

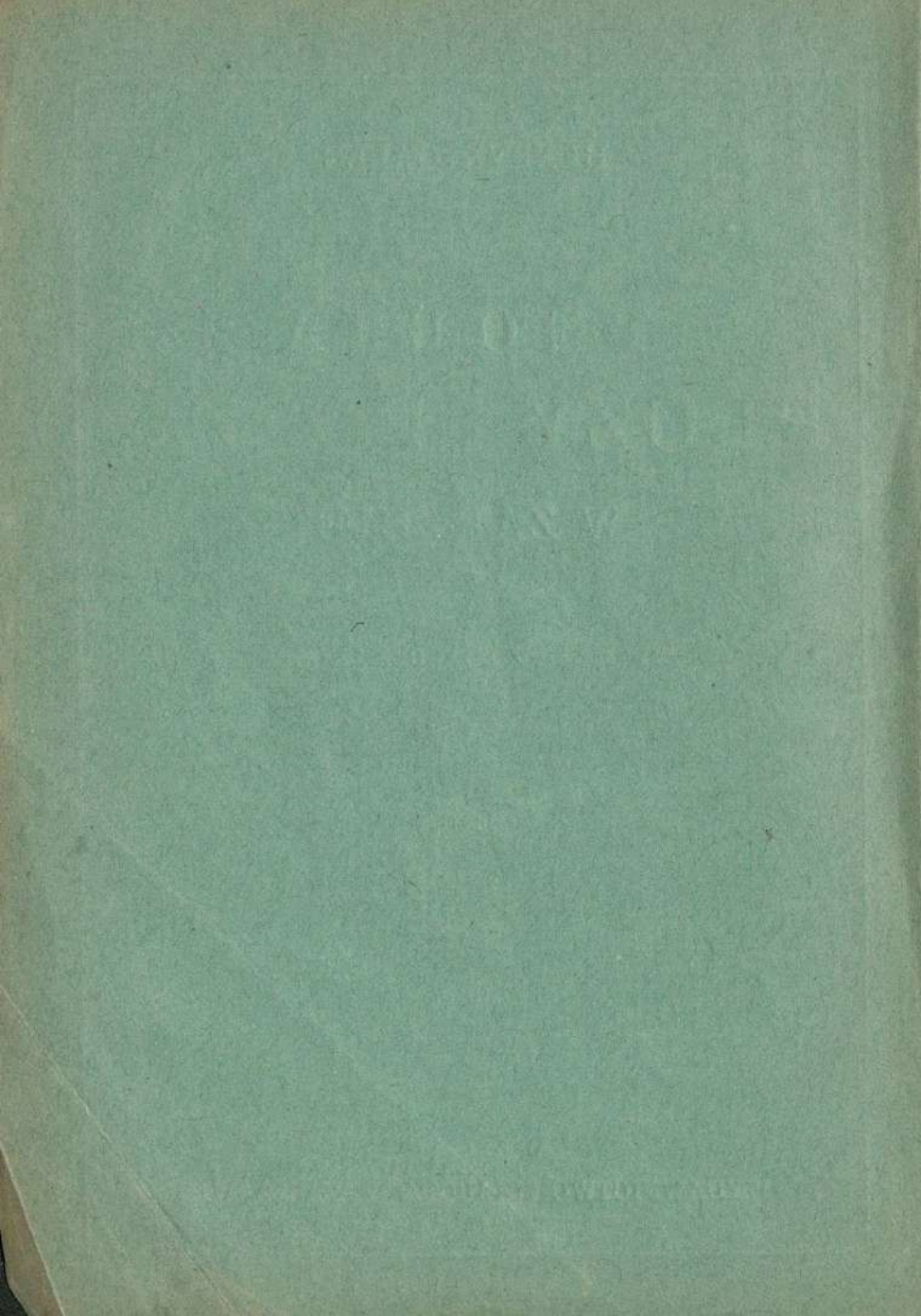
HENRYK GALLE

TEORIA
PROZY I POEZJI
W ZARYSIE

WYDANIE SZÓSTE, BEZ ZMIANY



WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE



HENRYK GALLE

TEORJA
PROZY I POEZJI
W ZARYSIE

WYDANIE SZÓSTE, BEZ ZMIANY



1927

WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE



Ar 8503

DRUKARNIA ZAKŁADÓW WYDAWNICZYCH

M. ARCT, SP. AKC. W WARSZAWIE

CZERNIAKOWSKA 225

WSTĘP.

§ 1. Proza a poezja.

Teorją literatury nazywamy naukę, wyłuszczałą zasady twórczości literackiej.

Wykładają się więc tu zasady różnego rodzaju utworów literackich, dotyczące wyboru treści, układu i wykonania. Stylistyka zatem i teoria literatury dopełniają się nawzajem: pierwsza omawia zewnętrzną stronę utworów literatury, t. j. szatę językową, styl; teoria literatury zaś zajmuje się wewnętrzną stroną twórczości, treści, stosunku poszczególnych części do całości, ich zgrupowania, stosunku autora do przedstawianego przedmiotu, udziału poszczególnych władz duchowych autora w twórczości, to jest rozumu, wyobraźni i uczucia i t. p.

Teoria literatury dzieli się na dwa wielkie działy: *teorię prozy* i *teorię poezji*; pierwszy omawia utwory literackie, należące do rodzaju *prozy*, drugi — *poezji*.

Rozróżnienie prozy i poezji jest jednym z najzawilszych zadań teorii literatury. Przedstawiając tę sprawę w najogólniejszy sposób, zaznaczamy, że w prozie chodzi przede wszystkim o *odtworzenie prawdy*, chodzi o to, aby opowieść nasza była *jak najbliższa rzeczywistości*.

Nie zawsze udaje nam się wykryć prawdę, kiedy mamy np. o niej zbyt skąpe i niedokładne świadectwa; nie każdy umie się też zdobyć na prawdę, gdy jest mu ona z jakich bądź względów nieprzyjemna: Rzymianin np. nieraz nie zechce przedstawić klęsk wojska rzymskiego i t. p. Ale zasada i celem prozy jest prawda, jest rzeczywistość, bez względu na to, czy może się ona podobać autorowi i czytelnikowi.

Prozaik nie powinien nic dodawać od siebie, nie zmyślać, nie ujmować; nie powinien też mówić o swoich osobistych

uczuciach i wrażeniach, wywołanych odtwarzaniem zdarzeniem. Zasadą więc prozy jest *przedmiotowość (objektywizm)*, t. j. bezstronne, chłodne, spokojne odtwarzanie prawdy, przy czem uczuciom własnym nakazuje się milczenie.

W tworzeniu utworów prozaicznych bierze udział prze-ważnie *rozum*. Autor przygląda się bacznie jakiemuś zdarzeniu, rzeczy, osobie, stara się poznać je dokładnie, zrozumieć, wykryć prawdę i przedstawić ją w ten sposób, aby i *rozum czytelnika* pojął ją bez trudności. Powinien więc mówić i pisać jasno, zrozumiale, aby czytelnik po przeczytaniu utworu wiedział o danej rzeczy tyle, ile wiedział autor podczas pisania; słowem, poucza czytelnika.

Zupełnie co innego w *poezji*. Tu nie chodzi o ścisłe wykrycie prawdy, o wierne odtworzenie czegoś tak, jak się odbyło, autor nie trzyma się niewolniczo rzeczywistości, lecz dowolnie zmienia ją, przekształca, opuszcza i dodaje szczegóły, *tworzy* coś nowego, czego nigdy nie było; i to właśnie nosi miano *zmyślenia poetyckiego*, które jest jedną z głównych cech *poezji*.

I cele prozy a *poezji* są różne i różne środki tworzenia i oddziaływania. Prócz rozumu, który jest główną podstawą twórczości w prozie, w *poezji* biorą jeszcze udział inne władze duchowe człowieka: *uczucie* i *wyobraźnia*. Poezja nigdy nie jest i nie może być tak *objektywna*, jak proza, bo w takim razie przestałaby być *poezją*; przeciwnie, *subiektywizm (podmiotowość)*, inaczej mówiąc, *uczuciowość*, jest jej cechą wybitną.

Jest nawet cały dział utworów *poetyckich*, które są najczystszy-m wyrazem *uczucia*, albo, mówiąc wogóle, świata duchowego poety, jego stanów psychicznych, marzeń, uczuć i wrażeń; ale i wogóle, niema utworu *poetyckiego*, gdzieby autor chciał i umiał ukryć zupełnie swoją osobę i pozostać na gruncie czystego *objektywizmu*. To też, o ile proza działa na rozum czytelnika, tak *poezja* porusza *jego uczucie*, wzbu-

dza w jego sercu takie stany duchowe, jakie przechodził poeta podczas tworzenia.

A dalej, ponieważ poeta nie czerpie materiału do swoich utworów wyłącznie ze świata zewnętrznego, lecz dopełnia rzeczywistość swoją *wyobraźnią* (zmyślenie poetyckie), wyobraźnia więc stanowi nader ważny czynnik twórczości poetyckiej. To też obrazy poetyckie oddziałują silnie na *wyobraźnię czytelnika*, i to z tem większą potęgą, im wyższy jest talent poety.

W obrazach poetyckich należy rozróżnić dwie strony: 1) samo zdarzenie, które się opowiada, bądź zmyślane, bądź rzeczywiste, i 2) to, co chciał poeta przez ten obraz powiedzieć, inaczej mówiąc, myśl, tu zawartą.

Wyjaśnijmy to na przykładzie: w krótkim wierszu, p. t. „Limba” K. Tetmajer przedstawia samotną limbę, szumiącą na stromem zboczu nad czarną przepaścią, zasłaną złomem skał; wkoło piętrzy się zimny, ponury granit, po niebie wicher przegania ciemne chmury, a samotna limba szumi bezdennie smutno wśród okrutnej pustki. Przedewszystkiem więc mamy tu obraz natury, wszystko jedno, czy zmyślony, czy prawdziwy, o to nam nie chodzi. Ale niedość na tem. Prócz samego opisu jest tu coś więcej jeszcze: gdy czytamy ten utwór, czy nie przejmujemy nas smutek głęboki a cichy? czyż nie przychodzi nam do głowy myśl, że tak, jak ta limba, samotny i smutny jest człowiek wyższy duchem, poeta, genjusz, otoczony zimnym i obojętnym tłumem ludzi powszednich, myślących tylko o dniu dzisiejszym? Słowem, podstawą tego utworu jest nie wierne odtworzenie rzeczywistości (limba na zboczu i t. d.), co może być treścią tylko utworu prozaicznego, lecz myśl czyli *idea*, tu zawarta (smutna samotność genjusza).

Myśl ta może być też przedmiotem utworu prozaicznego. Prozaik może np. powiedzieć „Człowiek wyższy duchowo zawsze musi być samotny, bo równych mu niewielu na świecie; znaczna większość ludzi rządzi się swojemi celami małostkowemi i nie dba o wysoki rozwój ducha. Ale że wszelka samo-

tność jest smutna, smutny jest też los genjusza" i t. d. Taki utwór przemawiałby do naszego rozumu, nie uczucia i wyobraźni, wyjaśniłby nam, wyłożył myśl, przekonał lub nie przekonał.

Inaczej poeta. On nie wyklada idei wprost, lecz tworzy obraz mniej lub więcej zmyślony, a obraz ten jest wyrazem jakiejś myśli, inaczej mówiąc, poeta *wciela myśl w obraz*, uzmysławia myśl, w ten jednak sposób, że w *wyobraźni* czytelnika budzą się te same myśli, które zawarł w obrazie poeta. Nietrudno np. domyślić się, że ideą wiersza Tetmajera p. t. „Limba” jest myśl o samotności duchowej poety.

Zadaniem więc poezji, jak i wogóle wszystkich sztuk pięknych (architektura, rzeźba, malarstwo, muzyka) jest *uzmysławianie idei*. A ostatecznym celem poezji, jako sztuki pięknej, jest nie *prawda*, jak w prozie, ale *piękno*, które polega na najzupełniejszej zgodności obrazu i idei, a także harmonji między oddzielnymi częściami obrazu.

Oto są główne środki twórczości poetyckiej i jej oddziaływania. Ale są jeszcze *środki pomocnicze*, drugorzędne, dotyczące *zewnętrznej formy* utworów, stylu i języka. Tak więc o ile proza powinna się posilkować stylem jasnym, o tyle w poezji pożądanym jest *styl piękny*, zwłaszcza *obrazowy*. Ponieważ obrazowość stylu polega głównie na tem, aby pojęcie oderwane zastępować zmysłowem, przyczynia się więc znakomicie do uzmysławiania idei w obrazach poetyckich.

To samo można powiedzieć o dźwięczności wogóle, a zwłaszcza tej, która wypływa z *budowy wiersza*, oddziałująca ona bowiem silnie na zmysł słuchu, tak jak obrazowość na zmysł wzroku, zbliża poezję do muzyki, jak obrazowość—do malarstwa. Nie są to jednak konieczne warunki poezji: można pisać poezję stylem jasnym i prostym, nie ozdobnym i mową niewiązaną.

(O stylu i budowie wiersza traktuje „Krótka stylistyka”).

PROZAİKA

CZYLI TEORJA PROZY.

§ 2. Rodzaje prozy.

Proza rozpada się na trzy wielkie działy: proza opowiadająca, opisowa i rozumująca.

Proza opowiadająca *czyli opowiadanie jest to wyszczególnienie wypadków współczesnych lub następujących jeden po drugim, między którymi zachodzi pewien związek.*

Oddzielne szczegóły opowiadania — to poszczególne wypadki, które przedstawia się w porządku *chronologicznym*, to jest w takim, w jakim następowały jeden za drugim w rzeczywistości. Ale nie wystarcza tu zewnętrzna, czysto wypadkowa łączność współczesności lub następności. W porządku, jasno zbudowanem opowiadaniu między wypadkami opowiadaniem, obok chronologicznej, musi być jeszcze *łączność myślowa*, t. j. wszystkie powinny odnosić się do jednego zdania, a razem wzięte stanowić pewną całość myślową. We wstępie np. opowiada się zwykle jakiś wypadek lub szereg wypadków, *poprzedzających* główne zdarzenie, w zakończeniu mówi się o tem, co *nastąpiło* po owem zdarzeniu: ale pomiędzy temi częściami musi być pewien związek logiczny. Jeżeli opowiadamy np. o bitwie pod Grunwaldem, możemy we wstępie opowiedzieć pokrótce dzieje krzyżaków na ziemi polskiej, w zakończeniu — stan polityczny zakonu po r. 1410, ale nie możnaby mówić np. o stosunku Polski do Tatarów lub o stosunkach wewnętrznych Anglii na początku XIV stulecia.

Doskonałość więc budowy opowiadania polega na porządnem i pełnem wyliczeniu wypadków, odnoszących się do pewnego zdarzenia: nie powinno żadnego brakować, ale też nie powinno być pomiędzy nimi ani jednego, któryby nie miał związku z danym faktem; przytem układ ich powinien być jasny i przejrzysty, aby umysł czytelnika nie potrzebował silić się na wykrycie pomiędzy nimi łączności zewnętrznej (chronologicznej) i wewnętrznej (logicznej).

Proza opisowa czyli opis *jest to wyszczególnienie cech charakterystycznych jakiegoś przedmiotu lub osoby.*

Oddzielnymi więc szczegółami opisu są nie wypadki, związane z jakimś zdarzeniem, lecz poszczególne cechy jakiegoś przedmiotu lub osoby. W opowiadaniu wylicza się szereg zdarzeń, w opisie zaś nie się nie dzieje; w opowiadaniu między początkiem jego a końcem upływa pewien przeciąg czasu, mniejszy lub większy, kilka chwil lub szereg stuleci, w opisie zaś okoliczność czasu nie jest wcale brana pod uwagę, początku od końca utworu nie dzieli ani jedna chwila.

Ścisłość opisu polega na *pełności*, t. j. wymaga się, aby żadna cecha znamienne opisywanego przedmiotu nie została opuszczona, i *systematyczności*, t. j. że cechy te wylicza się w pewnym określonym porządku, najpierw ogólne, potem szczegóły i t. d. Celem opisu jest dać czytelnikowi możliwie jasne i dokładne pojęcie o opisywanym przedmiocie, aby czytelnik umiał go odróżnić od innych przedmiotów podobnych.

