odwrotnym — ku jednoczłonowości wytworu i jest równoznaczny z zanikiem czynności poznawczej krytyki w czasie przebiegu wykonawczego czynności artystyczno-literackiej.

Proces organizacji czynności artystyczno-literackiej polega na dokonaniu przez refleksję artysty poznawczej syntezy pomiędzy poszczególnymi fragmentami instrumentalnego przebiegu czynności, a więc czynnościami techniki, kompozycji i stylizacji, określającej wzajemny ich stosunek i wyrażającej się w ustaleniu dyrektywy równowagi. Proces dezorganizacji określa odwrotnie zanik tej syntezy przez zanik dyrektywy równowagi. Wraz jednak z omawianiem tych dwóch ostatnich procesów stajemy już na pograniczu odmiennego traktowania zmian poezji, przechodzimy bowiem z płaszczyzny zmian modalności czynności artystyczno-literackiej na teren morfologii wytworu. Rozważaniom tym poświęćmy ustęp następny.

Wyliczyliśmy więc szesnaście procesów zmian modalności czynności wytwarzającej, dokonywując równocześnie ad usum dynamiki poezji syntezy, podanej w rozdziale poprzednim klasyfikacji czynności artystyczno-literackich. Są to procesy: objektywacji, subiektywacji, symbolizacji, utylitaryzacji i instrumentalizacji, dalej procesy: prolongacji, intelektualizacji, deintelektualizacji, normatywizacji i denormatywizacji przeżycia wykonawczego, następnie procesy tematyzacji i detematyzacji przebiegu wykonawczego i wreszcie

⁶³) Klasycznego wprost przykładu na tego rodzaju motywację czynności artystycznej dostarcza „Romantyczność” — Mickiewicza. Poza i obok postaci tego utworu, którą stanowi widzenie dziewczyny, znajdują się tak często cytowane strofy o mędrca szkiełka i oku. „Przedświt” — Kraśńskiego stanowi także całą kopalnię tego rodzaju poszukiwań.

procesy motywacji i demotywacji oraz organizacji i dezorganizacji czynności artystyczno - literackich⁶⁴).

Podana tabela zmian czynności artystyczno - literackich stanowi surowy materiał do badań dynamiki poezji. Zadaniem jej jest przyczynowe ich wyjaśnienie i w związku z niem sformułowanie praw rządzących w systemie poezji. Mimochodem tylko podając powyższe wyliczenia ustaliliśmy szereg hipotez co do ich przyczynowego wyjaśnienia. Tak mianowicie zmianę motywacji i demotywacji, oraz organizacji i dezorganizacji połączyliśmy przyczynowo hipotetycznie z momentem włączenia się względnie wyłączenia się w czasie przebiegu wykonawczego czynności refleksji artysty, dalej proces tematywacji i detematywacji przebiegu wykonawczego połączyliśmy hipotetycznie przyczynowo z procesami intelektualizacji względnie deintelektualizacji, czy normatywizacji względnie denormatywizacji przeżycia wykonawczego czynności. Dynamika poezji musi włączyć te zmiany w określone zamknięte układy literackie i w tak określonych warunkach poszukać przyczyn warunkujących. Włącznie zaś w zamknięte określone układy literackie warunkuje pojęcie kierunku literackiego, jako określające z jednej strony uzależnienie czynności od warunków i powtarzalność z drugiej. Przez połączenie więc wymienionych zmian z określonymi kierunkami literackimi prowadzi droga do ich przyczynowego ujęcia.

Ukończyliśmy w ten sposób rozważania nad problematem zmian poezji, traktowanych jako zmiany modalności czynności wytwarzającej. Jest to tylko jednak jeden punkt wi-

⁶⁴) W diagramie systematykę tę przedstawić można w sposób następujący:

Zmiany modalności czynności wytwarzającej		
ze względu na stos. do innych czynności kult. objektyw.	ze względu na stos. celu do zamiaru intelektualiz. symboliz. użyteczny. instrument.	ze względu na mom. włączenia refleksji demotyw. organizacja dezorgan.
subiektyw.	intelektualiz.	demotyw.
symboliz.	normatywiz.	organizacja dezorgan.
użyteczny.	tematywacja	detematywacja
instrument.	prolongacja	

dzenia na ten problemat. Drugi niemniej ważny punkt widzenia określa pojmowanie zmian poezji jako zmian morfologicznych tworzywa. Tematem tym musimy się obecnie bliżej zająć.

2. ZMIANY TWORZYWA LITERACKIEGO.

Wyczerpaliśmy powyżej zagadnienie zmian poezji, traktowanych jako zmiany modalności czynności wytwarzającej. Obecnie stawiamy ten sam problemat jako zmiany morfologiczne tworzywa. W rozważaniach tych znajdujemy się po części na terenie klasyfikacji czynności artystycznych ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru i ze względu na jakość dyrektywy artystycznej.

Ogólnie mówiąc, w rozważaniach nad zmianami poezji, traktowanymi jako zmiany morfologiczne tworzywa, głównym zagadnieniem, do którego odnosić się będą wszelkie rozróżnienia dynamiczne jest sprawa stosunku wzajemnego elementów morfologicznych tworzywa wewnątrz przebiegu wykonawczego. Stosunek ten przedstawia się w pewien sposób artyście w momencie kształtowania i oznacza następnie stosunki morfologiczne wewnątrz wytworzonego utworu. Można wydatnie nam się wyróżnić cały szereg powiązań stosunkowych wewnątrz tworzywa artystycznego poezji. Te powiązania stosunkowe określa i wyznacza zamiar artystyczny, który intenduje do pewnych określonych modalności tworzywa.

Mówiąc o wewnętrznych stosunkach tworzywa, danych czynności artystyczno-literackiej i jej strukturze intencjonalnej wyróżnić przedewszystkiem musimy dwie możliwości: scałkowania i różniczkowania tworzywa poezji. O scałkowanym tworzywie mówić będziemy wówczas, jeżeli czynność artystyczna intenduje wprost do całości tworzywa, nie wyróżniając w czasie przebiegu wykonawczego określonych jego części i nie ustalając pomiędzy nimi określonych stosunków ważności. Odwrotnie o różniczkowanym tworzywie mówić będziemy wówczas, jeżeli czynność artystyczna intenduje oddzielnie w pewien określony sposób do określonych ele-

mentów swego tworzywa i określa stopień ich ważności. Te dwie modalności tworzywa w stosunku do zamiaru czynności artystycznej określają nam więc pierwszą parę procesów dynamicznych wewnątrz tworzywa poezji. Możemy więc mówić o procesach całkowania i różniczkowania tworzywa czynności artystyczno - literackiej.