Zasadą opisu jest, aby przedmiot opisywany pozostawał w stanie spoczynku (np. las, dom, miasto, zwierzę, które stoi lub leży). Jeżeli zaś pewien przedmiot lub osoba są w ruchu (np. przechadzka, przelot ptaka, bieg pociągu), będą one przedmiotem nie opisu, lecz opowiadania, gdyż oddzielne szczegóły takiego utworu będą nie cechami pewnego przedmiotu, lecz zdarzeniami, następującemi jedno po drugim w czasie; np. lot ptaka: ptak zrywa się, rozwija skrzydła, trzepocze niemi, wzlatuje, ulatuje, znika z oczu — to jest szereg zdarzeń, nie zaś cech charakterystycznych przedmiotu, a więc opowiada-

nie; ale jeżeli będziemy mówili o wielkości ptaka, jego upierzeniu, skrzydłach, nogach, dziobie i t. d., będzie to opis. Nie można więc również *opisać* zjawiska przyrody, np. burzy, wschodu lub zachodu słońca, da się to tylko *opowiedzieć*.

Proza rozumująca *czyli rozumowanie jest to wszechstronne i gruntowne wyjaśnienie i dowodzenie jakiejś myśli*.

Przedmiotem więc rozumowania jest nie przedmiot sam, lecz myśl jakaś, związana z danym przedmiotem; np. pociąg kolei żelaznej można opisać lub opowiedzieć o jego przebiegu przez jakieś miejsce; treścią zaś rozumowania będzie np. myśl, że droga żelazna przyczynia się do rozwoju cywilizacji.

Oddzielne szczegóły, składające się na rozumowanie, to nie wypadki i nie cechy znamienne przedmiotu, lecz *dowody*, to jest wyjaśnienia danej myśli, stanowiącej *założenie* (treść) rozumowania, przekonywające czytelnika o słuszności założenia. Takimi dowodami w rozumowaniu o pożytku kolei żelaznej będą: 1) szybsze przenoszenie się ludzi z miejsca na miejsce, 2) żywsza wymiana myśli między ludźmi i narodami, 3) rozwój przemysłu i handlu, 4) rozpowszechnianie oświaty za pośrednictwem prasy, 5) ułatwienie środków nabywania wiedzy i dzielenie się jej wynikami i t. p. Po przeczytaniu takiego utworu czytelnik uwierzy i przekona się, że kolej w samej rzeczy przynosi ludzkości wielkie korzyści.

Pełność rozumowania polega na zebraniu dostatecznej ilości dowodów ku przekonaniu czytelnika, układ wymaga umiejętnego ugrupowania tych dowodów, np. od najsłabszego do najsilniejszego, lub od najogólniejszego do wchodzącego najgłębiej w jądro kwestji i t. p. Jasność, jedrność i siła stylu są tu bardzo pożądane.

Przyjrzyjmy się teraz rozlicznym gatunkom tych trzech rodzajów prozy: opowiadającej, opisowej i rozumującej.

1. RODZAJE PROZY OPOWIADAJĄCEJ.

1) Roczniki.

§ 3. *Roczniki są to krótkie, kilkuwyrazowe zapiski o zdarzeniach z dziejów kościoła i państwa, spisywane z roku na rok (przez duchowieństwo w wiekach średnich).*

Początek rocznika sięga wieków średnich. Wówczas mniści lub księża w klasztorach lub przy katedrach zapisywali rok za rokiem najważniejsze wypadki, na marginesach biblij, brewiarzy, psalterzy, a zwłaszcza kalendarzy (t. zw. *tablice paschalne*). Zapiski te i z zasady i dla braku miejsca były bardzo krótkie, wprost lakoniczne; notowały tylko pewne zdarzenia, ale go nie opowiadały. Tak doniosły np. fakt, jak przyjęcie chrześcijaństwa przez Polan, zawiera się w dwu tylko zdaniach: „Dobrouka do Meska przybywa” i „Mesko, książę polski, chrzei się”.

Jako spisywane przez osoby duchowne i dla użytku kościoła, roczniki miały zrazu charakter przeważnie kościelny, notowały przede wszystkim wypadki z dziejów kościoła: śmierć biskupa, arcybiskupa lub opata, wysłanie misji do pogan, założenie klasztoru, wzniesienie kościoła i t. p. Z rozwojem życia politycznego do roczników przedostają się zapiski charakteru państwowego: śmierć księcia, wstąpienie na tron jego następcy, wyprawa wojenna, bitwy, klęski, zawarcie pokoju i t. p.

Roczniki odznaczają się zwykle wiarogodnością; rocznikarz zapisywał tylko takie wypadki współczesne, o których dobrze wiedział, a w krótkich zapiskach nie miał potrzeby ani możności nic zmyślać, ni też dodawać.

2) Kronika.

§ 4. *Kronika jest to naiwna opowieść o ważniejszych wypadkach z życia narodu, ułożonych w porządku chronologicznym, bez wykazania związku pomiędzy niemi.*

W kronice mamy już nie suche zapiski, jak w roczniku, lecz ciągle opowiadanie. A opowieść ta bywa bogata w szczegóły, nieraz bardzo drobiazgowe.

Następujące są główne cechy kroniki:

a) podobnie jak w roczniku, panuje w niej jedynie *porządek chronologiczny*, t. j. opowiada się zdarzenia rok za rokiem, w takim porządku, w jakim się one odbyły. Jest to więc tylko zewnętrzna, przypadkowa łączność między faktami. Związku logicznego między zdarzeniami kronikarz nie zna, a jeżeli nawet czasem usiłuje wykryć ten związek, czyni to zawsze niedołącznie, zestawiając z sobą zdarzenia, nie posiadające żadnej łączności wewnętrznej.

b) kroniki cechuje *naiwność*, właściwa ludziom wieków średnich. Kronikarz, o ile nie spisuje wypadków współczesnych, których sam był świadkiem, czerpie najczęściej wiadomości z opowiadań, przechodzących z ust do ust, od pokolenia do pokolenia, drogą t. zw. *tradycji ustnej*; oczywiście, w takiej wędrówce opowiadanie zmienia się, zmyślają się nowe szczegóły, fakt historyczny przekształca się w podanie, pełne wypadków nadzwyczajnych, cudownych, fantastycznych. Tak np. w kronikach naszych pełno podań: o Krakusie i Wandzie, o Popiele i Piaście i t. p., w których tkwi bardzo nieznaczna tylko cząstka prawdy historycznej. Kronikarz nie umie odróżnić prawdy od podania i naiwnie podaje wszystko za rzeczywistość. Nieraz bywa i tak, że i sam kronikarz zmyśla nowe szczegóły i całe podanie, aby ubarwić, upiększyć swoją opowieść: biorąc np. suchą, krótką wiadomość od jednego ze swoich poprzedników, rozszerza ją w długie opowiadanie, ubarwione własnymi dodatkami (t. zw. *amplifikacje* kronikarzy).

c) kronika posiada charakter *teologiczny*, t. j. kronikarz w swoim utworze przeprowadza myśl, że każdy fakt historyczny jest bezpośrednim wynikiem woli Boga, który rządzi w dziejach, karze za winy; nagradza za cnoty. Na tej podstawie zestawiono ze sobą dziwaczne zdarzenia, nie mające żadnego

istotnego związku: np. rozsiekanie ciała św. Stanisława miało być przyczyną podziału Polski na dzielnice i t. p.

d) kronika ma charakter nie ściśle naukowy, lecz umoralniający, budujący. Z każdego faktu historycznego wyciągano naukę moralną dla czytelnika, by go odwieść od grzechów, nakłonić do cnoty i pobożności.

3) Historia czyli dzieje.

§ 5. *Historja jest to krytyczna i pragmatyczna opowieść o przeszłości narodu lub kilku narodów.*

Wyjaśnijmy bliżej to określenie.

Przedewszystkiem krytycyzm. Polega on na dokładnem i drobiazgowem sprawdzeniu źródeł celem wyłuszczenia z nich prawdy dziejowej.

O tę prawdę, o jej wykrycie i wierno odtworzenie przedewszystkiem chodzi historykowi: powinien on opowiedzieć ściśle i dokładnie, co i jak było.

Ku temu właśnie prowadzi *krytyka źródeł*. Historyk nie może z dobrą wiarą przyjmować wszelkich świadectw, jak to czyni kronikarz, lecz odróżnia w nich to, co jest i może być prawdą, od tego, co jest zmyśleniem i fałszem. Mówiąc np. o przyjęciu chrztu przez Mieszka, odrzuca bezwzględnie wszelkie podania o ślepotcie Mieszka, jego cudownem przewidzeniu, wszelkie zmyślane przez kronikarza opowieści o postrzyżynach, o poradach, jakich zasięgał Ziemomysł u wróżbitów, o tem, jak chrześcijanie nakłaniali Mieszka do chrztu, o naradach Mieszka z magnatami i t. d. A odrzuca się to z następujących względów: kronikarz, który to wszystko spisał, żył w kilka wieków po Mieszkcu, nie mógł więc znać dokładnie wszystkich tych drobnych szczegółów: są więc te szczegóły albo zmyślane przez kronikarza, albo doszły do niego, znacznie zmienione, drogą tradycji ustnej.

Tak więc krytyka historyczna wymaga, aby historyk w wyborze źródeł trzymał się zasady: bardziej wierzyć temu kroni-

karzowi lub wogóle źródłu (roczniki, pamiętniki, dzienniki, opisy podróży, napisy na murach, grobowcach, monety, medale, pieczęcie, dokumenty i akty państwowe i prywatne, herby i t. p.), które mogło i chciało więcej wiedzieć i powiedzieć. Oddaje się więc pierwszeństwo autorowi współczesnemu przed tym, który żył i pisał w kilkadziesiąt, sto lub więcej lat po danym fakcie; bardziej się wierzy naocznemu świadkowi jakiegoś zdarzenia, niż temu, kto słyszał o niem od innych; autorowi, którego bezstronność zna się skądinąd, niż zaślepionemu miłością lub nienawiścią. Więcej się daje wiary temu np. kronikarzowi, który pisał dla siebie i nie miał potrzeby niczem się krępować, niż temu, kto pisał dla dworu i niejedno musiał skryć, aby nie narazić się władzy i t. p.

Drugą cechą znamionną historji jest pragmatyzm, który polega na *wykazywaniu przyczyn i skutków każdego zdarzenia*. Historyk winien nie tylko krytycznie sprawdzić i ocenić źródła, ale jeszcze zbadać, jakie były przyczyny i jakie skutki każdego zdarzenia. Kronikarz nie zna tej zasady, on szereguje fakty tylko w porządku chronologicznym, a jeżeli ją zna, to stosuje ją naiwnie i najniewłaściwiej (rozsiękanie św. Stanisława np. ma być przyczyną podziału Polski na dzielnice). Tak więc historyk nie tylko opowiada np. o przyjęciu chrześcijaństwa, ale wykłada, co skłoniło Mieszka do tego kroku (napór Niemców, wpływ Czech chrześcijańskich), i co z tego dla Polski wynikło (stosunek do cesarza, do książąt niemieckich, wpływ duchowieństwa na rozwój kraju i t. p.). Tak więc w historji żaden fakt nie stoi odosobniony, lecz wszystkie wiążą się w łańcuch przyczyn i skutków, tak zw. *łańcuch pragmatyczny*, t. j. każde zdarzenie jest wpływem poprzedzających i zarazem przyczyną następnych.

Wreszcie, jeszcze jednym wymaganiem historji jest *przedmiotowość*. Polega ona na tem, że historyk, kreśląc wypadki z życia narodu, winien kryć swoją osobę, swoje upodobania, uczucia, radości i smutki. Może mu się coś nie podobać, coś być bardzo bolesne, ale pomimo to powinien on przedstawić

wszystko tak, jak było, nie nie kryjąc, nie nie dodając. Poważnym byłoby błędem przeciw wymaganiom historii, gdyby historyk np. grecki, aby nie drażnić pychy narodowej, swej własnej i czytelników, ominął wszystkie klęski Greków w walkach z Macedończykami lub Rzymianami, gdyby, kreśląc charakter Greków, ominął pewne słabe ich strony.

Niewłaściwym byłoby również, gdyby historyk, mówiąc np. o chrzcie Mieszka, zaczął wyrażać swój zachwyt i podziw dla mądrego władcy lub ganić go i karcić, że walczył przeciw pobytycznym Lutykom. Błędem byłoby również, gdyby historyk wprowadzał swoje własne myśli i rozumowania, np. co by było, gdyby Mieszko przyjął chrzest nie z rąk Rzymu, lecz Carogrodu?

Pod względem przedmiotowości historia stoi najwyżej ze wszystkich rodzajów prozy opowiadającej.

Zakres historii może być bardzo różnorodny: może ona mówić o przeszłości wielu narodów (historia *powszechna*), o jednym narodzie (historia *narodowa*), lub o pewnej tylko stronie życia narodu (np. historia kościoła, mieszczaństwa, rzemiosł, sztuki, literatury i t. p.). Utwór historyczny, poświęcony jednemu tylko szczegółowi z życia narodu (np. panowanie jednego władcy, historia reformacji w Polsce, historia drukarstwa i t. p.), nosi miano *monografii historycznej*. Wreszcie *szkicem historycznym* nazywamy monografię drobną treścią i rozumowaniem, pisaną stylem żywym i przystępnym.

4) Pamiętnik.

§ 6. *Pamiętnik jest to opowieść o wypadkach z własnego życia autora, a także tych, których był on świadkiem lub współczestnikiem.*

Pamiętnik naogół odznacza się większą wiarogodnością, niż kronika. Dwie są tylko okoliczności, które historyk musi uwzględnić, korzystając z pamiętnika, jako źródła historycznego: przedewszystkiem pamiętnik nieraz spisuje się w wieku

podeszłym, u schyłku życia, kiedy pamięć zawodzi, zwłaszcza co do wypadków dzieciństwa i młodości; a potem są i tacy pamiętnikarze, którzy lubią zmyślać, upiększać, zabarwiać swoje wspomnienia. W takich więc razach trzeba być ostrożnym w korzystaniu z pamiętnika.

Jakie znaczenie mogą mieć pamiętniki dla historyka?

Przedewszystkiem, pamiętniki są często spisywane przez ludzi, biorących udział w wypadkach historycznych (panujących, wodzów, mężów stanu, dyplomatów i t. p.), a wtedy są one źródłem historycznem pierwszorzędnej wartości. Ale i w tych razach nawet, gdy autor pamiętników jest zwykłym śmiertelnikiem, miewają one dużą wartość dla historyka, zawierają bowiem nieraz szczegóły, których daremno szukalibyśmy w kronikach: szczegóły życia rodzinnego, domowego, towarzyskiego, wogóle obyczajowości. Historyk więc obyczajowości, historyk kultury znajdzie w nich materiał nadzwyczaj bogaty.

5) Dziennik.

§ 7. Dziennik są to *každodienne zapiski zdarzeń dnia ubiegłego.*

Dziennik zbliżony jest do pamiętnika pod tym względem, że podobnie, jak i tamten, odtwarza wypadki z życia autora.

Ale różni się od pamiętnika pod wielu względami. Przedewszystkiem, pamiętnik pisze się jednym ciągiem, a dziennik dzieli się na ustępy, z których każdy w nagłówku ma datę. Dalej, pamiętnik pisze się zazwyczaj w wiele lat po odtwarzanych wypadkach; w dzienniku zaś wypadki zapisują się tego samego dnia lub nazajutrz, pod świeżem wrażeniem: tak więc codzień przybywa w dzienniku nowy ustęp, nowa stronica.

Doniosłość dziennika, jako źródła historycznego, jest mniej więcej taka sama, jak i pamiętnika. Wogóle jednak wiarygodność dziennika jest większa, bo przedewszystkiem dziennik pisze się za świeżej pamięci, bezpośrednio po wypadkach; a potem, w dzienniku autor jest zwykle szerszy, gdyż pisze dla

siebie, nie dla innych, nie do druku, odkrywa głąb swojej duszy. W dzienniku często autor spowiada się z takich tajnych myśli i uczuć, którychby głośno może przed nikim nie powtórzył. Dlatego też dzienniki znakomitych ludzi: pisarzy, poetów i t. p., są nieocenionym materiałem dla ich charakterystyki.

Oczywiście, nie wszystkie dzienniki mają znaczenie dla historii i literatury, jeśli są np. pisane przez ludzi, dla nikogo nieciekawych, i przepelnione drobiazgami życia.

U w a g a. Dzienniki szlacheckie z XVII — XVIII w., pisane bezładnie, o wszelkich wypadkach, od śmierci króla do narodzenia się jałówki, noszą nazwę *silva rerum*. Potocznem zaś mianem dziennika z w. XVII — XVIII jest *diarjusz*.

6) Podróżopisarstwo.

§ 8. Opis podróży jest to odtworzenie wypadków, doznanych przez autora przy przenoszeniu się z miejsca na miejsce, a także jego myśli, uczuć, wrażeń.

Powszechnie przyjęta nazwa: opisu podróży nie jest dość ścisła. Nie masz tu bowiem, jak w opisach, spokoju, lecz autor wciąż przenosi się z miejsca na miejsce, krajobrazy zmieniają się co chwila, wypadki jeden za drugim przesuwają się przed oczyma autora i czytelnika. Jest to więc nie opis, lecz opowiadanie.

Opis podróży, jeżeli ma zajmować, winien być pisany stylem żywym i obrazowym, aby odtwarzane przez autorów wypadki i krajobrazy przemówiły do wyobraźni czytelnika. Opis podróży zaś, polegający na suchem wymienianiu szczegółów, dotyczących mieszkańców, świata zwierzęcego, roślinności, kształtu i rodzaju gruntu i t. p., nosi nazwę naukowego i wchodzi w dziedzinę geografji, nie zaś literatury.

Opisy podróży, podobnie jak pamiętniki i dzienniki, nie mają charakteru ściśle przedmiotowego, jak historia: autor nie tylko opowiada wypadki podróży, ale co krok spisuje też swoje

myśli, uczucia, wrażenia, jakich doznaje na widok nowych kraj-
obrazów, swego podziwu, zachwyty, grozy, strachu i t. p.

Jak pamiętniki i dzienniki, krytycznie sprawdzone, dają ob-
fity materiał historykowi, tak opisy podróży, zwłaszcza nau-
kowe, spożytkowuje dla swoich celów krajoznawstwo i ludo-
znawstwo (geografja i etnografja), a także nauki przyrodnicze

Opis podróży może być spisywany bądź w formie pamię-
tnika, bądź dziennika, bądź wreszeie listów.

Opis podróży do miejsc świętych, np. do Jerozolimy, Rzy-
mu, Częstochowy, nosi miano *pielgrzymki*.

7) Biografja czyli życiorys.

§ 9. Biografja czyli życiorys *jest opowiadaniem o zdarzeniach
z życia jakiegoś znakomitego człowieka.*

Jest więc życiorys podobny nieco do pamiętnika, bo i jeden
i drugi odtwarzają życie jednego człowieka; ale różni się od
niego pod wielu względami.

Przedewszystkiem pamiętnik pisze się o sobie, życiorys zaś
o kimś innym.

A potem życiorys różni się od pamiętnika tem mniej wię-
cej, czem historja od kroniki.

Ta różnica uwydatnia się przedewszystkiem w wyborze
zdarzeń, o których się opowiada: pamiętnikarz nie przebiera
częstokroć w wypadkach, które wprowadza do swego dzieła,
obok rzeczy prawdziwie ważnych i ciekawych zamieszcza
drobne, nie nieznaczące szczegóły życia powszedniego, bo dla
jakichś powodów utkwily mu one w pamięci; autor życiorysu
winien wyszczególniać takie tylko wypadki, które miały rze-
czywisty wpływ na losy osoby, czyją biografję się pisze, lub
zawierają rys znamienny jej charakteru, usposobienia, umy-
sowości i t. p.

Dalej autor życiorysu, opierając się np. na jakimś pamię-
tniku, winien pilnie rozważyć, czy należy ufać pamięci, dobrej

Teorja prozy i poezji.

woli i prawdomówności jego autora, słowem, obowiązany jest, jak i historyk, do *krytycznego sprawdzania źródeł*.

Wreszcie w życiorysie niezbędny jest i drugi zasadniczy warunek historii — pragmatyzm, gdy w pamiętniku wystarcza chronologiczna kolejność zdarzeń. Autor życiorysu nie trzyma się ściśle chronologicznego porządku zdarzeń; mówiąc np. o dzieciństwie i młodości danej osoby, może zwracać uwagę czytelnika na związek pragmatyczny pomiędzy warunkami i otoczeniem tych pierwszych lat życia a charakterem, usposobieniem, zdolnościami, które rozwinęły się dopiero w wieku dojrzałym.

U w a g a. Życiorys jakiegoś świętego, ojca kościoła, lub dostojnika kościelnego nosi miano *żywota* i różni się od zwykłej biografji mniejszym udziałem krytycyzmu; cel jego jest nie ściśle naukowy, lecz pobożny: zachęcanie czytelnika do naśladowania cnót tej osoby, czyje życie się opowiada.

Krótki, suchy życiorys, pisany bezpośrednio po zgonie tej osoby, do której się odnosi, nazywa się *nekrologiem*.

Wreszcie *autobiografją* nazywamy życiorys jakiegóż zasłużonej i znakomitej osoby, napisany przez nią samą. Od pamiętnika różni się autobiografja tem, że notuje tylko fakty z życia danej osoby, pomijając te, które z życiem jej nie mają związku, a które w pamiętniku mogą znaleźć miejsce.

II. RODZAJE PROZY OPISOWEJ.

1) Opis właściwy czyli ścisły.

§ 10. Opis właściwy czyli ścisły jest to dokładne wyszczególnienie cech zasadniczych jakiegóż osoby lub przedmiotu (znajdującego się w stanie spoczynku).

Dokładność więc, polegająca na tem, aby żadnej cechy znamiennej opisywanego przedmiotu nie opuścić, jest głównym przedmiotem takiego opisu; trzeba, żeby autor poznał szczegóły i wszystkie części składowe danego przedmiotu, umiał wśród

jego cech odróżnić stałe od przypadkowych i przedstawił je w taki sposób, by czytelnik poznał ów przedmiot dokładnie.

Ku temu ostatniemu celowi służy styl jasny, nie dopuszczający żadnych dwuznaczników ani wątpliwości, pozbawiony ozdób stylu pięknego. Chodzi o to, aby czytelnik nabrał dokładnego *pojęcia* o przedmiocie, o piękno nie dba się zupełnie. Ku temuż celowi zmierza i to, że zasadnicze cechy wylicza się w pewnym określonym porządku, *systematycznie*, zaczyna się np. od cech ogólnych, a potem przechodzi się do szczegółów. Opisując np. miasto, nie można najpierw mówić o jego domach, potem o położeniu, potem o obrazach ściennych w jakimś kościele, a potem znów o granicach miasta i t. d., bo taki opis nie dałby czytelnikom dokładnego pojęcia o owem mieście.

Dalej opis właściwy jest zazwyczaj *ściśle przedmiotowy*: autor nie mówi wcale o swoich uczuciach, wywołanych widokiem jakiegoś przedmiotu, np. okolicy, miasta i t. p.; takimi są wszystkie opisy przyrodnicze (opisy zwierząt lub roślin), albo geograficzne, i dlatego też takie opisy noszą miano *naukowych*.

Wreszcie jeszcze jedną cechą znamionną takiego opisu jest to, że przedmiot opisywany jest w *stanie spoczynku*. Mówiliśmy już powyżej, że nie można opisywać przedmiotu w ruchu, np. biegnącego konia, lecącej kuli, idącej osoby i t. p., bo w takich razach oddzielne szczegóły opisu byłyby następującemi jedne po drugiej *czynnościami*, co jest zasadą *opowiadania*; zasadą zaś opisu *właściwego* czyli ścisłego jest *stan* jakiegoś przedmiotu, nie zaś czynność.

2) Opis artystyczny.

§ 11. *Opis artystyczny jest to ujęte w formę opowiadania odtworzenie wrażeń, jakich doznaje się na widok przedmiotu opisywanego.*

Opis artystyczny pod każdym względem różni się od ścisłego. Już sam styl piękny, obrazowy, porównaniami, przenośniami i śmiałemi zwrotami mowy silnie przemawiający do du-

szy czytelnika, wskazuje na inny charakter i inne przeznaczenie obu rodzajów opisu.

Opis ścisły mówi tylko do rozumu czytelnika, wykląda, rozwija, uczy; opis artystyczny porusza serce i wyobraźnię.

Różnych ku temu używa środków.

Już sam styl przedewszystkiem zmierza ku temu przeznaczeniu. Ale to nie jest różnica zasadnicza.

O wiele ważniejsze jest to, że, o ile opis ścisły charakteryzuje się ścisłą przedmiotowością, o tyle opis artystyczny prześiąknięty jest *podmiotowością*. Autor nie wyszczególnia tu cech znamiennych przedmiotu dokładnie i przedmiotowo, lecz wypowiada swoje uczucia, wywołane tym przedmiotem. W opisie artystycznym nie tracimy ani na chwilę z oczu autora, widzimy, jak się cieszy, smuci, zachwyca, marzy, rozmyśla, i te jego myśli, uczucia, wrażenia i wspomnienia łączą się jak najściślej z opisywanym przedmiotem. I jeżeli w opisie artystycznym poznajemy dany przedmiot, to nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem duszy autora lub wybranego przezeń bohatera, który ma być wyobrazicielem jego własnej duszy. Nie chodzi tu też, jak w opisie właściwym, o ścisłość i systematyczność, niema potrzeby wyliczania wszystkich cech charakterystycznych przedmiotu, wybiera się z nich tylko niektóre, ale grupuje się je i uwydatnia w taki sposób, aby w wyobraźni czytelnika wywołać taki obraz, jaki pragnął wywołać autor. Wybiera się np. w opisie jakiejś miejscowości wszystko, co jest najjaskrawsze, lub wszystko, co jest najbardziej ponure lub najweselsze, lub wszystko, co znamionuje spokój i pogodę, lub słoneczność i nadmiar życia i t. p.

Jeszcze jest jedna cecha znamienna opisu artystycznego, zbliżająca go do opowiadania, a mianowicie to, że przedmiot opisywany i sam autor nie znajduje się w stanie spoczynku, lecz ciągle przenosi się z miejsca na miejsce. Opis artystyczny np. Warszawy będzie mówił, jak autor (lub ktoś inny) zbliżał się do Warszawy, jak zdaleka zaczęły mu majaczyć wieże i krzyże, jak roztoczył się przed nim widok miasta od strony

Pragi, jak przejeżdżał przez most, koło kolumny króla Zygmunta i byłego zamku królewskiego, jakie wywołało to w nim uczucia i wspomnienia, jak przejeżdżał przez ulice, co na nich spotkał i t. p. Takie opisy artystyczne są w poezji: Mickiewicz np. opisuje puszcze litewskie w ten sposób, że opowiada, coby spotkał po drodze śmiały podróżnik, któryby pragnął zapuścić się w ich głębie. Nie jest to więc, właściwie mówiąc, opis, przechodzący od jednego jakiegoś szczegółu, jakiejś rzeczy do drugiego, lecz opowiadanie, przedstawiające zdarzenia, następujące jedno po drugim w czasie. Słowem, wchodzi tu, jak w opowiadaniu, *czynnik czasu*, jest ruch, są czynności, nie zaś stany, jak w opisie ścisłym.

Opisy artystyczne zdarzają się i w prozie, ale najwłaściwszym ich polem jest poezja; poezja bowiem nie znosi opisów ścisłych, którym brak ruchu, czynu i podmiotowości. I jeżeli zdarzają się niekiedy w pewnych utworach poezji takie opisy (np. drobiazgowy opis umeblowania pokoju, ubioru jakiejś osoby, jakiegoś budynku lub miejscowości), należy uważać to za poważny błąd artystyczny.

3) Charakterystyka.

§ 12. *Charakterystyka jest to wyszczególnienie najznamienniejszych cech jakiegoś przedmiotu czy osoby, lub całej grupy przedmiotów czy osób, należących do jednego gatunku.*

Charakterystyka treścią swą i środkami wykonania zbliża się najbardziej do opisu ścisłego i ona bowiem również wylicza dokładnie, przedmiotowo i systematycznie cechy przedmiotu lub osoby.

Ale zachodzą pomiędzy charakterystyką a opisem pewne różnice.

Przedewszystkiem, opis wymienia wszystkie cechy przedmiotu jak najdokładniej, charakterystyka zaś wyszczególnia przeważnie te, które wyróżniają dany przedmiot od podobnych mu. Tak np. opis Warszawy powinien wymienić wszystkie ce-

chy miasta pokolei; charakterystyka Warszawy zwróciłaby uwagę na te tylko z nich, które wyróżniają Warszawę od innych miast (ruch uliczny, widok miasta w różnych porach dnia, mieszkańcy i ich usposobienie, miejsca zabaw, życie towarzyskie i t. p).

Opis wymienia przeważnie zewnętrzne, fizyczne cechy rzeczy lub człowieka, np. opis jakiegoś człowieka wyszczególniłby jego wzrost, postawę, rysy twarzy, ubiór i t. p.; charakterystyka prawie wyłącznie zwraca uwagę na wewnętrzne, moralne przymioty, a z zewnętrznych wymienia tylko te, w których małuje się dusza człowieka. W ten sposób można charakteryzować bądź postacie historyczne, bądź też zmyślane przez poetów, np. bohaterów „Wiesława” Brodzińskiego, „Marji” Malczewskiego, „Pana Tadeusza” Mickiewicza.

Mniej jeszcze podobne są do opisów charakterystyki ogólne, które odnoszą się nie do jednego przedmiotu lub osoby, lecz całej grupy przedmiotów lub osób podobnych, należących do pewnego gatunku. Taka charakterystyka wymienia tylko cechy wspólne całemu gatunkowi, a więc najbardziej typowe, a pomija te wszystkie, które stanowią właściwość jednej tylko osoby lub rzeczy. Może więc być charakterystyka skąpeca, pyszałka, pochlebcy, Francuza, Niemca, Polaka, szlachcica z XVII w., chłopca z Polesia, dworku polskiego, miasta niemieckiego, przyrody brazylijskiej, ziemi krakowskiej i t. p. Są to bowiem pojęcia ogólne, dające się tylko charakteryzować, gdy tymczasem każdy oddzielny przedmiot, wchodzący w ich skład, da się tylko opisać, np. pewien dworek polski, pewne miasto niemieckie, pewna miejscowość w Krakowskim lub Brazylii i t. p.

U w a g a. Utwór, w którym charakteryzujemy dwa przedmioty lub dwie osoby, podobne lub wręcz przeciwne, nazywa się *charakterystyką porównawczą* lub *paralełą*.

III. RODZAJE PROZY ROZUMUJĄCEJ.

1) Rozprawa.

§ 13. *Rozprawa jest to stwierdzenie słuszności lub niesłuszności jakiejś myśli lub szeregu myśli zapomocą rozumowania.*

Przedmiotem rozprawy jest nie jakieś zdarzenie (jak w opowiadaniu) i nie jakaś rzecz lub osoba (jak w opisie), lecz jakaś myśl, związana z pewnem zdarzeniem, rzeczą lub osobą. Bitwa pod Grunwaldem np. może być przedmiotem opowiadania, ale myśl, że bitwa ta przyniosła Polsce nieobliczone korzyści, może być przeprowadzona tylko w rozprawie. Karol Wielki może być przedmiotem opowiadania (np. życiorysu) lub charakterystyki, a myśl, że Karol Wielki pchnął dzieje średniowiecza na nowe zupełnie tory, złoży się na *rozprawę* i t. p.

Po ogólnym *wstępie* znajdujemy zwykle w rozprawie *założenie*, t. j. zwięźle wyrażoną tę myśl, która stanowi treść rozprawy, potem zaś przystępujemy do *rozwinięcia*, gdzie przytaczamy dowody, stwierdzające słuszność lub niesłuszność danej myśli. Tutaj też, ku stwierdzeniu słuszności myśli, wyrażonej w założeniu, używają się jeszcze inne środki: 1) *przykłady* (z życia, z historii i t. p.) 2) *świadcstwa* (powoływanie się na jakiegoś autora znakomitego i powszechnie cenionego, zdanie jakiejś wybitnej postaci dziejowej i t. p.), 3) *porównania*, które wszakże nie służą obrazowości stylu, lecz używają się ku tem jaśniejszemu przedstawieniu myśli. Zamyka *rozprawę zakończenie*, zbierające raz jeszcze wyniki rozumowania.