Dalsze procesy zmian tworzywa wyznaczyć nam może rozbiór modalności procesu różniczkowania tworzywa czynności artystyczno - literackiej. Rozbiór ten łączy się w pewien sposób z klasyfikacją czynności artystycznych ze względu na dominantę morfologiczną zamiaru. Procesy różniczkowania tworzywa można przedewszystkiem klasyfikować na podstawie jakości i ilości wydzielonych elementów morfologicznych. Rozpatrzmy przedewszystkiem modalności, oznaczone jakością wydzielonych elementów. Z konkretności tworzywa danego czynności wytwarzającej mogą się więc przedewszystkiem wydzielić elementy konstytutywne lub konstruktywne. Jak wiadomo elementami konstytutywnymi nazywamy te narzędzia idealne, które w skład wytworu nie wchodzi, a określają w pewien sposób konstrukcję wytworu. Natomiast elementami konstruktywnymi nazywamy te narzędzia idealne, które wchodzi w skład wytworu. Może się więc wydzielić z tworzywa konstytucja lub konstrukcja wytworu. Konstrukcję wytworu określają schematy techniczne, kompozycyjne i stylistyczne; konstytucję — schematy stosunków i dyrektywa równowagi. Zależnie więc, które elementy tworzywa wydziela się z konkretności jako dominantą dla zamiaru artystycznego powstać mogą dwa procesy zmian tworzywa: proces konstruktywizacji i konstytutywizacji tworzywa artystyczno - literackiego.

Jeżeli więc w jakimś konkretnym przebiegu czynności artystyczno - literackiej nastąpi różniczkowanie tworzywa w ten sposób, że dominantą dla zamiaru artystycznego stanie się konstrukcja utworu, a więc nieodróżniczkowane wewnątrz schematy kompozycyjne, techniczne i stylistyczne, wówczas mówimy o procesie konstruktywizacji tworzywa. Jeżeli odwrotnie w jakimś konkretnym przebiegu czynności arty-

styczno - literackiej nastąpi zróżniczkowanie tworzywa w ten sposób, że elementy konstytucyjne, a więc niezróżniczkowane wewnątrz schematy stosunków i dyrektywy staną się dominantą dla zamiaru tej czynności, wówczas mówić możemy o procesie konstytucyjizacji tworzywa tej czynności. Proces różniczkowania się tworzywa artystycznego nie wyczerpuje się jednak temi rozróżnieniami. Wewnątrz konstytucyjnie i konstrukcyjnie zróżniczkowanego tworzywa dokonać się może dalszy rozkład na elementy.

Wewnątrz zróżniczkowanego konstytucyjnie tworzywa dokonać się więc mogą dalsze dwa procesy: proces dominowania schematów proporcjonalnych i proces dominowania schematów równowagi. Jeżeli więc wewnątrz tworzywa zróżniczkowanego konstytucyjnie nastąpi dalsze zróżniczkowanie w ten sposób, że istotną ważność dla zamiaru artystycznego uzyskają schematy proporcjonalne, wówczas mówimy o procesie proporcjonalizacji tworzywa tej czynności, jeżeli natomiast ważność tę uzyskają schematy równowagi, wówczas dokonywa się proces dyrektywizacji tworzywa tej czynności. Wewnątrz zróżniczkowanego konstrukcyjnie tworzywa poezji dokonać się mogą natomiast trzy dalsze procesy różniczkujące: usamodzielnienia i uzyskania ważności dominanty przez schematy techniczne, kompozycyjne lub stylistyczne. Jeżeli zróżniczkowanie to nastąpi w ten sposób, że ważność dominanty uzyskają schematy techniczne wówczas mówimy o technicyzacji tworzywa, jeżeli uzyskają ją schematy kompozycyjne wówczas konstatujemy proces kompozycyzacji względnie fabularyzacji tworzywa, wreszcie jeżeli uzyskają charakter dominanty schematy stylistyczne wówczas mówimy o stylizacji tworzywa tej czynności.

Na tem wyczerpują się podziały procesu różniczkowania się tworzywa poezji ze względu na jakość elementów. Możemy jednak dokonać jeszcze jedno rozróżnienie tego procesu ze względu na ilość elementów. Otóż bowiem możemy przyjąć kolejne różniczkowanie się tworzywa, w którym żaden z elementów konstytucji względnie konstrukcji nie uzyska ważności dominanty dla zamiaru, lecz każdy oddziel-

nie i równorzędnie dany jest zamiarowi artystycznemu z tym samym naciskiem ważności. Jest to proces całkowitego zróżniczkowania tworzywa, który określimy mianem fazywizacji tworzywa ze względu na to, że tworzywo dane jest wówczas przebiegowi w równoważnych intencyjnie fazach. Określiśmy w ten sposób dziesięć procesów zmian poezji traktowanych jako zmiany tworzywa⁶⁵).

Te dziesięć procesów jednak nie wyczerpuje w zupełności wszystkich możliwości dynamicznego ujęcia zmian poezji, traktowanych jako zmiany tworzywa. Stanowią one tylko jedną ich klasę: klasę zmian modalności tworzywa w jakiej dane jest ono zamiarowi artysty. Od tych zmian modalności tworzywa odróżnić należy istotne zmiany morfologiczne układów literackich danych zamiarowi w pewnych określonych warunkach. Zmiany te sięgają więc najgłębiej w strukturę wytworu i mają dla dynamiki poezji znaczenie zupełnie zasadnicze, pozwalając w dalszym ciągu ustalić związki funkcjonalne pomiędzy określonymi schematami literackimi. Sięgają więc one istotnie w samo centrum logiki systemu literatury, a ich poznanie w znacznym stopniu decydować może wskutek tego w pobocznej dyscyplinie poznawczej związanej z nauką literatury, a mianowicie w literackiej krytyce, pozwalając jej ustalić w pewnym stopniu obiektywną, choć niewątpliwie relatywną, hierarchję elementów literackich. Wraz z temi jednak rozważaniami wchodzimy już na teren praktycznych zastosowań dynamiki poezji. Obecnie interesuje nas przede wszystkim sama dynamika poezji, to też praktyczne jej zastosowania narazie pomijamy.