Wszystko to zmierza ku temu, aby przekonać czytelnika o słuszności założenia. Wtedy rozprawa może być uważana za doskonałą, jej dowody za dość silne, jeżeli czytelnik po jej przeczytaniu poweźmie to samo mniemanie, które wypowiedział autor. W przeciwnym razie rozprawa chybia celu.

Ale czemu są owe dowody? czem jest rozumowanie, na którem polega rozprawa?

Najprostszą formą rozumowania jest *sylogizm*, który polega na tem, że z *dwu* znanych i stwierdzonych myśli (t. zw. *przesłanki*) wysnuwamy *trzecią*, *nieznaną* nam dotychczas, *nową* (t. zw. *wniosek*).

Oto kilka prostych przykładów sylogizmów:

<i>Każdy człowiek jest omylny</i>	}	<i>Przesłanki</i>
<i>Uczony jest człowiekiem</i>		
<i>a więc: Uczony jest omylny. (Wniosek).</i>		
<i>Ryby mają krew zimną</i>	}	<i>Przesłanki</i>
<i>Wieloryb ma krew ciepłą</i>		
<i>a więc: Wieloryb nie jest rybą. (Wniosek).</i>		
<i>Planety krążą koło słońca</i>	}	<i>Przesłanki</i>
<i>i nie świecą</i>		
<i>Ziemia krąży koło słońca</i>		
<i>i nie świeci</i>		
<i>a więc: Ziemia jest planetą. (Wniosek).</i>		
<i>Każda nauka jest pożyteczna</i>	}	<i>Przesłanki</i>
<i>Stylistyka jest nauką</i>		
<i>Stylistyka jest pożyteczna. (Wniosek).</i>		

Zwykle jednak w rozumowaniu nie przytaczamy pełnych sylogizmów, lecz skracamy je, opuszczając jedną z przesłanek lub wniosek, których czytelnik domyśli się z łatwością.

Powyższe np. sylogizmy można skrócić w następujący sposób: 1) każdy człowiek jest omylny, a przecież uczony jest także człowiekiem (opuszczony wniosek); 2) wieloryb nie jest rybą, bo ma krew ciepłą (opuszczona jedna z przesłanek); 3) ziemia jest planetą, bo krąży koło słońca i nie świeci (opuszczona przesłanka); 4) stylistyka jest nauką, a wszystkie nauki są pożyteczne (opuszczony wniosek).

Drugim środkiem rozumowania jest *klasyfikacja* czyli *podział*. Polega on na tem, że pewne pojęcie dla lepszego zbadania jego zawartości dzielimy na drobniejsze pojęcia, np. *istoty organiczne* dzielimy na *zwierzęta* i *rośliny*, *zwierzęta* na *kręgowce* i *bezkęrowe*, *rośliny* na *kwiatowe* i *bezkwiatowe* i t. d., te

ostatnie na jeszcze drobniejsze podziałki. Albo w gramatyce dzielimy wyrazy na *nieodmienne* i *odmienne*, te ostatnie na *imiona* i *słowa*, imiona na *rzeczowniki*, *przymiotniki*, *liczebniki* i *zaimki*, każdy zaś z tych ostatnich działów dzielimy jeszcze w dalszym ciągu i t. d.

Dwa są rodzaje rozumowań:

1) albo zbiera się oddzielne wypadki, przykłady, świadectwa, dowody i t. p. i z nich dopiero wyprowadza się jakąś myśl ogólną, np. obserwuje się życie roślin, robi się na nich doświadczenia, badania i dochodzi się wreszcie do wniosku, że rośliny potrzebują do życia pewnych warunków (powietrza, światła, wody, pewnego rodzaju gruntu i t. p.).

Jest to rozumowanie *indukcyjne*.

2) albo też stawia się na czele jakąś myśl stwierdzoną i niewątpliwą i z niej wyprowadza się zapomocą syllogizmów cały szereg wniosków, tak np. cała geometria wyprowadza się z myśli zasadniczej, że linia prosta jest najkrótszą odległością między dwoma punktami. Jest to rozumowanie *dedukcyjne*.

2) Krytyka.

§ 14. Krytyka jest to bezstronne wykazanie zalet i wad jakiegós osoby lub rzeczy.

Różni się krytyka od rozprawy nie wyborem środków (używa bowiem tych samych, jak: dowody, świadectwa, przykłady), lecz wyborem treści. W krytyce chodzi o ocenę jakiegoś przedmiotu, osoby lub zjawiska, t. j. wykazania, jakie są ich cechy dodatnie, a jakie ujemne, np. krytyka życia miejskiego wykaże, jakie są wygody i przyjemności tego życia, a zarazem, co jest w niem przykrego i szkodliwego. Albo: krytyka panowania Zygmunta III będzie miała za zadanie wyszczególnienie pożytecznych i rozumnych czynów tego monarchy, ale też i jego błędów. Tak więc przedmiotem krytyki mogą być rozliczne postacie dziejowe i ich postęпки, jakaś miejscowość, warunki życia, jakieś stosunki i t. p.

Najpowszechniejsze są atoli krytyki o dziełach literatury (krytyki *literackie*), o dziełach nauki (*naukowe*) i sztuki (*arty styczne*). Przedmiotem ich jest sąd o cudzej pracy, który po lega przedewszystkiem na szczegółowym rozbiórce dzieła, pod legającego krytyce (np. „Wiesława” Brodzińskiego, „Marji” Mal czewskiego, „Pana Tadeusza” Mickiewicza, „Grunwaldu” Matej ki, „Strasznego dworu” Moniuszki, rozprawy Kopernika „O o brotach ciał niebieskich” i t. p.), wykazanie jego stron doda tnych i wad; a potem krytyk powinien być pośrednikiem mię dzy autorem a czytelnikiem: ma uczyć pojmować lepiej to, co nie każdy zrozumie, nie każdy bowiem uchwyci prawdziwe piękno i prawdziwą wielkość. A jeżeli krytyka rozumna i uczci wa dotyczy autora żyjącego, może go też nieraz pouczyć, czego ma nadal unikać w swoich utworach.

Najgłówniejszą cechą krytyki jest bezstronność. Krytyk nie powinien zwracać uwagi na to, czy mu się dany utwór osobiście podoba lub nie, lecz ma wykazywać, co w tym utworze jest prawdziwe, dobre i piękne, co zaś kłamliwe, złe i brzydkie. Żleby więc uczynił krytyk, któryby potępił jakiś utwór za to jedynie, że zawiera niesympatyczne dla niego poglądy: np. kry tyk Polak o dziele Niemca, nieprzychylnem dla Polaków, nie może wyrazić się ogólnikowo, że nic nie warto, lecz powinien wnikać w treść krytykowanego utworu i ze ścisłością i chło dem odróżnić w nim prawdę, choć może przykrą dla siebie, od kłamstwa.

U w a g a. Krótka ocena krytyczna literacka lub naukowa nazywa się *recenzją* lub *sprawozdaniem*.

Rozprawa i krytyka są najprostszymi kształtami prozy ro zumującej, inaczej mówiąc, wszelkiej wiedzy i nauki (prócz hi storycznej). Z połączenia szeregu rozpraw i krytyk tworzą się wyższe rodzaje tego działu prozy. Rodzaje te są następujące:

1) *Monografia naukowa* wyklada jakiś przedmiot, stanowiący część lub gałąź pewnej umiejętności. Np. rzecz o układzie szcęk u ssących będzie monografią z zakresu zoologii, rzecz

o rozszerzaniu się ciał pod wpływem ciepła—monografią z zakresu fizyki i t. p.

2) *Całokształt* lub *systemat naukowy* wyklada całość wiedzy naszej w zakresie jakiejś umiejętności w pewnym, ściśle określonym porządku, np. całokształt wiedzy naszej o układzie i ruchach ciał niebieskich (astronomja i kosmografja), całokształt poglądów na Boga, świat i człowieka (filozofja), całokształt wiedzy naszej o objawach życia (biologja).

3) *Podręcznik* jest, podobnie jak i systemat, wykładem pewnej, całej umiejętności, lecz w formie przystępnej i łatwo zrozumiałej dla początkujących, np. szkolne podręczniki gramatyki, arytmetyki, geometrii, fizyki, chemji i t. p.

4) *Publicystyka*, na którą składają się artykuły czyli rozprawy, pisane żywo i przystępnie, a dotyczące różnych spraw życia bieżącego, poczynszyszy od najbłahszych (artykuły o złamanych mostkach, pogodzie, złem oświeceniu ulic i inne), do najdonioślejszych (np. o wychodźstwie włościan do Ameryki, o przemyśle krajowym, o sprawach politycznych). Artykuły publicystyczne mogą ukazywać się pod postacią książek lub książeczek (broszur), częściej jednak drukują się w czasopismach (dzienniki, tygodniki i miesięczniki).

IV. WYMOWA.

§ 15. *Wymowa jest to dział utworów prozaicznych, w których autor nie tylko przekonywa czytelnika lub słuchacza, ale i zniewala go do jakiegoś czynu, działając na jego serce.*

Treścią swoją wymowa najbardziej zbliża się do prozy rozumującej, tak samo bowiem, jak i tamta, wyjaśnia i roztrząsa pewną myśl zapomocą dowodów, przykładów, świadectw i t. p. Budowa też mowy i podział na wstęp, zwany pospolicie *zagajeniem*, założenie, rozwinięcie i zakończenie przypominają w ogólnych zarysach rozprawę.

Ale na tem kończy się podobieństwo wymowy do prozy rozumującej.

Zachodzą zaś pomiędzy niemi poważne różnice.

Przedewszystkiem, co najważniejsza, rozprawa ma za cel tylko *przekonanie* czytelnika o słuszności lub niesłuszności jakiejś myśli, w mowie zaś chodzi nie tylko o przekonanie słuchacza o czemś, ale i o *zniewienie* go do jakiegoś czynu. Adwokatowi np. chodzi nie tylko o to, aby *przekonać* sędziów o niewinności podsądnego, ale i o to, by *skłonić* ich do wydania wyroku uniewinniającego; kaznodzieja przemawia do słuchaczy w celu skłonienia ich do życia cnotliwego; mówca sejmowy skłania swą mową posłów do głosowania za jego wnioskiem i t. p.

I tem właśnie wymowa różni się od *wykładów* (szkolnych lub uniwersyteckich), *odeczytów*, *pogadanek*, które mają za cel tylko nauczanie, są więc właściwie mówionemi rozprawami, monografjami, krytykami, zawierają całokształt wiedzy w jakiejś gałęzi umiejętności i t. d.

Za tą główną różnicą idą inne.

Tak więc rozprawa posługuje się stylem jasnym i ścisłym, przemawia bowiem tylko do rozumu. Mowa zaś dla osiągnięcia swego ostatecznego celu — zniewienia słuchacza ku czemuś — używa środków różnorodnych: działa nie tylko na rozum jasnością stylu, ale i na uczucie i wyobraźnię jego pięknnością. Tak więc szczególnie często spotykamy tu okresy, które obok jasności nadają mowie ton dźwięczny, przyjemny dla słuchu; postacie mowy, a zwłaszcza zwroty, umiejętnie użyte, dobrze też często przysłuchują się mówcy. Pod tym więc względem wymowa zbliża się do poezji i, rzec można, stoi na pograniczu między prozą a poezją, zwłaszcza, jeżeli mówca jest utalentowany; takimi np. są „Kazania sejmowe” Skargi.

Ku temu samemu celowi, co piękność stylu, służy gestykulacja, gra twarzy i modulacja głosu.

To zaś, że mówca zwraca się z mową do osób obecnych, nie jest zasadniczą różnicą między mową a rozprawą, bo z jednej strony są rozprawy wypowiedane (wykłady), z drugiej

zaś — bywają mowy, przeznaczone tylko do druku, nigdy nie wygłaszane.

Wymowa, względnie do osoby autora, a także swej treści i charakteru, dzieli się na *świecką i religijną*.

Każdy z tych rodzajów dzieli się jeszcze na kilka gatunków.

Oto ważniejsze gatunki wymowy świeckiej:

1) *Wymowa radna* czyli *parlamentarna*, używana w sejmach, parlamentach, radach stanu, zgromadzeniach ludu i t. p.; przedmiotem jej są sprawy polityki i stosunków społecznych.

2) *Wymowa sądowa*, którą posługuje się w sądach oskarżyciel (prokurator), udowadniając winę podsądnego, i obrońca (adwokat), dowodząc niewinności oskarżonego lub mniejszej, niż przypuszcza prokurator, jego winy.

3) *Mowy przygodne*, wywoływane rozlicznymi okolicznościami życia społecznego (otwarcie jakiegoś zakładu publicznego, np. szkoły, odsłonięcie pomnika, początek roku szkolnego, rocznica jakiegoś doniosłego zdarzenia) lub prywatnego (wesele, chrzciny, jubileusz, uroczystość rodzinna i t. p.). Wyróżniają się tu krótkie przemowy podczas jakiegoś obchodu lub uczty: *powinszowania i toasty*.

Wymowa religijna może przybierać następujące kształty.

1) *Kazanie*, zwane też *nauką parafijną*, jest mową, wyjaśniającą, najczęściej na podstawie rozbioru jakiegoś urywka z Pisma Świętego, żywotu św. i t. p., pewną prawdę moralności chrześcijańskiej, treść i znaczenie jakiegoś dogmatu lub obrządku i t. p.

2) *Homilja* albo *pastylla* jest to mowa, roztrząsająca spokojnie i szczegółowo jakiś ustęp z Pisma Świętego lub zasadę wiary.

3) *Kazanie przygodne* bywa wypowiedane, podobnie jak i mowa przygodna, w różnych okolicznościach, np. przy założeniu kamienia węgielnego pod nowy kościół, podczas ślubu, chrzcin, jakiejś uroczystości i t. p. Kazanie takie różni się od mowy przygodnej tem, że na daną sprawę zapatruje się

ze stanowiska wiary i kościoła i że wypowiedane jest przez osobę stanu duchownego.

4) *Mowa pogrzebowa* ma na celu wychwalanie zmarłego i pocieszanie pozostałej po nim rodziny i przyjaciół. Na pogrzebach zabierają też nieraz głos i świeccy, podnosząc zasługi zmarłego, jako obywatela i członka społeczeństwa.

U w a g a. W wieku XVII i XVIII były rozpowszechnione u nas t. zw. *panegiryki* czyli *mowy pochlebne*, które odznaczały się napuszenością stylu, t. j. zbyt niemiernym przeładowaniem go ozdobami i chwaleniem osób, niezem nawet nie zasłużonych, np. niemowląt rodów magnackich. Mogły być wygłaszane tak przez osoby świeckie, jak i duchowne.

V. LIST.

§ 16. *List jest to przemowa piśmienna do osoby nieobecnej.*

List jest najbardziej swobodną formą prozy: może mówić o najrozliczniejszych rzeczach, łączyć w sobie opis, opowiadanie i rozprawę. Budowa listu jest również dowolna. Nie należy tylko — dla jasności stylu — mówić w nim o zbyt wielu przedmiotach i przeskakiwać zbyt często z przedmiotu na przedmiot.

List powinien składać się z następujących części: adres (na kopercie lub też i na czele listu), nagłówek (np.: „czcigodna pani”, „szanowny panie”, „drogi bracie” i t. p.), tekst listu, zakończenie, w którym autor zapewnia adresata o swoim szacunku, przyjaźni, miłości, poleca go Bogu i t. p. (np.: „łaczę wyrazy prawdziwego szacunku” lub „ściskam Cię” i t. p.), podpis, wreszcie data, która może być na czele listu lub u dołu. Jeżeli po napisaniu listu przypomni się jeszcze coś autorowi, zamieszcza się to w *przypisku* (*post scriptum*).

Dla historii i historii literatury listy, podobnie jak pamiętniki i dzienniki, mają o tyle tylko znaczenie, o ile autor ich bierze udział w ważnych wypadkach historycznych lub sam jest wybitną postacią dziejową (np. król, wódz, mąż stanu,

poeta i t. p.). Listy ludzi przeciętnych, przepełnione sprawami osobistymi i drobiazgami codziennego życia, są ciekawe tylko dla adresata i najbliższego otoczenia.

POETYKA

CZYLI TEORIA POEZJI

Rodzaje poezji.

§ 17. Trzy są rodzaje poezji: *epicka, liryczna i dramatyczna*. Rozpatrzmy kolejno cechy zasadnicze każdego z tych rodzajów.