Wśród procesów istotnych zmian morfologicznych poezji w znaczeniu przekształcenia się struktury schematów literackich największą doniosłość posiadają procesy zmian arty-

⁶⁵) Systematykę tych procesów przedstawić można w diagramie w sposób następujący:

	Zmiany tworzywa poezji	
całkowanie tworzywa	zróżniczkowanie tworzywa	fazywizacja tworzywa
	konstruktywizacja	konstytutywizacja
proporejonizacja	dyrektywizacja	kompozyzacja techniczacja stylizacja

stycznej dyrektywy. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeżeli się zważy organizujący charakter dyrektywy artystycznej w stosunku do pozostałych przebiegów instrumentalnych czynności wytwórczej. Zmiany dyrektywy sięgać więc muszą ze wszystkich zmian struktury schematów literackich najgłębiej, gdyż najwszechstronniejszy, najbardziej obejmujący zakres z nich wszystkich posiada właśnie dyrektywa artystyczna. W poprzednim rozdziale, omawiając pojęcie artystycznej dyrektywy, wyróżniliśmy trzy jej rodzaje: dyrektywę równowagi poszukiwanej, straconej i osiągniętej. W rozróżnieniach tych wyraża się najogólniejszy stosunek twórcy do swego tworzywa. Dyrektywa równowagi osiągniętej wyraża się w sędzie, mającym istotne znaczenie dla przebiegu wykonawczego czynności artystycznej i jej towarzyszącym, iż pomiędzy poszczególnymi schematami instrumentalnymi danej czynności panuje istotna zgodność i harmonja. Jest to więc w pełni potwierdzający stosunek artysty do tworzywa. Dyrektywa równowagi poszukiwanej wyraża się sądem, iż określone schematy instrumentalne, dane konkretnej czynności artystycznej, przedstawiają możliwość uzgodnienia i harmonijnego połączenia, stanowiącego o jedności artystycznej stwarzanego dzieła sztuki. Jest to więc relatywny, choć w zasadzie pozytywny, stosunek artysty do tworzywa. Dyrektywa wreszcie równowagi straconej wyraża się sądem zasadniczej niezgodności określonych schematów literackich względnie ich połączeń układowych. 'Jest to więc w zasadzie negatywny stosunek artysty do tworzywa⁶⁶⁾.

⁶⁶⁾ Na powyższe trzy typy dyrektywy artystycznej nie trudno znaleźć przykłady konkretne. Tak np. dyrektywę równowagi poszukiwanej znajdujemy w „Oziminie“ — W. Berenta, zdążającej do wykazania możliwości harmonji pomiędzy wewnętrzną formą dramatyczną, a zewnętrzną formą epicką dzieła sztuki literackiego. Dyrektywa równowagi straconej warunkuje np. „Beniowskiego“ — Słowackiego, zdążającego do kompromitacji artystycznej epopei hyronowskiej, „Don Kichota“ — Cervantowskiego i wszelką wogóle groteskę. Dyrektywa równowagi osiągniętej warunkuje np. „Pana Tadeusza“ — Mickiewicza, „Odprawę posłów greckich“ — Kochanowskiego i wogóle wszelką twórczość klasycystyczną.

Przyjawszy powyższe trzy typy dyrektywy artystyczno-literackiej możemy ustalić następujące możliwości zmian: 1) dyrektywa równowagi osiągniętej przechodzi w dyrektywę równowagi poszukiwanej i odwrotnie; 2) dyrektywa równowagi poszukiwanej przechodzi w dyrektywę równowagi osiągniętej; 3) dyrektywa równowagi osiągniętej przechodzi w dyrektywę równowagi straconej i odwrotnie; 4) dyrektywa równowagi straconej przechodzi w dyrektywę równowagi osiągniętej; i wreszcie 5) dyrektywa równowagi poszukiwanej przechodzi w dyrektywę równowagi straconej i odwrotnie; 6) dyrektywa równowagi straconej przechodzi w dyrektywę równowagi poszukiwanej. Proces pierwszy nazwać możemy procesem dekonfirmacji dyrektywnej, odwrotność jego określając jako proces dyrektywnej konfirmacji; procesy trzeci i czwarty nazwać możemy procesami dyrektywnej negatywizacji i denegatywizacji, wreszcie procesy piąty i szósty określić możemy jako procesy dyrektywnej relatywizacji i derelatywizacji.

Wymienione powyżej sześć zmian morfologicznych dyrektywy artystycznej określa możliwości zmian morfologicznych układów literackich ze względu na zmianę dyrektywy. Zależnie od dynamicznego charakteru tej dyrektywy układu się struktura określonego dzieła sztuki, wyznaczona wzajemnym stosunkiem poszczególnych jego składników, czyli schematów literackich, będących przedmiotami sądu dyrektywego. Ustalając i wyjaśniając zmiany dyrektywy artystycznej w tem znaczeniu, jakie posiadają one dla dynamiki poezji, trzeba jednakże zachować ściśle rozróżnienie pomiędzy ich właściwym znaczeniem a znaczeniem wartościującym, jakie terminy te nabyć mogą w pewnych wypadkach w literackiej krytyce. Możemy bowiem zwrot o relatywizacji czy negatywizacji dyrektywy artystycznej zrozumieć w ten sposób, że nie udało się artyście scharmonizować poszczególnych określonych schematów stosunków pomiędzy elementami jego tworzywa, choć w zamiarze jego harmonja ta określona była pozytywnie. Tak n. p. w „Pałubie” Karola Irzykowskiego, uwarunkowanej dyrektywą równowagi po-

szukiwanej, między innymi pomiędzy ultrarealistyczną techniką wyjaśnień psychologicznych fabuły a symboliką jej kompozycji (podwójne dno — palimpsestu), scharmonizowanie to istotnie nie zostało dokonane⁶⁷). Tem niemniej jednak nie zostało dokonane przejście równowagi poszukiwanej w równowagę straconą, a więc proces derelatywizacji dyrektywy się nie dokonał. Zamiar „Pałuby” w dalszym ciągu warunkuje sąd dyrektywy równowagi poszukiwanej, choć równowaga pomiędzy określonymi schematami stosunków w wytworze została stracona. To stracenie jednak równowagi artystycznej nie jest tutaj żadnym opisem, żadną konstatacją dokonanego procesu, ale naszą estetyczną oceną. O zmianach dyrektywy równowagi możemy mówić dopiero wówczas, gdy w określonym odstępie czasowym ten sam powtarzający się układ schematów stosunków zostanie realizowany z inną intencją dynamiczną. Tak n. p. powieść poetycka Byrona jako pewien kompleks układów technicznych, kompozycyjnych i stylistycznych przez swego twórcę traktowana była intencyjnie z zamiarem równowagi poszukiwanej, ten sam jednak kompleks układów literackich w „Beniowskim” Słowackiego zostaje traktowany z zamiarem równowagi straconej. Zamiast powieści poetyckiej w stylu Byrona — powstaje... groteska. Dopiero takie odmienne ustosunkowanie się artysty do tego samego jakościowego tworzywa daje podstawę do skonstatowania wewnątrz tego tworzywa określonego procesu dynamicznego i otwiera możliwości przyczynowych wyjaśnień.

Z istotnych zmian morfologicznych poezji, które określiliśmy jako zmiany układów literackich, zanalizowaliśmy dotychczas zmiany dyrektywy artystycznej, wyliczając sześć możliwych w tym zakresie procesów. Obecnie pozostały nam do omówienia dalsze kategorie tworzywa, a mia-

⁶⁷) Zbyt dobrze pamiętamy drobiazgowość i szczegółowość wyjaśnień konkretnych wypadków fabuły, abyśmy mogli bez estetycznego rozczarowania przeżyć w następstwie sugerowaną w ostatnich rozdziałach symboliczność kompleksu Angeliki. Historia Angeliki została tak postawiona technicznie, że nie można jej już utożsamiać ze sprawą Marji Dunin.

nowicie schematy stosunków, jeżeli chodzi o narzędzia idealne i schematy techniczne, kompozycyjne i stylistyczne, jeżeli chodzi o materiał idealny przebiegu wykonawczego dzieła sztuki literackiej. Zagadnienia te, które wiążą się następnie z zupełnie istotną sprawą dla całej wiedzy o literaturze, a mianowicie ze sprawą hierarchji elementów literackich z jednej strony i kwestją ich funkcjonalnej wzajemnej zależności z drugiej strony, przedstawiają się w sposób niezwykle skomplikowany. Skomplikowanie to po części tylko jest wynikiem mgławicowości pojęć dotychczasowej morfologii poezji i sztuki wogóle. Główna jego przyczyna tkwi bowiem właściwie w ilościowym ogromie ogarniętego materiału. Ta ilość w sposób dotkliwy uniemożliwia i utrudnia ogromnie systematykę. Wystarczy powiedzieć, że systematyka zmian poezji, w rozważanym przez nas obecnie zakresie, postuluje istnienie uprzednie systematyki istniejących schematów kompozycyjnych, technicznych, stylistycznych i proporecyjnych, oraz krytycznej historii rozwoju form literackich. Prace z tego działu są jednak niestety zupełnie fragmentaryczne⁶⁸). Postawiwszy więc obecnie tak odległe zagadnienie, z konieczności ograniczyć musimy nasze rozważania z jednej strony do zagadnień bardzo ogólnikowych, a także traktować je z drugiej strony nieco fragmentarycznie i przykładowo. Chodzić nam więc będzie obecnie raczej tylko o ukazanie pewnych możliwości badania, aniżeli o konkretne wyniki szczegółowe. Z tego też powodu ograniczyliśmy tytułowo zawartość niniejszego rozdziału wyłącznie do systematyki zmian czynności artystyczno-literackich.

W myśl wyłożonych poprzednio postulatów metodologicznych dynamiki poezji musimy procesy zmian morfologicznych tworzywa poezji ściśle specjalizować, to znaczy,

⁶⁸) Za najlepszą i klasyczną pracę tego rodzaju uchodzić może dzieło Dibeliusa o angielskiej powieści, cytowane w przypisku 55.

że musimy uwzględnić zależności tych zmian od ściśle określonych sytuacji przebiegu wykonawczego i układów literackich. Nie mając bynajmniej zamiaru wyczerpać poznawczo zagadnień dynamicznych, związanych z powieścią jako kombinacją gatunków i rodzajów literackich, postaramy się przykładowo naszkicować szereg zaobserwowanych procesów. Zastanowimy się przede wszystkim nad schematem kompozycyjnym powieści, czyli nad procesami zmian powieści jako gatunku literackiego. Jednym z bardzo doniosłych czynników modyfikujących powieść jako gatunek literacki są procesy: naturalizacji i odpowiadający mu odwrotny proces idealizacji, dalej proces psychologizacji i odpowiadający mu odwrotny proces fabularyzacji, wreszcie procesy formalizacji i realizacji.

Proces naturalizacji powieści, związany czasowo między innymi z tak zwaną szkołą naturalistyczną Zola i Goncourtów⁶⁹), polega estetycznie (odrzucając całą ideologję tego kierunku i program szkoły jako odbite, wtórne życie sztuki, luźno tylko związane z istotną mechaniką procesu twórczego i strukturą dzieła) na przebudowie w pewnym kierunku schematu kompozycyjnego powieści. Pewne tematy zostają estetycznie obezwartościowane, inne stają się ulubionymi. Chcąc oddać charakter ogólny tematyki naturalizmu należałoby się właściwie posłużyć terminem: trywjalność. Zdarzenia i stosunki, w których w mniejszym lub większym stopniu przejawia się ów pierwiastek trywjalności, połączony asocjacyjnie z całą gamą tonów uczuciowych odwznościających, a prawie zawsze naruszające konstelację uczuć, stanowiących o równowadze życiowej, zawsze natomiast negujące uczucie wzniosłości, stanowią w naturalizmie wyłączne schematy fabularnej kompozycji. Można by zatem istotę procesu naturalizacji powieści jako gatunku literac-

⁶⁹) Por. E. Zola: „Le roman expérimental“, Paris, Charpentière, 1880; Paul Sabatière: „L'esthétique des Goncourts“, Paris, Hachette — 1920 r.

kiego określić jako trywjalizm tematyczny⁷⁰). Odwrotny proces określiliśmy jako idealizację schematu kompozycyjnego powieści. Proces ten polega w przeciwieństwie na polaryzowaniu trywjalności i wydobywaniu pierwiastka wzniosłości. Proces ten jest równoznaczny z dwoma zjawiskami: z jednej strony z panowaniem tematyki wzniosłości w schematach kompozycyjnych i z drugiej możnaby powiedzieć, kompromitacją trywjalności. Zdarzenia, stosunki i konflikty tak są komponowane w fabule powieści, iż: pierwiastek wzniosłości staje się dominantą uczuciową fabuły; nie zostaje naruszona konstelacja uczuć, stanowiąca o równowadze życiowej i wreszcie pierwiastek trywjalności zostaje spolaryzowany.