1) *Poezja epicka czyli epos jest to żywe i piękne opowiadanie o wypadkach świata zewnętrznego, prawdziwych lub zmyślonych, bez przymieszki podmiotowości.*

Zasadą więc poezji epickiej jest opowiadanie jakiegoś zdarzenia lub szeregu zdarzeń, stanowiących pewną całość myślową; opowiadanie to musi być żywe, musi być w niem dużo wypadków, czynów, ruchu, co wszystko, razem wzięte, nosi miano *akcji*; w poezji epickiej musi się koniecznie coś dziać, bo bez tego niema eposu.

Dlatego też opisy ścisłe, długie, nudne i drobiazgowy, które zatrzymują akcję przez cały szereg stronic, są tu zupełnie niewłaściwe, bo ich przedmiotem są rzeczy nieruchome; zato opisy artystyczne, które mają charakter opowiadań, zdarzają się tu bardzo często.

Oczywiście, opowiadanie w eposie nie może i nie powinno być tak suche i ścisłe, jak w prozie, posługuje się stylem pięknym, obrazowym, działa na wyobraźnię czytelnika. Wypadki te mogą być nawet i prawdziwe, ale koniecznie pięknie odtworzone. Najczęściej zaś treścią eposu są wypadki zmyślone lub

opowieść, osnuta na motywach, wziętych z rzeczywistości, ale zawierająca szczegóły, zaczerpnięte z wyobraźni poety.

Drugą zasadą poezji epickiej jest przedmiotowość, treścią jej bowiem są wypadki ze świata zewnętrznego; o sobie samym, o swoich myślach, marzeniach i uczuciach nie tu poeta nie mówi. Rzecz prosta, że takiej bezwzględnej przedmiotowości, jak w prozie, nie może być w poezji: każdy bowiem utwór poetycki, jako plód wyobraźni poety, musi być do pewnego stopnia, mniej lub więcej, przeniknięty podmiotowością; w przeciwnym bowiem razie nie byłaby to poezja, lecz sucha proza. Tylko że w eposie pierwiastek podmiotowy stoi na drugim planie, a na plan pierwszy wysuwa się opowiadanie.

2) *Poezja liryczna czyli liryka jest to piękne odtworzenie świata wewnętrznego poety, jego uczuć, myśli i marzeń.*

Liryka jest do pewnego stopnia przeciwstawieniem eposu. O ile tam opowiadanie, ruch, akcja grały główną rolę, o tyle w liryce niema żadnych wypadków, niema opowiadania, niema wcale akcji; nie się tu nie dzieje, początku utworu od końca nie dzieli ani jedna chwila. O ile w eposie mieliśmy obraz wypadków ze świata zewnętrznego, o tyle treścią liryki jest świat wewnętrzny poety, jego uczucia, marzenia, wrażenia, wogóle stany duchowe. Liryka więc ma charakter ścisłej *podmiotowości*.

Te dwa działy wyczerpują cały zasób poezji, każdy bowiem utwór poetycki musi być albo przedmiotowy czyli epicki, albo podmiotowy czyli liryczny. Zauważyć jednak należy, że podział ten jest w znacznej większości wypadków względny; niektóre bowiem tylko utwory poetyckie są ściśle przedmiotowe lub ściśle podmiotowe. Najczęściej oba te pierwiastki (przedmiot i podmiot) są połączone, i tylko ze względu na to, który z tych pierwiastków przeważa, zaliczamy dany utwór do działu eposu lub liryki. Weźmy np. znany powszechnie sonet Mickiewicza p. t. „Stepy akermzańskie”: znajdujemy tu obok pięknego odtworzenia natury stepowej (przedmiot) wyraz tęsknoty poety do stron rodzinnych i wspomnień młodości, zwłaszcza w końcowym okrzyku: „Jedźmy! nikt nie

wola" (podmiot). Że jednak utworowi temu brak akcji, właściwej poezji epickiej, zaliczamy więc „Stepy akermańskie” do działu liryki.

3) Poezja dramatyczna jest to piękne odtworzenie zdarzeń rzeczywistych lub zmyślonych w formie dialogu.

Pod względem treści i charakteru wewnętrznego poezja dramatyczna nie przynosi nic nowego: są to bowiem najczęściej utwory przedmiotowe (epickie), czasem podmiotowe (liryczne).

Wyróżnia się tylko poezja dramatyczna formą. Nie jest to bowiem, jak w eposie, opowiadanie, gdzie autor mówi *od siebie* o swoich bohaterach, jako osobach trzecich. Przeciwnie, *od siebie* autor tu nie mówi, lecz wyprowadza szereg osób i każe im przemawiać każdej w swoim imieniu. W taki sposób powstaje *dialog* czyli rozmowa, która jest właśnie zasadą poezji dramatycznej.

Dramatycznymi nazywamy utwory, które całe, od początku do końca (z wyjątkiem t. zw. *scenariusza*, t. j. nawiasowego objaśnienia autora o tem, kto wychodzi i wchodzi, co czyni, jakie robi gesty i t. p.), są pisane dialogiem; poeta epicki dla ożywienia swoich utworów także nieraz posilkuje się dialogiem, lecz tam jest on tylko częścią składową opowiadania. Pod względem treści utwory dramatyczne są to najczęściej utwory przedmiotowe (epickie), czasem — podmiotowe (liryczne).

Dodać jeszcze należy, że bywają pisane dialogiem i utwory prozaiczne, rozprawy, krytyki, podręczniki (np. katechizm), te wszakże dzieła ze względu na treść nie mają nic wspólnego ani z dramatem, ani wogóle z poezją.

Rozpatrzmy teraz kolejno rozliczne rodzaje poezji epickiej, lirycznej i dramatycznej, pamiętając ciągle o tem, że podział ten — w znacznej większości wypadków — jest tylko względny.

I. RODZAJE POEZJI EPICKIEJ.

1) Baśń i klechda.

§ 13. Baśń jest to fantastyczna opowieść ludowa, w której wypadki dzieją się za sprawą sił nadprzyrodzonych.

Baśń jest wytworem wyobraźni ludu, wśród ludu powstała i wśród niego się przechowuje, sięgając nieraz swem pochodzeniem bardzo odległych czasów starożytności pogańskiej. Uczeni, zajmujący się poezją ludową, spisują baśni i klechdy i drukują je. Wiele z nich jednak jest jeszcze nie zapisanych i nie drukowanych.

Najważniejszą cechą baśni jest *cudowność*. Lud nie potrafi wyjaśnić sobie w sposób naukowy wielu zjawisk przyrody, tłumaczy je więc działaniem sił nadprzyrodzonych. Treścią np. jednej z baśni jest powstanie Tatr i jezior tatrzańskich; ale powstanie to zostało tu wyjaśnione niezgodnie z rzeczywistością, w sposób fantastyczny: ojciec przeklął córkę, która wbrew jego woli poszła za Węgra, i całe dziedzictwo jej zmieniło się w kamień, mąż jej — w górę, ona sama i dzieci — w jeziora i t. d.

Tak więc w baśni przejawiają się poglądy ludu na świat i zachodzące w nim zjawiska: bogata wyobraźnia ludu zastępuje tu niewyrobiony jeszcze rozum, i po swojemu, w piękny sposób wyklada tajemnice przyrody.

Ta cudowność baśni, będąca najwyższą jej ozdobą, przejawia się w rozliczny sposób. Bądź wyprowadzają się ludzie, obdarzeni potęgą nadprzyrodzoną, jak: czarodzieje, czarownice, wróżki, tajemniczy staruszkowie, którzy obdarzają swoich wybrańców przedmiotami o cudownych własnościach i t. p., dalej w baśniach występują istoty nadprzyrodzone, fantastyczne, jak np. Trupia Główka lub Jędza Baba, djabyły (Boruta, Rokita i bezimienne biesy), upiory, strachy, widma i t. p.; niektóre z tych postaci są pięknymi uosobieniami, np. Nędza

i Bieda (pod postacią chudych niewiast) lub Powietrze (przedstawiane, jako widmo, powiewające czarną chustą) i t. d. Mówi się też w baśniach o ludziach, zmienionych mocą czarodziejską w zwierzęta: żaby, wrony, ryby, wilki (t. zw. wilkołaki) i o czarodziejskich przedmiotach: lasce czarnoksiężskiej, kwiecie paproci, kiju samobiju, stole - samokarmie i t. d.

W niektórych baśniach lud kreśli swój własny byt: swoje uciechy i troski, nędzę i radości, nadzieje i klęski. Zwłaszcza obfity jest dział baśni, malujących byt rodzinny: w niektórych nich przedstawia się np. stosunek żony do męża i macochy do pasierbicy, gdzie indziej opowiada się o starszych, „mądrych” braciach i najmłodszym, „głupim” Maciusiu, który wkońcu okazuje się mądrzejszym od innych, choć jest niepozorny.

Niektóre baśnie są też obrazem pojęć moralnych ludu: widzimy np., że dobra i pracowita pasierbica zostaje sownie wynagrodzona, a zła, leniwa i rozpieszczona córka surowo ukarana przez jakąś Trupią Główkę lub Jędzę-Babę. Chociaż baśnie sięgają swym początkiem niekiedy czasów przedchrześcijańskich, panuje tu moralność prawdziwie chrześcijańska: zawsze za cnotą idzie tu nagroda, za grzechem — kara, w doczesnem życiu i przyszl'em.

W baśni nie oznacza się ani czasu, ani miejsca, a jeżeli się oznacza, to w sposób bardzo nieokreślony, np.: „za górąmi, za lasami”, „za siódmą górą, za siódmą rzeką”, „w jednym królestwie, pewnego razu” i t. p. Jeżeli zaś w baśni wyraźnie wskazano czas, miejsce lub pewną postać historyczną, wtedy nosi ona miano *podania*. Takimi są podania naszych kronikarzy o Kraku i Wandzie, Popielu i Piaście i inne.

Klechda w zasadzie niezem nie różni się od baśni; nazwa ta wskazuje jedynie na starożytniejsze pochodzenie utworu.

Baśnie i podania narodów pogańskich, gdzie mowa o bogach i półbogach - bohaterach, nazywają się *mytami*.

Baśnie ludowe służą częstokroć poetom za materiał do utworów, które moglibyśmy nazwać *baśniami literackimi*.

2) Legenda.

§ 19. *Legenda jest to fantastyczna opowieść ludowa, oparta na wierzeniach i pojęciach chrześcijańskich, przedstawiająca bezpośredni wpływ Boga na losy ludzkie.*

Z wielu względów legenda zbliża się do baśni; podobnie jest tworem wyobraźni ludu, tak samo przepelniona jest cudownością, podobnież wreszcie odzwierciedla pojęcia i poglądy ludu na świat, ludzi, moralność i t. p.

Ale zachodzi pomiędzy baśnią a legendą ta zasadnicza różnica, że, o ile baśń jest pozostałością dawnych wierzeń pogańskich, o tyle legenda jest wytworem kultury chrześcijańskiej. Osobami działającymi są tu już nie jakieś fantastyczne Jędze Baby, czarownice i czarodzieje, lecz osoby święte: Pan Bóg w osobach Trójcy, Matka Boska, Święci, apostołowie, aniołowie i t. p. W niektórych legendach widzimy np. Pana Boga lub Chrystusa pod postacią staruszka; apostołów, Matkę Boską, jak chodzą pomiędzy ludźmi, obcuja z ludem i czynią cuda. Cudowność więc legendy nie jest pogańska, lecz czysto chrześcijańska, opiera się na wierze w bezpośredni wpływ Bóstwa na losy ludzkie.

W innych znowu legendach Moce Niebieskie nie występują bezpośrednio, jako osoby działające, ale pośrednio, przez zdarzenia cudowne objawiają swoją potęgę, nagradzając cichych i cnotliwych, a karząc grzeszników. To też moralność legend jest jeszcze wyższa, niż w baśniach: każdy występki bywa tu surowo karany, żadna cnota nie pozostaje bez nagrody; Bóg na niebiosach mądrze i sprawiedliwie mierzy na szalach uczynki ludzkie i swoje wyroki.

Legendy są niezmiernie ciekawe ze względu na to, że widzimy w nich poglądy ludu na osoby i sprawy święte. Oczywiście, poglądy te są takie, na jakie zdobyć się może umysł prostaczy a pełen bujnej wyobraźni. Lud nie podnosi się do Boga, lecz zniża Go do siebie, w legendach Pan Bóg prze-

mawia, jak stary chłop, sędziwy a mądry, a Matka Boska jak wiejska gospodyni, jeżeli np. przedstawia się niebo, to rajske przepychy odmalowują się nader naiwnie. Ale to właśnie stanowi największy wdzięk legend, gdyż wskazuje nam, w jak czarowny sposób wyobraźnia ludu dopełniała to, czego nie znalazła w kazaniach i naukach kościelnych.

Już od zarania chrześcijaństwa, od początku wieków średnich wyobraźnia ludów świeżo ochrzczonych, nie zadowalając się lakonicznymi nieraz opowieściami ewangelji, snuła legendy, zwane wówczas *apokryfami*. I widzimy w nich, obok trywjalności, prawdziwe natchnienie poetyckie i wdzięk żywej i bujnej wyobraźni.

Więcej jeszcze, niż z baśnią, legenda ma podobieństwa z mytem, który podobnie obraca się w kole wierzeń religijnych; co u narodów pogańskich jest mytem, to u chrześcijańskich staje się legendą.

3) Ballada.

§ 20. *Ballada jest to krótka opowieść wierszowana, w formie zwrotkowej, o przedmiocie niezwykłym i tajemniczym, najczęściej fantastycznym.*

Ballada początkiem swym sięga wieków średnich: była ona wtedy utworem czysto lirycznym, pieśnią, najczęściej miłosną, odznaczała się pewną, kunsztowną budową zwrotkową. Z zanikiem poezji średniowiecznej w XV i XVI w. i ballada, wraz z wielu formami tej poezji, znikła zupełnie. Dopiero, kiedy w wieku XVIII w Niemczech, a u nas z początkiem w. XIX wskrzeszano różne rodzaje poezji średniowiecznej, rozpowszechniła się i ballada, zmieniwszy przytem zupełnie swój charakter pierwotny: stała się utworem epickim, o pewnej, częstokroć nader nieznacznej przymieszce liryzmu. Z dawniejszej postaci pozostała balladzie tylko śpiewność i podział na zwrotki.

Zasadą ballady nowożytnej jest przede wszystkim cudowność opowieści. Pod tym więc względem ballada ma wiele wspólnego z baśnią. To też niejednokrotnie ballada posiłkuje się motywami z baśni i legend. Przyjrzyjmy się np. znanej balladzie Mickiewicza p. t. „To lubię”. Osnowa jej jakby z baśni jakiej zaczerpnięta. O północy, w pustem, pęsnem miejscu, zjawia się upiór i opowiada swe dzieje — przedmiot, bardzo często powtarzany w baśniach; z brzaskiem słońca i pierwszym pianiem koguta duch, jak w wielu baśniach, znika; wreszcie opowiadanie tego upiora także przypomina wiele utworów wyobraźni ludowej. Są i takie ballady, które są po prostu ujętymi w formę literacką i wierszowaną baśniami.

Jeżeli zaś brak balladzie cudowności, to przynajmniej treść jej musi być niezwykła i tajemnicza; przedmiot jej jest zawsze poważny, tło najczęściej pęsne.

Ballada nosi czasem miano *romancy*. Romanca odznacza się większą, niż w balladzie, przejrzyistością treści, mniej jest poważna, więcej w niej natomiast pierwiastku lirycznego.

4) Śpiew historyczny i duma.

§ 21. *Śpiew historyczny jest to niewielki utwór epicki, pisany zwrotkami, odtwarzający jakąś ważną chwilę dziejową lub bohatera narodowego.*

Śpiew historyczny ma za przedmiot jakiś ważny wypadek dziejowy, który opowiada dość wiernie, ale w sposób piękny i podniosły; lub postać bohatera narodowego. Tak np. znane powszechnie „Śpiewy historyczne” J. U. Niemcewicza przedstawiają cały szereg królów i bohaterów Polski. Pierwiastek liryczny nie uwydatnia się tu prawie wcale; autor od siebie nie mówi, swoich uczuć nie wyjawia. Nie masz tu również tego, co stanowi zasadę ballady: cudowności ani tajemniczości, ani też tła pęsnego.

Tylko formę ma śpiew historyczny wspólną z balladą: śpiewność i podział na zwrotki, bo też podobnie jak i ballada, pierwotnie przeznaczony był do śpiewu, o czym świadczy sama jego nazwa.