Drugą, niezmiernie ważną parą procesów, zmieniających schemat kompozycyjny powieści są procesy fabularyzacji i psychologizacji powieści. Przejście od tego, co nazywamy w morfologii powieścią awanturniczą, czy dramatyczną, czy wreszcie sensacyjną, do powieści, którą określamy mianem psychologicznej — wyznacza działanie procesu psychologizacji. Przykłady dostarczyć może porównawcza analiza twórczości np. Stevensona i Conrada, lub rozwoju powieści francuskiej, od Stendhala, Balzaca aż do Prousta. Psychologizacja kompozycji powieści polega na tem, iż zdarzenia i stosunki, oraz związane konflikty akeji w fabule tracą swoje pierwszoplanowe znaczenie, a stają się przedmiotem analizy poznawczej, wyjaśniającej je psychologicznie. Analiza psychologiczna staje się składnikiem fabuły. Proces

⁷⁰) Porównajmy np. tematykę powieści Sienkiewicza i Przybyszewskiego, nowele Prusa i Żeromskiego. W obu wypadkach jaskrawo zaobserwować można proces naturalizacji. „Juljo Jurenito“ — Ehrenburga i twórczość od niego w pewnym stopniu i znaczeniu pochodząca, jak np. „Generał Barcz“ — Bandrowskiego, charakteryzujące się tak zwaną stylistyczną trywjalizacją wzniosłości stanowią charakterystyczny przykład naturalizacji już nie powieści jako gatunku, ale powieści jako układu stylistycznego.

odwrotny: fabularyzacji⁷¹) polega na uzyskaniu zpowrotem przez fabułę powieści, a więc przez akcję i związane z nią elementy fabularne, charakteru morfologicznej dominanty. Zdarzenia jako takie, niezależnie od ich psychologicznego wyjaśnienia, wolne od analizy, w procesie fabularyzacji kompozycyjnej powieści odzyskują swój estetyczny walor.

Trzecia wreszcie para procesów wymienionych powyżej, a mianowicie procesy formalizacji i realizacji, polega na przeciwstawnie zmienionym stosunku poszczególnych elementów struktury dzieła, w związku z pewnymi przesunięciami czynności artystyczno-literackiej z jednowarstwowej w dwuwarstwową i odwrotnie. Proces formalizacji polega na nadaniu schematom kompozycyjnym powieści zasadniczej autonomiczności i skierowaniu uwagi estetycznej wyłącznie na sposób budowy wątków, akcji, rozmieszczenie motywów, połączenie zdarzeń, rozwiązanie konfliktów. Przedstawienie — technika i stylistyka kompozycji, stają się dominantą morfologiczną struktury powieści⁷²). Odwrotnie: proces realizacji kompozycyjnej powieści polega na poddaniu schematów kompozycyjnych powieści pod sprawdzian estetycznego prawdopodobieństwa. Schematy te stają się tylko wyrazem, funkcją zawartości, tracą swą strukturalną autonomię. Ciekawym niezmiernie przykładem takiego realistycznego stosunku do schematów kompozycyjnych powieści rycerskiej jest „Don Kichot“ Cervantesa.

Te trzy wymienione powyżej pary procesów wydają nam się najważniejsze, jeżeli chodzi o powieść jako gatunek literacki. Mogą się one kombinować z innymi procesami morfologicznymi tworzywa, jeżeli weźmiemy pod uwagę powieść jako rodzaj literacki, a więc od rozpatrywania jej kompozycji przejdziemy do analizy techniki. Tutaj, przyjąwszy przykładowo trzy główne typy techniki literackiej: opis, opowiadanie i przedstawienie dramatyczne moglibyśmy

⁷¹) Przykładu dostarczają nowele E. A. Poeego lub powieści E. A. T. Hoffmanna.

⁷²) Por. Flaubert: „Madame Bovary“.

ująć sześć głównych procesów: 1) przejście z opisu w opowiadanie—narracyzacja, 2) przejście opowiadania w opis—denarracyzacja, 3) przejście opisu w przedstawienie dramatyczne — dramatyzacja, 4) przejście przedstawienia dramatycznego w opis—dedramatyzacja, 5) przejście przedstawienia dramatycznego w opowiadanie—epicyzacja, 6) przejście opowiadania w przedstawienie dramatyczne—deepicyzacja. Łączne rozważanie powieści jako gatunku literackiego i rodzaju wykryć może znamienne korelacje pomiędzy określonymi procesami zmian kompozycyjnych i technicznych. Tak np. wydaje nam się istnieje ścisła współzależność pomiędzy procesami psychologizacji a procesami epicyzacji, czy narracyzacji technicznej powieści, pomiędzy dalej procesami fabularyzacji a dramatyzacją techniki powieściowej i t. p. Takie właśnie konstatacje szczegółowe dają wgląd w mechanikę struktury dzieła sztuki literackiej. Pozwalają one ułożyć tabelę funkcjonalnych zależności pomiędzy określonymi elementami struktury dzieła, oraz wnikać w charakter jej przekształceń przez ukazanie przyczyn w istniejącym związku funkcjonalnym. Tak np. dominowanie opisu jako środka techniki w powieściach Prousta tłumaczy się bardzo prosto psychologizacją ich kompozycji i t. p. Tabela tych funkcjonalnych zależności elementów struktury dzieła literackiego może być dalej wyzyskana w literackiej krytyce, jako klucz do ustalenia hierarchji elementów literackich. Z punktu widzenia np. kompozycji powieści psychologicznej większą wartość przedstawia technika opisu lub opowiadania, aniżeli przedstawienia dramatycznego. Chcąc np. przedstawić dramatycznie powieść psychologiczną, trzeba się uciec do daleko idących przegrupowań kompozycyjnych, posługujących się alegorją, bajką, symbolem lub przypowieścią⁷⁹).

⁷⁹) Por. np. nowele W. Garszyna: „Attalea princeps“. — Chimera t. II. Warszawa 1903.

Oczywiście powyższe rozważania z zakresu dynamiki tworzywa traktowaliśmy wyłącznie przykładowo⁷⁴). Chodziło nam prawie wyłącznie (wszelkie dalej idące ambicje poznawcze w tym zakresie z powodu nieistnienia morfologii poezji jak i ogólnej historii rozwoju form literackich muszą narazie pozostać niezaspokojone) o demonstrację metody i o ukazanie zagadnień.

Systematyka więc zmian poezji wykazała istnienie trzech głównych klas procesów przekształcających poezję. Klasę pierwszą stanowią zmiany modalności czynności wytwarzającej, klasę drugą — zmiany modalności tworzywa danego czynności wytwarzającej i wreszcie klasę trzecią — zmiany morfologiczne struktury układów literackich. Dynamika poezji musi ogarnąć wszystkie te procesy, podając ich systematykę, sprawdziany i przyczynową problematyzację. To jej pierwsze dwa zadania. Dopiero po ich ukończeniu może postawić sobie trzecie i ostatnie i najważniejsze zarazem zagadnienie, a mianowicie problem formułowania praw literackich.

⁷⁴) Tak np. pominęliśmy ważną bardzo parę procesów, jeżeli chodzi o kompozycję wogóle, jak procesy integralizacji i deintegralizacji schematów kompozycyjnych, które wielką rolę odgrywają w nowoczesnej poezji przeciwstawiając z jednej strony Rimbaud'a i Verlaine'a Mallarmé'mu i Valéry'emu. Jest to w związku przyczynowym z kwestją automatyczności podświadomej i intelektualnej i refleksyjnej koordynacji schematów literackich.

ZAKOŃCZENIE.

ZAGADNIENIE PRAW POETYKI.

1. DOTYCHCZASOWE WYNIKI ROZPRAWY.

Naszkieowawszy w ten sposób zarys podstawowych zagadnień dynamiki poezji, rozumianej jako nauka o prawidłowości zmian literatury, powracamy do zagadnień poruszonych we wstępie, a mianowicie do krytyki panujących obecnie w nauce o literaturze pojęć dynamicznych tego rodzaju, jak np. romantyzm, barok, klasycyzm, czy renesans. Zesumowanie wyników naszej rozprawy powinno się obecnie przedstawić jako ostateczny i decydujący argument rozumowania wykazującego ich poznawczą kompromitację.

Staraliśmy się przede wszystkim wykazać, że problemat zmian poezji jest sumą zagadnień o wiele bardziej skomplikowanych, aniżeli to ujmuje i postuluje popularna metoda ewolucyjna. Przede wszystkim nastrocza tu wiele wątpliwości sumaryczność w obejmowaniu przedmiotu badania przez metodę ewolucyjną. Całość, do której odnoszą się, do której intendują, wymienione we wstępie pojęcia dynamiczne okazała się fikcyjna. Nie istnieją bowiem mogące być wyczerpane poznawczo całości, będące zarazem przedmiotami określonych procesów dynamicznych. Te określone procesy dynamiczne odnoszą się wprost przeciwnie właśnie do wydzielonej i wyodrębnionej, a więc specyficznej, choć typowej sytuacji, bądź to przebiegu wykonawczego czynności artystyczno-literackiej, bądź określonego układu

literackiego. Dynamiczne więc ujmowanie systemu literatury intendować musi do tych wyodrębnionych sytuacji. To twierdzenie uznajemy za podstawową tezę heurystyczną dla naukowej problematyzacji prawidłowości zmian poezji. Nazwiny je zasadą specyficzności. Zasada ta żąda, w przeciwieństwie do postępowania tradycyjnej metody ewolucyjnej, aby przedmiotem ujmowanych i określanych procesów dynamicznych poezji były nie całości systemu lub całości czasowo przestrzenne, ale wyodrębnione i wydzielone na podstawie abstrakcji określone układy literackie. Zasada specyficzności neguje w dalszym ciągu możliwość teoretycznego określania ewolucji systemu literatury jako takiego, a więc pojmowanego jako niezróżniczkowana i jednolita całość. Niema więc w tym znaczeniu praw rozwoju poezji, jakie usiłowała formułować tradycyjna metoda ewolucyjna historii literatury⁷⁵). Istnieć może tylko historyczne przedstawienie rozwoju określonych form literackich, oraz nomotetyczne ujęcie przekształceń określonych schematów literackich. Ta wspomniana powyżej nauka o obiektywnym przebiegu rozwoju form literackich, będąca najogólniejszą i najostatniejszą syntezą historii literatury, stanowi dopiero materiał do ujęć dynamiki poezji. Dynamika poezji znajduje w niej materiał do konstataowania określonych procesów i ich przyczynowej problematyzacji. Wszelkie jednak inne uroszczenia poznawcze nauki o rozwoju form literackich poza przygotowywaniem materiału dla dynamiki poezji nie znajdują metodycznego uprawnienia. Nauka o rozwoju form literackich, chcąc formułować prawa, musi stać się dynamiką poezji, musi więc w tym celu uznać zasadę specyficzności. Ale wówczas następuje zasadnicza przebudowa jej też aksjomatycznych i heurystycznych. Całość będąca jej przedmiotem ulega zróżniczkowaniu. Zatraca się jej logiczna prawidłowość budowy. Inne narzędzia poznawcze stają się aktualne w procesie formułowania zagadnień i ich

⁷⁵) Por. Z. Łempicki: „Ewolucjonizm w historii literatury“ — Pamiętnik Warszawski. 1930 r.

rozwiązywania. Nauka o rozwoju form literackich wychodzi poza swoje założenia — przestaje być sobą.

Omówiona powyżej zasada specyficzności, która posiada istotną ważność dla odgraniczenia w nauce o literaturze tego co jest w niej historją, od tego co jest już teorią i systematyką, nie stanowi jednak wyłącznego postulatu metodycznego dynamiki poezji. Uzupełniają ją jeszcze inne zasady, które razem dopiero stanowią charakterystykę płaszczyzny logicznej jej badań. Temi dalszemi zasadami dynamiki poezji są zasady schematyczności i powtarzalności. Z zasad tych *explicite* wynikają pojęcia sytuacji przebiegu wykonawczego czynności artystyczno-literackiej i kierunku literackiego. Zasady te przejawiające się w tych pojęciach mają na celu eliminację z badań dynamiki poezji tego, co jest w sztuce poetyckiej istotnie nowe, jedyne, indywidualne, twórcze, niepowtarzalne, czy spontaniczne i ograniczenie jej badań wyłącznie do zjawisk typowych, powtarzalnych, schematycznych, ustalonych i ujednostajnionych. Tylko bowiem w czemś ustalonym zajść mogą zmiany, mające przyczyny poza zaistnieniem spontanicznej, nie dającej się problematyzować poznawczo twórczości indywidualnej. Takimi ustaleniami sytuacjami przebiegu wykonawczego czynności artystyczno-literackiej poprzez narzędzia literackie są właśnie schematy literackie. O nich to właśnie wyraża się zasada schematyczności. Wszędzie tam, gdzie niema schematów literackich, to jest form gotowych i zastanych, do których nawiązuje stwarzająca dzieło sztuki czynność, nie można mówić o jakichkolwiek badaniach teoretycznych, a więc i o badaniach dynamiki poezji. Zasada schematyczności żąda więc istnienia powtarzalnych elementów czynności wytwarzającej, negując możliwość konstatowania procesów i zmian pomiędzy zjawiskami niepowtarzalnymi. Uzupełniająca ją zasada powtarzalności żąda w dalszym ciągu ujednostajnienia przebiegu czynności artystyczno-literackiej przez nawiązanie jej do określonego kierunku literackiego. Wypowiada więc ona twierdzenie, że tylko tam, gdzie istnieje ustalony przebieg czynności wykonawczej, a więc literacki

kierunek, można stosować metodę przyczynowej problematyzacji jej zmian zaszłych w trakcie jej przebiegu.