Duma jest to śpiew historyczny, odtwarzający jakieś smutne zdarzenie dziejowe, przepojony liryzmem.

Duma jest bardzo zbliżona do śpiewu historycznego. I jej przedmiotem jest również zdarzenie dziejowe lub bohater narodowy; ta tylko zachodzi między temi rodzajami poezji różnica, że treścią dumy jest zawsze jakiś wypadek smutny: klęska narodowa, śmierć lub pogrzeb króla, wodza lub rycerza i t. p., gdy tymczasem śpiew może mieć charakter radosny (zwycięstwo, czyn chwalebny, szczęśliwy wypadek dziejowy i t. p.).

A potem w dumie widzimy pierwiastek liryczny, podmiotowość, którego brak w śpiewie historycznym: autor nie tylko opowiada o zdarzeniu, ale też wyraża swój żal i boleść z powodu opowiedzianych wypadków. Wśród „Śpiewów historycznych” Niemcewicza znajdziemy też kilka charakterystycznych dum, np. znana „Duma o Stefanie Potockim”.

Uwaga. Śpiewy historyczne noszą też czasem nazwę *rapsoarów*.

5) Sielanka czyli idylla.

§ 22. *Sielanka czyli idylla jest to pogodny obrazek z życia ludzi prostych, obcujących z przyrodą (dalekich od gwaru życia w mieście).*

W sielance należy odróżnić dwa pierwiastki: naturę i ludzi. Krajobrazy znajdują w sielankach dużo miejsca: opisy lasów, pól, a zwłaszcza łąk sielankopisarz wykonywa z lubością i z większym lub mniejszym artyzmem, względnie do swego talentu; podnosi się uroki przyrody, a zwłaszcza spokój, rozlany w tej naturze, tak odmienny od gwaru wielkomiejski ego pozwalający sercu ludzkiemu wytechnąć i znaleźć chwilę szczęścia.

Na tle tej natury przedstawia się ludzi prostych, spokojnych, nie żadnych uciech wielkiego świata, nie dotkniętych zepsuciem i obłudą życia. Postacie sielanek brane są najczęściej z pośród ludu: rolników, rybaków, pasterzy i t. p., wogóle ludzi skromnego stanu. Życie tym ludziom upływa w ciągłej błogości i szczęściu dlatego właśnie, że ci ludzie nie wyodrębnili się od przyrody, nie znają trosk i niepokojów wielkiego świata. Bliskie obcowanie z przyrodą napawa ich rozkoszą, szczęściem, daje spokój i równowagę ducha; dalecy od płodów oświaty, ci ludzie nie znają ujemnych stron cywilizacji, nie znają zepsucia obyczajów. Zasadą ich życia jest prostota i szczerość: proste ich pokarmy i życie proste, nie znają obłudy i udania, co myślą, to czynią, co czują, to mówią, i dlatego właśnie są spokojni i szczęśliwi. Zespoleni ściśle z naturą, szczerzy są i prości w swoich uczuciach i pragnieniach, dalecy od zepsucia i kłamstw cywilizowanego świata, czują szczęście i rozkosz w obcowaniu z czarami przyrody.

Twórcą sielanki był poeta grecki, Teokryt (III w. przed Chrystusem), który, uprzykrzywszy sobie czczość, obłudę i zepsucie świata cywilizowanego, pierwszy zaczął tworzyć te miłe obrazy z życia pasterzy, rybaków, rolników, przedstawiając ich prostotę, spokój i szczęście fałszowi, niepokojom i troskom wielkiego świata. W jego ślady wstąpił poeta rzymski Wirgilijusz (I w. po Chr.) w swoich *bukolikach*, a od XVI w. sielanka stała się ulubioną formą poetycką w literaturach Europy zachodniej, a także i u nas, gdzie otrzymywała czasem miano: *skotopaski*. Sielanki, pisane w formie dramatycznej, noszą miano *pastorałek*.

W XVII i XVIII w. rozpowszechniły się w literaturze Europy zachodniej i u nas sielanki, ale brak im najważniejszego warunku sielanki — szczerości; przeciwnie, wszystko w nich jest wymuszone, sztuczne, nienaturalne: i prostota, i czułość, i słodycz. W dzisiejszej poezji sielanki wyszły prawie zupełnie z użycia.

6) Gawęda.

§ 23. *Gawęda jest to obrazek z życia szlachty zaściankowej, pisany stylem prostym i żywym.*

Gawęda z wielu względów zbliżona jest do sielanki: i tu widzimy obrazek z życia ludzi prostych, nieuczonych, pocziwych, dalekich od cywilizacji; i tych ludzi przeciwstawia się również ludziom z wielkiego świata i podnosi się ich prostotę i pocziwość.

Gawęda tem głównie różni się od sielanki, że przedstawia życie nie ludu, lecz drobnej szlachty zaściankowej; dalej, w gawędzie zawiera się zwykle jakaś nauka moralna, nakłaniająca ku pocziwości i enocie; cechą charakterystyczną gawędy jest styl prosty i żywy, jakiego się używa w ustnem opowiadaniu, styl *gawędziarski*; wreszcie cechą znamioną gawędy i stylu gawędziarskiego jest częste i dowolne odbieganie od przedmiotu głównego.

Gawęda jest czysto polskim plodem twórczości poetyckiej i w innych literaturach nie spotyka się wcale; u nas rozwinęła się około połowy XIX wieku w utworach wierszowanych Pola, Kondratowicza, prozaicznych Kaczkowskiego, Rzewuskiego, Chodźki i innych.

7) Obrazek rodzajowy i obrazek liryczny.

§ 24. *Obrazkiem rodzajowym nazywamy niewielki utwór poetycki, pozbawiony akcji, a odtwarzający jakiś znamieny rys obyczajowy.*

Obrazek rodzajowy podobny jest z niektórych względów do sielanki i gawędy; i tu również odtwarza się życie ludzi prostych, szczerych, pocziwych, o umiarkowanych potrzebach i pragnieniach, szczęśliwych w swojej mierności. Tych ludzi autor obrazka odtwarza z widoczną lubością, starając się wzbudzić życzliwość dla nich w sercach czytelników.

Ale zachodzi pewna różnica między sielanką lub gawędą a obrazkiem rodzajowym. W sielance bowiem widzimy szereg zdarzeń, opowiedzianych w porządku chronologicznym, jest tam więc opowiadanie, jest akcja.

Tymczasem w obrazku rodzajowym od początku do końca nie się nie dzieje. Chodzi tu tylko o to, aby odtworzyć wierne i obrazowo pewien typ, jego charakter i obyczaje. Oddzielne szczegóły obrazka to nie wypadki, następujące jeden po drugim, lecz rysy znamienne postaci odtwarzanych; a jeżeli są tu pewne zdarzenia, to nie następują jedno po drugim, w porządku chronologicznym i nie składają się na opowiadanie, lecz służą ku lepszemu scharakteryzowaniu postaci. Słowem, obrazek odznacza się *brakiem akcji*.

Jeden przykład to wyjaśni. Typowym wzorem obrazka rodzajowego jest „Wizyta w sąsiedztwo” Fr. Morawskiego. Poetka przedstawia tu dwoje starych ludzi, pana Wojskiego i jego żonę, jadących starą karocą w odwiedzinach w sąsiedztwo. Ci ludzie siedzą, nic nie mówią, nic nie czynią, nic się tu nie dzieje, a mimo to postaci obojga staruszków, a także furmana Wachy i hajduka Franciszka oddane są znakomicie, niezmiernie obrazowo. Przytem w postaciach tych autor skreślił ciekawy rys obyczajowy z życia pokoleń, które wówczas już, na początku XIX w., były na wymarciu, a teraz znikły zupełnie. Na tem właśnie polega doniosłość obrazka rodzajowego.

Obrazkiem lirycznym nazywamy obrazek rodzajowy, odtwarzający najczęściej nędzę i poniżenie, a przepojony: liryzmem.

Układem obrazek liryczny nie różni się niczem od rodzajowego. I tu bowiem podobnież brak akcji, uwydatniający się nieraz jeszcze bardziej. Weźmy dla przykładu utwór Konopnickiej p. t. „Z szopką”: poetka maluje tu gromadkę dzieci, które przyszły pod dwór z szopką i kolendą; dzieci stoją przed gankiem, stoją, ale akcja nie posuwa się ani na jeden krok dalej, od początku do końca obrazka nie upływa ani jedna chwila. Właściwie mówiąc, poetka odtwarza tu, jak w obrazie malar skim, jedną tylko chwilę; czynów niema tu wcale.

Od obrazka rodzajowego różni się obrazek liryczny, jak sama nazwa wskazuje, dużym udziałem pierwiastka podmiotowego, liryizmu. Za treść obrazka lirycznego służy zazwyczaj nędza i poniżenie ludu miejskiego i wiejskiego; pod tym więc względem obrazek liryczny jest przeciwstawieniem sielanki, która przedstawia bezwzględne szczęście i spokój. Ale nie dość na tem: w obrazku lirycznym nie tylko maluje się smutne obrazy, ale też wyraża się swój żal i ból z powodu nędzy, ciemnoty i poniżenia. I ten liryzm jest tu niezmiernie silny; obrazek liryczny należy do tych utworów literackich, które stoją na pograniczu między eposem a liryką; treść w nim jest epicka, ale przenika ją nawskroś uczuciowość.

8) Bajka.

§ 25. *Bajka jest to obrazek alegoryczny, który pod postaciami zwierząt, a czasem rzeczy nieżyjących przedstawia ludzi z ich ułomnościami, wyprowadzając stąd jakąś prawdę życiową lub moralną.*

Na bajkę składają się dwa pierwiastki: jednym z nich jest sama opowieść, akcja, zwana *fabułą*. Występują tu zazwyczaj zwierzęta, czasem rzeczy nieżyjące; ale nie o zwierzęta tu chodzi, lecz o ludzi, których należy domyślać się pod postacią owych zwierząt, występujących w bajce. Np. w bajce Krasickiego, p. t. „Woły krnąbrne”, mamy krótką opowieść o smutnym losie wołów, które nie chciały wiosną orać, ani jesienią zwozić zboża; srodze jednak odpokutowały za swoje lenistwo i lekkomyślność, w zimie bowiem, kiedy chleba zabrakło, zostały zjedzone przez gospodarza. Cała ta opowieść o wołach jest *alegorją*; pod postacią wołów należy tu rozumieć ludzi leniwych, lekkomyślnych, opieszłych, nie dbających o jutro: tacy ludzie, jak owe woły, surowo bywają przez los karani. Tak więc opowieść alegoryczna, krótsza lub dłuższa, mniej lub więcej rozwinięta, to jedna strona bajki.

Drugą stanowi t. zw. *sens moralny*. Bajkopisarzowi chodzi nie tylko o to, aby przedstawić w formie alegorycznej ułomno-

ści ludzkie, ale i o to, aby skłonić ludzi ku ich porzuceniu. W „Wołach krnąbrnych” np. chce Krasiński przekonać ludzi, że zło tylko z początku wydaje się przyjemnem (tutaj np. próżnowanie), ale wkońcu do smutnych doprowadza rezultatów. Ta zasada moralna została tu wyrażona na początku bajki w formie zwięzłej i dosadnej: „Miłe złego początki, lecz koniec żalossny”. I to jest właśnie druga, nieodzowna część bajki, zwana sensem moralnym, którego sama treść bajki jest niejako potwierdzeniem.

Dodać należy, że sens moralny może stać na czele bajki, być jej zakończeniem, może być włożony w usta jednego z rozmówców; czasem sens moralny nie jest wcale wyrażony, lecz pozostawia się domyślności czytelnika.

9) Przypowieść.

§ 26. *Przypowieść jest to obrazek alegoryczny, treści jasnej i zrozumiałej, zawierający jakąś myśl moralno-religijną.*

Przypowieść zatem jest podobna do bajki: i tu bowiem mamy też alegorię i wyprowadzony z niej sens moralny.

Od bajek różnią się przypowieści tem przedewszystkiem, że występują w nich nie zwierzęta i rzeczy nieżyjące, lecz najczęściej ludzie; nie jest to jednak cechą zasadniczą, bo w Nowym Testamencie, w którym wiele tego rodzaju utworów, mamy takie przypowieści, jak: o ziarnie gorzyczennem, o pszenicy i kłakolu, o ziarnie na roli i t. p.

Ważniejsze jest to, że alegorja w przypowieści jest zwykle jaśniejsza, przejrzystsza i łatwiejsza do zrozumienia.

Najważniejszą atoli różnicą między przypowieścią a bajką jest sens moralny. W bajce sens moralny należy najczęściej do dziedziny *życia praktycznego*, codziennego, np. w bajce „Woły krnąbrne”. Sens moralny zaś przypowieści *jest zawsze wzniosły prawdą moralno-religijną*. Weźmy np. przypowieść o królu i śludze: owym łaskawym królem, który odpuszcza wspaniałomyślnie śludze swojemu olbrzymi dług, jest Pan Bóg dobro-

tlivy, który przebaczy nam największe winy, bylebyśmy tylko okazali skruchę i przyrzekli poprawę. Owym zaś sługą jest człowiek, który, nie pomnąc na słowa pacierza: „Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom”, nie chce przebaczyć bliźniemu swemu jego winy, drobnej w porównaniu z tą winą, którą mu Pan Bóg odpuścił. A stąd sens moralny wzniosły i głęboki, że powinniśmy przebaczyć naszym winowajcom, jeżeli chcemy, aby i Pan Bóg nam przebaczył.

W Nowym Testamencie przypowieść nosi też miano *podobieństwa* lub z grecka *paraboli*.

10) Satyra.

§ 27. *Satyra jest to obrazek z życia współczesnego, przedstawiający dowcipnie, z ironją lub sarkazmem, ułomności i błędy ludzkie.*

Przedmiotem satyry jest życie współczesne, jego ułomności i usterki. Autor patrzy na życie otaczające, widzi w niem wiele wad, które go bądź ośmieszają, bądź oburzają, i przedstawia je w swoich utworach. Tak np. Krasicki w satyrze p. t. „Pijaństwo” wybornie odtwarza pewną stronę obyczajowości polskiej XVIII w.: widzimy tu niezmiernie obrazowo przedstawiony typ szlachcica, który jest nałogowym pijakiem, wie o tem, że nałóg ten jest brzydki i szkodliwy, czuje, jak okropne skutki prowadzi za sobą pijaństwo, ze skupieniem i uwagą słucha moralistów i przekładań swego przyjaciela, ale nie może powstrzymać się, aby natychmiast po wysłuchaniu tej nauki—nie pójść na wódkę.

Dalej również obrazowo odtworzył tu Krasicki obrazek pijatyki kilku kompanów od kieliszka; zarzekanie się od picia, po którym następuje wysuszenie jednej butelki za drugą, przeplatane zrazu poważnemi rozmowami, potem sprzeczką o najbłahszą rzecz, wreszcie — bójką. Ta *obyczajowość* satyry, t. j. doskonale i barwne odtworzenie typów współczesnych i obrazów życia współczesnego — to jedna strona satyry.

Drugą jest stosunek autora do przedmiotu: obrazy i postacie satyry są charakteru ujemnego, autor stawia się wyżej od nich, patrzy na nie bądź z uśmiechem i drwinami, bądź z pogardą lub oburzeniem. Satyra więc posługuje się bronią ironji i sarkazmu, względnie do rodzaju swego tonu i obranego przedmiotu.

Pod tym względem satyry można podzielić na dwa działy:

1) jedne wytykają drobne grzeszki i ułomności natury ludzkiej i życia współczesnego, mają za broń lekką ironję, wyśmiewają i żartują; to satyra *żartobliwa* lub *ironizująca*;

2) inne znowu mają na celu odtworzenie wielkich grzechów obyczajowości współczesnej, posługują się sarkazmem, gromią i chłoszczą bezlitośnie; to satyra *poważna* lub *chłoszcząca*.

Wreszcie, w satyrze, jak w bajce i przypowieści, jest zawsze obecny jawny lub ukryty *pierwiastek nauczający* (*dydaktyczny*); autor nie tylko ośmiesza i wyszydza grzeszki i grzechy, ale też stara się poprawić swoich czytelników, skłonić ich ku porzuceniu złego, zawstydzić i obudzić w nich lepsze myśli i uczucia. Ten sens moralny powinien być wyłożony lekko, zręcznie, żywo, nie sucho i niezbyt rozwlekłe.