2. OSTATECZNE ZADANIA DYNAMIKI POEZJI.

Nawiązując te trzy zasady: specyficzności, schematyczności i powtarzalności do materiału dostarczonego przez historję rozwoju form literackich⁷⁶), dynamika poezji może przystąpić do pierwszego swego zagadnienia, a mianowicie do stwierdzenia i opisu zaszłych zmian, czyli do sformułowania procesów przekształceń układów literackich. Staraliśmy się właśnie w rozdziale trzecim niniejszej rozprawy podać krótki zarys tej części dynamiki poezji, szkicując ogólnie systematykę zmian poezji. Ta konstatacja procesów i ich systematyka to pierwszy częściowy wynik dynamiki poezji. Jest on konieczną podstawą do postawienia dalszych zagadnień dynamiki, a mianowicie problemu praw przekształceń literatury.

Temu właśnie zagadnieniu praw poetyki pragniemy na zakończenie poświęcić nieco uwagi. Podkreślić przedewszystkiem wypadnie ich specyficzny, szczegółowy charakter. Prawa dynamiki poezji, w przeciwieństwie do praw formułowanych przez ewolucyjną historję literatury, nie posiadają charakteru ogólnego: odnoszą się nie do całości literatury, tylko do jej typowego, określonego fragmentu. Nie znaczy to bynajmniej, aby ważność ich była ograniczona czasowo i przestrzennie. Odnosząc się do fragmentów, odnoszą się

⁷⁶) Stosunek historji do teorji literatury układa się w zależność podwójną. Historja bowiem rozwoju form literackich, którą implikuje dynamika poezji sama implikuje istnienie pierwszej części poetyki, a mianowicie morfologji literatury. Morfologja literatury ze swej strony implikuje pewne stadium badań historyczno-literackich. Zależność tę wyrazić można w następującym szeregu dyscyplin nauki o literaturze, w którym nauki teoretyczne przeplatają się z naukami historycznymi, przy czem każda następująca dyscyplina uwarunkowana jest poprzedzającami:

- a) aksjomatyka badań literackich,
- b) historja literatury,
- c) morfologja literatury,
- d) historja rozwoju form literackich
- e) dynamika literatury.

równocześnie do fragmentów powtarzalnych, do zjawisk typowych, wyniesionych ponad determinację czasowo-przestrzenną. Poznawcza ważność zatem praw dynamiki poezji pozostaje w dalszym ciągu ogólną, choć charakter ich jest szczegółowy, związany z określonym fragmentem systemu literatury.

Prawa te więc formułują w przeciwieństwie do praw rozwoju ewolucyjnej historii literatury, konieczne współistnienie, lub funkcjonalne konieczne następstwo pewnych określonych zjawisk w pewnym określonym i wyodrębnionym systemie przedmiotów i czynności literackich, stworzonym przez ujednostajnienie i uzależnienie czynności wytwarzającej od warunków kształtowania, poprzez nawiązanie jej do określonego kierunku literackiego. Prawa te więc stwierdzają realną zależność pomiędzy określonymi elementami systemu literatury, ujmując w ten sposób wewnętrzną mechanikę, czy logikę tego systemu.

Zapytać by się teraz można, jaki jest stosunek tej logiki systemu literatury do ogólnej logiki sztuki, której poszukiwaniem zajmuje się estetyka ogólna — innymi słowy: jaki jest stosunek prawa literackiego do ogólnego prawa estetycznego? Logicznie biorąc prawa te powinny być w zasadzie pewną szczegółową odmianą drugich. Nie można bowiem sobie wyobrazić innej budowy ogólnych praw estetycznych, jak tylko drogą poznawczej syntezy praw, sformułowanych przez poszczególne nauki o sztuce. Stosunek ten nie ulega pewnie żadnej wątpliwości, jeżeli chodzi o prawa przekształceń, które nazwaliśmy w trzecim rozdziale zmianami modalności czynności wytwarzającej. Także zmiany modalności tworzywa danego zamiarowi artystycznemu można, lecz już z pewnym wahaniem, podporządkować pod ogólne prawa estetyczne. Dużo natomiast wątpliwości następuje to podporządkowanie, jeżeli chodzi o zmiany morfologiczne literatury. Przedmiotem procesów przekształcających jest tu bowiem struktura układów literackich, a układy te stanowią specyficzną własność systemu literatury. Można coprawda dopatrywać się pewnych

podobieństw narzędzi i materiału poszczególnych sztuk pomiędzy sobą, ale są to raczej tylko przybliżenia, porównania obrazowe, sformułowania metaforyczne, aniżeli konstatacje istotnych zależności i identyczności. Prawa więc literackie, według logicznego prawdopodobieństwa, gdyż o faktycznym stosunku mówić nie można, wskutek niesformułowania jeszcze ani ogólnych praw estetycznych, ani praw literackich, w stosunku do ogólnych praw estetycznych przedstawiają się dwojako. Prawa odnoszące się do przekształceń modalności tak czynności wytwarzającej jak i tworzywa stanowią w zasadzie szczegółową odmianę ogólnych praw estetycznych, prawa natomiast odnoszące się do zmian struktury, czyli prawa morfologiczne, stanowią specyficzną własność dynamiki poezji. W stosunku do tych ostatnich mogą istnieć tylko paralelnie odpowiedniki podobne w innych sztukach, nie można jednak mówić o ich identyczności z prawami przekształceń morfologicznych innych sztuk.