Satyra, która zwraca się przeciw osobnikom, bądź wymienionym z imienia i nazwiska, bądź przedstawionym w ten sposób, że łatwo się domyślić, o kim tu mowa, nazywa się *paszkwilem* lub *pamfletem*. Wreszcie satyra, która przedstawia rzeczywistość w kształtach potwornych, z umyślną lub nierozumyślną przesadą, nosi miano *karykatury*.

11) Anegdota lub fraszka.

§ 23 *Anegdota jest to drobne, kilku lub kilkunastowierszowe opowiadanie o jakimś zdarzeniu zabawnem, pisane żywo, zwięźle i dowcipnie.*

Treścią anegdoty jest zazwyczaj jakiś wypadek, rzeczywisty lub zmyślony, śmieszny i wzbudzający wesołość: jakieś nieporozumienie, dowcipna odpowiedź na zadane pytania, czyjaś głu-

pota lub niedołęstwo i t. p. Anegdota posilkuje się stylem zwięzłym, niemal lakonicznym, składa się z kilku, najwyżej kilkunastu wierszy; przytem styl musi być żywy i pełen dowcipu polegający nieraz na grze słów.

Anegdoty należały tak gdzie indziej, jak i u nas, do ulubionych rodzajów literackich: rubaszny, często trywjalny humor szlachecki znajdował w nich upust doskonały. Pełno też ich w naszej literaturze XVI — XVII w.; noszą one tam rozliczne nazwy: *fraszek*, *apostegmatów*, *facecyj*, *figlików*, *foriceniów*, *dworzanek*, *wetów parnaskich* i t. p.

12) Powiastka.

§ 29. *Powiastka jest to niewielkie opowiadanie o jakimś zdarzeniu prawdziwem lub zmyślonem.*

Powiastka może być pisana wierszem lub prozą. Od anegdoty różni się większemi rozmiarami, może składać się z kilkudziesięciu, nawet paruset wierszy. Powiastka bywa pisana stylem żywym i jasnym: uczuć swoich autor tu nie wyjawia, pierwiastka fantastycznego brak też tu najzupełniej. W wyborze przedmiotu przysługuje autorowi powiastki większa dowolność, niż np. sielankopisarzowi, satyrykowi i t. p. To też treść powiastki może być najróżnorodniejsza, najczęściej wszakże odzwierciedla jakieś zdarzenie z życia powszedniego, minionego lub współczesnego.

13) Nowela.

§ 30. *Nowela jest to niewielki utwór, pisany mową niewiązaną, który na tle opowieści o zdarzeniach zmyślonych przedstawia jakąś drobną część życia.*

W noweli występuje niewiele osób: jedna, dwie, najwyżej kilka, które dzielą się na postacie *główne*, najlepiej scharakteryzowane i największy udział biorące w akcji, i *drugorzędne* (*epizodyczne*), które zaledwie raz lub dwa razy ukazują się i nie grają głównej roli w wypadkach.

I odtłam życia, przedstawiony w noweli, nie jest wielki; nowela składa się z jednej, najwyżej kilku scen, w których maluje się pewna drobna cząstka życia.

Bo chociaż wszystkie osoby w noweli są zmyślane i wypadki także są zaczerpnięte z wyobraźni autora, nowela i jej treść jest odbiciem rzeczywistości. Weźmy np. znaną nowelkę Sienkiewicza, p. t. „Janko muzykant”. Wiemy doskonale, że takiego Janka nigdy nie było na świecie, że wszystkie przygody bohatera są wytworem wyobraźni autora; ale odbija się tu cząstka rzeczywistości: że wśród chłopaków wiejskich zdarzają się talenty muzyczne że talenty te często marnieją przez brak opieki, że wreszcie smutny jest los dzieci chłopskich, pozbawionych miłości rodzicielskiej i t. p.

Całego obrazu życia wiejskiego: i w dworach, i w chatach, i na plebanji autor tu nie otworzył; jest tu więc tylko *drobny odtłam tego życia*.

Nie było zresztą miejsca na to: nowela rozmiarami znacznie przewyższa powiastkę, składa się z kilkunastu, czasem kiludziesięciu stron, ale nie stanowi jeszcze całego tomu. Niewielki też przeciąg czasu przedstawia nowela: czasem kilka chwil, czasem kilka godzin lub kilka tygodni, ale nigdy akcja jej nie rozciąga się na miesiące i lata.

Obraz więc życia, odtworzony w noweli, musi być z konieczności rzeczy jednostronny. A stosunki, które składają się na akeję, nie są zawikłane; nie poświęca się wiele miejsca na odmalowanie walk wewnętrznych bohaterów, ich charakterów i t. p. Zasada noweli jest wiele powiedzieć w niewielu wyrazach. Brak miejsca powinna tu wynagradzać wielka doskonałość, inaczej mówiąc, *wielki artyzm* w odtwarzaniu życia. Tym właśnie artyzmem oraz pięknością stylu nowela różni się od powiastki.

Uwaga. Nowele względnie do swojej treści, charakteru i rozmiarów noszą niekiedy miana: *humoresek, szkiców, studyjów powieściowych, nowelek, akwarel, ramot, ramotek, sylwetek, obrazków* i t. d.

14) Powieść.

§ 31. Powieść jest to większy utwór epicki, pisany mową niewiazaną, w którym na tle szeregu wypadków z życia kilku lub kilkunastu osób zmyślonych — odtwarza się jakiś większy odłam życia.

Powieść różni się od noweli przedewszystkiem rozmiarami: nowela, jak widzieliśmy, mieści się na kilku, kilkunastu, najwyżej kilkudziesięciu stronach, powieść zaś zajmuje co najmniej tom, a może też składać się z dwu, trzech, czterech, rzadziej z większej ilości tomów.

Za tą pierwszą różnicą idą inne. Autor, mając więcej miejsca, więcej też wprowadza osób tak głównych, jak i drugorzędnych. Widzimy to np. w powieści Prusa, p. t. „Placówka”, gdzie występuje wszystkiego razem kilkadziesiąt osób.

Akcja powieści trwa też o wiele dłużej, niż w noweli, np. w „Placówce” około dwóch lat. To też losy chłopca Ślimaka, które są treścią tego utworu, przedstawione są tu wszechstronnie; widzimy Ślimaka i w złej, i w dobrej doli, i cieszącego się, i oddającego się rozpaczom po śmierci żony; znamy jego stosunek do żony, dzieci i najbliższego otoczenia, do proboszcza i do dworu, do Niemców-kolonistów i do chłopów-sasiadów; poznajemy go i przy pracy, i przy zabawie, charakter jego przedstawia się nam też z różnych stron i w różnych okolicznościach.

W powieści też mamy o wiele większy odłam życia, niż w noweli. W „Placówce” np. mamy chłopów i byt ich w różnych okolicznościach życia, mamy obyczaje kolonistów niemieckich, dwór i plebanję, karczmę i chatę, stosunek Żydów do chłopów i Niemców, mamy wreszcie doskonale odtworzone życie bezdomnych komorników, jak Maciek Owezarz, Magda, „głupia Zośka”, stara Sobieska, słowem, mamy tu obraz życia wsi naszej w najróżnorodniejszych jego objawach; od kuligu i huacznej zabawy tanecznej we dworze do przedśmiertnych widzeń marznącego w śniegu Owezarza.

Zakres odtworzonego tu obrazu życia rozszerza się w ten sposób, że autor wprowadza cały szereg scen drugorzędnych (t. zw. *epizodów*), które z przebiegiem głównej akcji są dość luźno związane, a służą do wszechstronniejszego przedstawienia charakterów i tego życia, które jest treścią utworu.

Powieści dzieli się na dwa działy: *współczesne* lub *obyczajowe*, które kreślą jakiś odłam życia współczesnego autorowi (taką powieścią jest np. „Placówka”), i *historyczne*, odtwarzające jakąś chwilę z przeszłości (np. powszechnie znane powieści historyczne Sienkiewicza: „Trylogia”, „Quo vadis”, „Krzyżacy”).

Powieść współczesna bywa czasem *tendencyjna*, kiedy autor nie zadowala się odtworzeniem obrazu życia, ale przeprowadza jeszcze jakąś myśl moralną (*tendencję*). „Placówka” np. nie jest pozbawiona tendencji, chodzi tu bowiem autorowi o to, aby przekonać czytelnika, że nie należy pozbawiać się ojcowizny.

Powieść nosi też czasem miano *romansu*. Zasadniczej różnicy między powieścią a romansem niema, chyba ta tylko, że w romansie więcej jest uczuciowości i wydarzeń nadzwyczajnych, niezwykłych.

15) Powieść poetycka czyli poemat.

§ 32. Powieść poetycka czyli poemat jest to nowela lub niewielka powieść, pisana mową wiązaną.

Powieść poetycka i rozmiarami, i zakresem odtwarzanego życia najbardziej zbliża się do noweli. Np. „Grażyna” Mickiewicza odtwarza stosunki polityczne Litwy w drugiej połowie XIV stulecia. Sama opowieść jest zmyślna, ale odbija w sobie stan Litwy owoczesnej: stosunek Litwy i Prusaków do zakonu krzyżackiego, stosunek wielkiego księcia do udziałnych i t. p. Osób występuje tu bardzo niewiele. Nazywa się po imieniu tylko cztery postacie: Litawora, Rymwida, Grażynę i komtura krzyżackiego, Ditrycha von Kniprode; ten ostatni wszakże odgrywa bardzo nieznaczną rolę i jest

postacią epidozyczną. Charaktery osób nie odinalowują się wszechstronnie i drobiazgowo, jak w powieści, lecz, jak w noweli, zarysowują się ogólnikowo, kilku rysami. Zdarzeń jest tu bardzo niewiele: przybycie posłów, rozmowa Litawora z Rymwidem, odprawa posłów, bitwa i śmierć Grażyny i śmierć Litawora. A wszystkie te zdarzenia dotyczą jednego wypadku: odprawa posłów krzyżackich. I z tego więc względu poemat podobny jest do noweli.

Akcja w poemacie trwa zazwyczaj krótko, w „Grażynie” np. wszystkiego kilka godzin: od północy do zachodu słońca; to, co się dzieje na drugi dzień po bitwie (pogrzeb Grażyny i śmierć Litawora), jest niejako tylko dodatkiem, uzupełnieniem akcji.

Wreszcie w poemacie bywa zwykle obecny w pewnej mierze pierwiastek liryczny, ujawniający się np. w „Grażynie” w silnem poczuciu obowiązków obywatelskich i nienawiści do Niemców.

Wogóle poemat przedstawia nieznaczny odłam życia i formą tylko różni się od noweli.

Poemat, podobnie jak i powieść, może być: *historyczny* (jeżeli przedstawia jakąś chwilę z przeszłości narodu, np. „Grażyna”), lub *współczesny* czyli *obyczajowy* (jeżeli odtwarza życie współczesne autorowi, np. „Wiesław” Brodzińskiego). Poemat historyczny nosi miano *rycerskiego* lub *bohaterskiego*, jeżeli odtwarza czyny wojenne rycerzy wieków średnich lub wogóle bohaterów (np. „Wojna Chocimska” W. Potockiego). Przeciwnieństwo do poematu bohaterskiego stanowi poemat *żartobliwy*, w którym zamiast bohaterów występują zwierzęta lub osoby wcale nierycerskiego usposobienia (np. w „Myszeisie” Krasińskiego koty i myszy, w „Monachomachji”—maisi). Poemat *fantastyczny* obfituje w nadzwyczajne, niebywałe przygody, odznacza się znaczną przymieszką pierwiastka nadprzyrodzonego (duchy, widma, czary, przywidzenia i t. p.). Wogóle treść i forma poematu może być bardzo różnorodna: może więc być poemat dramatyczny, liryczny, religijny, sielankowy i t. d.

16) Epopea.

§ 33. *Epopea jest to wielki utwór epicki wierszowany, w którym na tle jakiegoś rzeczywistego, a niezmiernie doniosłego wypadku dziejowego odtwarza się obraz życia całego narodu lub przynajmniej całej wielkiej warstwy narodu.*

Doskonałym wzorem epopei w naszej literaturze jest „Pan Tadeusz” Mickiewicza.

Epopea przewyższa poemat przedewszystkiem rozmiarami: „Grażyna” ma wszystkiego przeszło tysiąc wierszy; „Pan Tadeusz” zaś—około 10,000. Wobec tego i odłam życia, przedstawiony w epopei, może być znacznie większy.

W „Grażynie” mieliśmy wszystkiego kilka osób.

W „Panu Tadeuszu” występujeich całe mnóstwo: od stolnika Horeszki i Podkomorzego do tłumu Bartków i Maćków z zaścianka dobrzyńskiego. Każda z postaci, występujących tu, ma swój odrębny charakter: poważny Podkomorzy nie jest podobny do gadatliwego Wojskiego, ponury Gerwazy do wesołego chłopaka Tadeusza i t. d. Ale wszyscy oni są przedstawicielami szlachty polskiej na początku XIX-go wieku, i wszyscy razem składają się na obraz szlachty polskiej, wszechstronny i drobiazgowy. Najtajniejsze pożądanja tej szlachty, jej tęsknoty, radości i smutki, jej charakter poczciwy, zacny, choć zawadjacki i zacięty, jej zamiłowanie w sporach, kłótniach, procesach i zajazdach, jej jednoczenie się we wspólnym czynie w chwilach podniosłości duchowej, jej rozum, niezbyt głęboki, mało skłonny do zaciekania się nad światem i samym sobą, jej serce, zawsze żywo bijące, zawsze gotowe do ofiar, jej porywczosć, brak zastanowienia, jej żywa gestykulacja i głośna mowa—wszystko to znalazło swój wyraz w „Panu Tadeuszu”.

Nie dość na tem: mamy tu doskonały obraz obyczajów szlachty owoczesnej. Widzimy życie domowe, rodzinne, towarzyskie: pracę gospodarską, uczty, rozmowy, polowanie, kłótnie o charaty, grzybobranie, procesy, burdy, narady, zajazdy, pohulanki, wszystko do najdrobniejszych szczegółów bytu codziennego:

urządzenia sadu, przyrządzania kawy i bigosu, strou niewieściego i t. d. A arcyserwis dopełnia tego wielkiego obrazu obyczajów i bytu szlachty, przedstawiając jej życie polityczne, sejmikowe; przemowy wreszcie Sędziego i Podkomorzego w I-ej księdze kreślą zasady umysłowości i obyczajów szlacheckich.

Ta właśnie wszechstronność odtwarzanego tu życia całego narodu lub przynajmniej całej wielkiej warstwy narodu (szlachty np.) jest zasadą epopei, tego najwyższego rodzaju poezji epickiej.

Drugą zasadą jest to, że epopea ma za tło zawsze jakiś niezmiernie ważny wypadek dziejowy. W najdoskonalszych epopeach literatury wszechświatowej, „Iljademie” i „Odysei”, przypisywanych, wedle podania, ślepemu śpiewakowi greckiemu Homerowi (IX w. przed Chr.), tłem historycznem jest wyprawa wodzów greckich pod Troję i powrót ich do ojczyzny.

W „Panu Tadeuszu” tą chwilą dziejową, która służy za tło epopei, jest spodziewana i wreszcie (w XI i XII księdze) skuteczniająca się wyprawa Napoleona 1812 r. Był to wypadek w samej rzeczy niezmiernej doniosłości dziejowej, można się było bowiem spodziewać, że taki czy inny wynik tej wojny wywoła wielkie zmiany polityczne w całej Europie. W „Panu Tadeuszu” słyhać też coraz zbliżające się odgłosy burzy dziejowej, w zakończeniu pierwszej księgi są tylko dalekie jej echa, w dalszych odgłosy wzmagają się, możliwość wojny staje się coraz prawdopodobniejszą, aż wreszcie — wojna wydana i woj-ska polskie przeciągają przez Soplicowo. I widzimy, że sprawa ta porusza do głębi serca wszystkich bohaterów „Pana Tadeusza”, od Podkomorzego aż do Jankiela, inaczej mówiąc, cały naród, jak losy wyprawy trojańskiej zajmowały żywo cały naród grecki.

Epopea, jako najwyższy rodzaj poezji epickiej, celuje najwyższym artyzmem w odtwarzaniu natury i ludzi: w samej rzeczy, obrazy natury w „Panu Tadeuszu” są niezmiernie obrazowe, a postacie bohaterów nader żywe, a wszystko to razem silnie działa na wyobraźnię czytelnika.