Możnaby się jeszcze zapytać na zakończenie, jakie jest znaczenie poznawcze nomotetycznych badań poetyki? Jest ono pod wielu względami bardzo ograniczone. Nie daje wglądu w indywidualną twórczość, nie wyjaśnia wartości artystycznych, uwzględnia zaistnienie w każdej chwili spontaniczności. Nie redukuje dalej twórczości do stawania się mechanicznego, przyjmując działanie i konieczne istnienie imponderabiljów indywidualnych i twórczych. Możnaby zatem powiedzieć, że pozostawia wszystkie ważne i istotne zagadnienia otwartymi i nierozwiązanymi. Poza tą jednak, tak silnie akcentowaną stroną indywidualną, temi imponderabiljami twórczości i spontaniczności istnieje w sztuce strona obiektywna. Istnieją narzędzia, materiał, kierunki. Istnieje forma sztuki zastana, która stanowi dane odporne dla indywidualnej twórczości artysty. Te dane odporne właśnie są przedmiotem rozważań dynamiki poezji. Prawa przez nią formułowane wyjaśniają ich logikę. Pozwalają odróżnić w dziele sztuki to, co konieczne, zastane, obiektywne, od tego co w niem naprawdę twórczego i indywidualnego.





WYKAZ TREŚCI.

	str.
I. <i>Wstęp: Postawienie zagadnienia.</i>	
1. Krytyka tradycyjnych pojęć dynamiki poezji	1
2. Krytyka prawa dualizmu rozwoju	5
3. Założenia dynamiki poezji	7
4. Pojęcie kierunku literackiego	11
II. <i>Rozdział 1. Zagadnienie czynności artystycznej.</i>	
1. Uwagi z zakresu ogólnej teorii czynności	13
2. Opis czynności artystycznej	26
III. <i>Rozdział 2: Zagadnienie kierunku literackiego</i>	
1. Klasyfikacja czynności artystyczno-literackich	40
2. Analiza pojęcia kierunku literackiego	56
IV. <i>Rozdział 3: Systematyka zmian czynności artystyczno-literackich.</i>	
1. Zmiany modalności czynności wytwarzającej	69
2. Zmiany tworzywa literackiego	83
V. <i>Zakończenie. Zagadnienie praw poetyki.</i>	
1. Dotychczasowe wyniki rozprawy	96
2. Ostateczne zadania dynamiki poezji	99

WYDAWNICTWA KOMISJI FILOLOGICZNEJ
POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

PRACE KOMISJI FILOLOGICZNEJ.

Tom I. Zeszyt 1. Seweryn Hammer: „O wpływie tragedji Eurypidesa »Hippolyto« na poezję hellenistyczną“. Str. 83 — 1921. — Zeszyt 2. Roman Pollak: „Goffred“ Tassa-Kochanowskiego. Str. 269 — 1922. — Zeszyt 3. Tadeusz Grabowski: „Z dziejów literatury unicko-prawosławnej w Polsce“. Str. 92 — 1922.

Tom II. Zeszyt 1. Morawski: „Le Facet en François“ édition critique des cinq traductions des „Facetus“ latins avec introduction, notes et glossaire. Str. 128 — 1923. — Zeszyt 2. Witold Klinger: „Przyczynki do fragmentów tetrametrycznych Archilocha“. Str. 22 — 1923. — Zeszyt 3. Witold Klinger: „Z motywów wędrownych pochodzenia klasycznego“. Serja II. Str. 45. — 1923. — Zeszyt 4. B. W. A. Massey M. A.: „The Compound Epithets of Shelley and Keats considered from the structural, the historical and the literary standpoints“. Str. 256. — 1923.

Tom III. Poznań 1927, 424 stron. W. Klinger: „Z dziejów jambu ludowego w Grecji“. Str. 1—25. J. Dziech: „De Gregorio Nazianzeno diatribae quae dicitur alumno“. Str. 26—266. X. Gładysz: „X. Maciej Kazimierz Sarbiewski a reforma hymnów brewjarzowych za czasów Papięta Urbana VIII“. Str. 267—388. St. Dedio: „Pochodzenie żydów w świetle tradycyji zachowanych u pogańskich autorów łacińskich“. Str. 389—424 (poszczególne rozprawy także w odbitkach).

Tom IV. Poznań 1930, 330 stron. L. Ćwikliński: „Janiciana. Przyczynki do biografji i oceny utworów Kl. Janickiego“. Str. 1—39. St. Dobrzycki: „Ze studjów nad Kochanowskim“. Str. 40—110. J. Morawski: „Polono-Romanica“. Str. 111—121. St. Dobrzycki: „Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek“. Str. 123—226. Z. Mianowska: „Zbigniew Morsztyn, życie i twórczość poetycka“. Str. 227—330 (poszczególne rozprawy także w odbitkach).

Tom V. Poznań 1933, 385 stron. Jan Berger: „Grabbe i romanetyka“. Str. 1—328. Jan Sajdak: „Bizantynistyka, źródła i zarys studjów“. Str. 329—347. Victor Steffen: „Studia satyrica“. Str. 349—385 (poszczególne rozprawy także w odbitkach).

Tadeusz Grabowski: *Literatura luterska w Polsce wieku XVI*“. Str. 214. — 1920.

Tadeusz Grabowski: „Juljusz Słowacki. Jego życie i dzieła na tle epoki“ Tom II. Str. 284. — 1926 (Tom I wydany nakładem Uniwersytetu Poznańskiego, wyczerpany).

Alfons Bronarski: „Stosunek »Quo Vadis« do literatur romańskich“. Praca nagrodzona na konkursie Pozn. Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Str. nrb. 8 + 156. — 1926.

Ludwik Œwik

Śmierć cesarza Klaudjusza i jego pozgonne wędrówki do nieba i do podziemia“. Str. 70. — 1926.

Edward Klich: „*Polska terminologja chrześcijańska*“. Str. VI + 168. — 1927.

Zbigniew Grabowski: „*Walter Pater*“. Str. 302. — 1929.

Stefan Ramułt: „*Gwara ślemieńska I Słownik*“, opr. E. Klich. Str. 100. — 1930.

Zygmunt Krasieński, „*Listy do Delfiny Potockiej 1839— 1843*“, wyd. A. Źółtowski. Str. 582. — 1930.

Analecta Byzantina Fase. I. „*Ioannis Kyriotis Geometrae Hymni in SS. Deiparam*“. Rec. prolegomenis instruxit Ioannes Sajdak. Str. 96. — 1931.

B. W. A. Massey: „*Brownings Vocabulary: Compound Epithets*“. Str. 272. — 1931.

„*Sprawa Chędogo o męce Pana Chrystusowej i ewangelja Nikodema*“. Z rękopisu wydał Stefan Vrtel-Wierczyński. Str. XXXVI + 184. — 1933.

969

ym