Aby dać wszechstronny obraz obyczajów szlacheckich, poeta wprowadza do epopei cały szereg epizodów, np. polowanie, kłótnie myśliwskie, opis zaścianka dobrzyńskiego, arcyserwis i t. p. Epizody takie, które w poemacie nie są dopuszczane dla szczupłości miejsca, w epopei mają szerokie zastosowanie, a w „Iljadzie” i „Odyssei” jest ich bardzo wiele.

Porównując „Grażynę” z „Panem Tadeuszem”, odnajdziemy jeszcze jedną cechę epopei. Oto w „Grażynie” czujemy od samego początku dziwną posępność, od pierwszych wierszy ogarnia nas niepokój, który niewątpliwie towarzyszył też poecie przy pisaniu poematu. „Pan Tadeusz”, przeciwnie, odznacza się niezmiernym spokojem i pogodą.

II. RODZAJE POEZJI LIRYCZNEJ.

1) Pieśń i dumka.

§ 34. *Pieśń jest to utwór poetycki, zawierający bezpośredni wyraz uczucia w formie wiersza dźwięcznego, o budowie zwrotkowej.*

Treścią pieśni są rozliczne uczucia autora: bądź weselość taneczna, brak troski o jutro i swoboda, bądź tęsknota i żal, bądź radość i uciecha hulaszczą, bądź wreszcie smutek łagodny i melancholja. A uczucia te są wyrażone w ten sposób, że wywołują podobne uczucia i w sercu czytelnika.

Najważniejszą cechą pieśni, wyróżniającą ją od innych rodzajów poezji lirycznej, jest to, że jest ona *bezpośrednim wyrazem uczucia*, t. j. że wypowiada tu autor to, co czuje, i tak, jak czuje; co w duszy, to i w wierszu: weselość, uciecha, brak troski, smutek, żal, tęsknota — wszystko to wypowiada się po prostu, szczerze, serdecznie. Nie dochodzi się tu wcale, skąd się uczucia te biorą w duszy, nie rozumuje się nad niemi, nie roz-biera ich, ale co się czuje, to się i wypowiada. Pieśni więc są najprostszą formą liryki.

Są one również i najpierwotniejsze. Pierwsze pieśni powstały wśród ludu: towarzyszyły one i towarzyszą do dziś dnia

óbrzędom (weselom, oczepinom, zaręczynom, sobótkom, pogrzebom i t. p.), zabawom tanecznym, zabiegom miłosnym, usypianiu dzieci (kołysanki), ich igraszkom, dożynkom, uroczystościom kościelnym (np. kołеды), słowem, pracy i zabawie ludu. Jest to więc wielki dział *pieśni ludowych*.

Drugi dział stanowią *pieśni artystyczne*, ułożone przez poetów z klasy oświeconej: żeby jednak zasłużyć na miano pieśni, muszą one celować taką prostotą i szczerością, jak utwory liryki ludowej. Przytem treścią pieśni mogą być tylko uczucia spokojne i łagodne: cichy smutek lub wesołość, nie dochodząca do szału. Uczucia namiętne, jak np. gniew, rozpacz, mniej są właściwe pieśni.

Co zaś do formy, to przedewszystkiem musimy pamiętać, że pierwotna pieśń nigdy nie powstawała odrębnie, jako utwór poetycki, lecz zawsze towarzyszyła jej melodia; nie była też nigdy pieśń przeznaczona do deklamacji, lecz *tylko do śpiewu*. I takimi są wszystkie bez wyjątku pieśni ludowe. Pod pieśni artystyczne zaś także bywa często podkładana muzyka. Musi więc pieśń zawsze tak być napisana, aby dała się wyśpiewać, inaczej mówiąc, *musi być dźwięczna*. Pożądana więc jest w pieśni jak największa rytmiczność (podział na stopy), częste powtórzenia i apostrofy, które czynią tok mowy melodyjniejszym; wreszcie koniecznym warunkiem pieśni jest *budowa zwrotkowa*, przyczem bardzo często po każdej zwrotce, dla większej jeszcze dźwięczności, powtarza się jakiś okrzyk (np. „oj dana moja, dana!” lub „tydy, rydy, rydy, rom, tom” i t. p.), a nawet cały wiersz lub kilka wierszy (np. w krakowiaku ludowym: „Dokolusineczka, moja kochaneczka!”). Jest to tak zwany *przyśpiew (refren)*.

Jak różnorodne są uczucia w duszy człowieka, tak różne są rodzaje pieśni: kościelne i religijne (chrześcijańskie i pogańskie), wojenne i patriotyczne (np. „Pieśń legionów”), obrzędowe, miłosne (t. zw. erotyczne), obyczajowe (do tych należą np. kołysanki), taneczne (krakowiaki, mazury, oberki) i wiele innych.

Oddzielną grupę pieśni stanowią *dumki*: są to pieśni ludu ukraińskiego, najczęściej tęskne i żalosne, i pieśni artystyczne, wzorowane na ludowych ukraińskich, np. znane *dumki* Zająłskiego.

Wymienimy jeszcze pieśni *anacreontyczne* czyli *anacreontyki*, zwane tak od twórcy swego, poety greckiego Anakreonta (VI w. przed Chr.). Są to pieśni wesołe, hulaszcze, które powstawały i śpiewały się podczas uciech i wychwalały wino, wesołość i kobiety.

2) Liryka opisowa.

§ 35. Liryka opisowa obejmuje utwory wierszowane, które wyrażają uczucie autora, wywołane widokiem natury.

Opisy natury w utworach lirycznych należą do rodzaju artystycznych: nie tyle opisują jakiś przedmiot, ile wypowiadają uczucia, wywołane w duszy autora na widok jakiegoś krajobrazu lub zjawiska. Celem też ich jest nie zapoznanie czytelnika z pewnym szczegółem natury, lecz wzbudzenie w jego duszy takich samych uczuć, jakich doznawał autor na widok odtwarzanych tu krajobrazów.

Uczucia te mogą być bardzo różnorodne: już to zachwyt i szczęście, już to tęsknota i żal, już to smutek i przygnębienie, już to przerażenie i poczucie własnej małości i t. d. Opis przedmiotu i uczucie autora są tu zespolone jak najściślej.

Utwory liryczno-opisowe, w których pierwiastek podmiotowy (uczucie autora) przeważa nad przedmiotowym (opis natury), noszą w najnowszej poezji nazwy opisu *nastrojowego* lub *nastroju*.

Liryczne opisy natury mogą wchodzić w skład większych utworów poetyckich, jako ich części (np. w eposie, poemacie, balladzie i sielance); mogą też stanowić odrębne całości literackie, często utrzymane w formie pieśni. Czasem też w dawniejszej literaturze całe długie utwory składały się z szeregu samych opisów, nie powiązanych żadną akcją; były to t. zw. *poematy opisowe*.

Utwory liryczno-opisowe, w których pierwiastek podmiotywy (uczucie autora) przeważa nad przedmiotowym (na opis natury), noszą w najnowszej poezji nazwy *opisu nastrojowego* lub *nastroju*.

3) Elegja i tren.

§ 36. *Elegja jest to utwór liryczny, w którym uczucie osoby tego i ogólnoludzkiego smutku i tęsknej zadumy łączy się z zastanowieniem się nad przyczynami smutku lub z opisem nieszczęścia (refleksją).*

W elegji wyrażają się uczucia smutku, żalu, tęsknoty. Uczucia te wszakże nie dochodzą nigdy do wybuchu, do szału, ale są spokojne, umiarkowane, mają charakter *tęsknej zadumy nad swoją własną, a także i ludzką niedolą*. Bo nie tylko osobiste uczucia wyrażają się w elegji, lecz i ogólne, które dotyczą całej ludzkości lub całego społeczeństwa. Żmichowska np. w utworze „Czemu mi smutno?“, który może służyć za doskonały wzór elegji, wylewa swoje uczucie smutku i żalu z powodu śmierci najbliższych, osamotnienia życiowego, a także boleje nad upadkiem moralnym społeczeństwa własnego; osobisty smutek jednoczy się tu ze smutkiem powszechnym.

Cechą znamioną elegji jest to, że nie ogranicza się ona na wylaniu uczucia autora, jak w pieśni, ale jednocześnie *rozważa*, skąd płynie to uczucie, jakie są jego przyczyny, słowem, *zastanawia się*. I to właśnie ściśle zespolenie uczuciowości (liryzmu) z zastanowieniem (refleksją) jest zasadą elegji. Tak np. Żmichowska nie tylko mówi, że jej smutno, ale i rozmyśla, skąd płynie ten smutek. W innych znowu razach, jeśli nie będzie zastanowienia, to przynajmniej znajdziemy opis nieszczęścia, które powoduje smutek, np. opowieść o śmierci ukochanej osoby.

Odrębny rodzaj elegji stanowi *tren*, który jest pieśnią żalobną, przenikniętą bólem i smutkiem, spowodowanym śmiercią drogiej istoty. Takimi są np. słynne treny Kochanowskiego

na śmierć ukochanej córki Urszuli. W poezji naszej XVI — XVII w. treny były bardzo rozpowszechnione i nosiły różne miana: *nenij, trenołyj, planktów, perjolów, płaczów, łez smutnych, cpiatfjów* i t. p.

4) Oda.

§ 37. Oda jest to utwór liryczny, w którym poeta wyraża swój zachwyt lub uwielbienie względem jakiejś osoby, zjawiska natury, wypadku i t. d.

Uczucie, które jest zasadą ody, jest zgoła przeciwne temu, jakie widzieliśmy w elegji. W elegji miało ono charakter spokojny; tutaj, przeciwnie, wybucha z całą potęgą. Tam malował się stan ducha, bliski przygnębienia, tutaj widzimy niezwykle podniecenie poety. Tam uczucia były łagodne, tutaj dochodzą one aż do szału. Tam widzieliśmy smutek i tęsknotę, tutaj wybucha zapał, radość, żar uczucia i żądza czynu.

W „Odzie do młodości” np. Mickiewicz z ogniem w oku nawołuje swych młodych towarzyszków do braterstwa, miłości wzajemnej i wspólnego działania; i nawołuje z takim zapałem, z taką wiarą, z taką ufnością, że trudno nie iść za jego przewodem, trudno pozostać obojętnym na jego pobudki, trudno tak, jak on, nie gardzić całą mocą duszy ludźmi o „poradłonych czołach” i „tępych oczach”, słowem, samolubami.

Podniosłej treści ody winna odpowiadać i wzniosła forma. Styl nadzwyczajnie bogaty i kwiecisty, przenośnie niezwykle śmiałe, wprowadzające w podziw i zachwyt czytelnika, pobudzające potężnie jego wyobraźnię—oto cechy znamienne formy ody. Wykrzyknienia, apostrofy, pytania retoryczne, niedomówienia spotykają się w odach na każdym kroku*). A że duch poety w chwili tworzenia ody jest, jak mówiliśmy, w stanie podniecenia, nie pozwala mu to utrzymać się w korbach

*) Styl taki wzniosły nazywamy *patetycznym*, a nastrój ducha poety w chwili tworzenia ody — *patosem*. Patos jest cechą i niektórych innych rodzajów literackich (hymn, tragedia).

jakiejś stałej formy wierszowej: ody nie układają, jak pieśni, w zwrotki, liczba zgłosek w wierszach jest nawet nierówna.

Przedmiot ody musi być poważny i podniosły: tylko bowiem taki przedmiot może wywołać podniosły stan ducha poety; inaczej oda będzie sztuczna, zapał jej udany, a styl napuszony i bombastyczny. Takimi były liczne ody nasze w XVI — XVIII w., pisane na cześć ludzi, częstokroć niezem nie zasłużonych, a przeładowane szumnemi frazesami, zwrotami mowy i omówieniami. Były to tak zw. *ody panegiryczne* czyli *panegiryki*, które względnie do okoliczności nosiły różne miana: *epiniejów* (ody na zwycięstwo, na cześć króla, wodza), *epitalamiów* (ody weselne, na cześć nowożeńców), *epitafjów* (ody pochwalne na cześć zmarłych).

Twórcą ody w Grecji starożytnej był poeta Pindar (około 500 r. przed Chr.); ody Pindara były to pieśni radosne na cześć zwycięzców na igrzyskach narodowych.

Do ody zbliża się *dytyramb*, w którym podniecenie duchowe dochodzi aż do pijanego szalu, a styl pełen jest zwrotów niespodziewanych i nadzwyczajnych. Najślynniejszym dytyrambem w naszej poezji jest wielka improwizacja Konrada w III części *Dziadów*.

5) Hymn.

§ 38. Hymn jest to oda, której treścią uczucie podniosłe, wywołane czecią dla Boga, Chrystusa, N. Marji Panny i Świętych.

Podniosłością treści i formy hymn zbliża się do ody. Różni się od niej przedewszystkiem tem, że przedmiotem jego jest Bóstwo, a uczuciem — wiara głęboka i ognista, miłość ku Bogu, wdzięczność ku Niemu za dobrodziejstwa, poczucie własnej nicości wobec ogromu potęgi i dobroci Pana, szczery żal za grzechy, wzniosła modlitwa o zmiłowanie się i odwrócenie klęsk. Różni się także hymn od ody większą powagą, właściwą Boskim rzeczom, które im za tr. śc służą.

Od hymnu niezem się nie różni *psalm*; 150 psalmów, przypisywanych mylnie królowi izraelskiemu Dawidowi, a stanowiących jedną z ksiąg Starego Testamentu, były przedmiotem licznych naśladowań, między innymi i w naszej literaturze.

6) Liryka dydaktyczna.

§ 39. Liryka dydaktyczna czyli refleksyjna są to *dumania lub rozumowania, pisane mową wiązaną, pięknym stylem poetyckim, a przeniknięte do pewnego stopnia uczuciowością.*

Zasadą utworu liryczno-refleksyjnego jest zawsze jakaś myśl moralna lub filozoficzna, np. że głupi tylko człowiek wierzy powodzeniu dnia dzisiejszego, bo niewiadomo, co kogo jutro spotkać może, i że jedynym trwałym skarbem jest enota albo że nie należy szukać osobistego dobra i szczęścia, lecz całe życie oddać na usługi społeczeństwu i t. p. Są to przedmioty, które mogłyby być opracowane w rozprawach; liryka dydaktyczna nie jest wszakże podobna do rozprawy, gdyż przedewszystkiem pisana jest mową wiązaną, potem odznacza się stylem pięknym, obrazowym, a wreszcie nie jest pozbawiona uczuciowości, pierwiastka czysto lirycznego. I to właśnie pozwala zaliczyć ten dział utworów do poezji lirycznej; utwory te bowiem stoją na pograniczu między rozumowaniem a liryką.

Utwór liryczno-dydaktyczny, pisany w formie listu do prawdziwego lub zmyślnego adresata, nosi nazwę *listu poetyckiego*.

Utwór większych rozmiarów, wykładający mową wiązaną i stylem ozdobnym jakąś umiejętność, nazywa się *poematem dydaktycznym*; np. poemat Mickiewicza „Warcaby” wyklada zasady tej gry w sposób piękny i obrazowy.

7) Epigramat, przysłowie.

§ 40. Epigramatami nazywamy *krótkie, dwu, najwyżej kilkuwierszowe utwory, zawierające jakąś myśl moralną lub postrzeżenie obyczajowe.*

Lakoniczność i dobitność wyrazu, nieraz połączona z dowcipem, są cechą charakterystyczną epigramatów, np.:

Rada wielu
Zguba celu.

K. Brodziński.

lub:

Jak wiatr mierzyć, czas gonić, groch na ścianę miotać —
Próżno, tak o to, co się nie wróci, kłopotać.

W. Kochowski.

Epigramatem nazywa się także krótki a złośliwy wierszyk, wymierzony przeciw jakiejś osobie, np.:

Mówią, że włos swój czernisz — kłamliwiec to głosy,
Tyś odrazu kupiła sobie czarne włosy.

Fr. Morawski.

lub taki nagrobek dla niezdarnego komedjopisarza:

Tu leży Bielawski — szanujcie tę ciszę;
Bo jak się obudzi — komedję napisze.

K. Węgierski.

U w a g a. Epigramaty noszą rozliczne nazwy: *gnom, fraszek, myśli, uwag, pyłków, dworzanek i t. p.*

Od epigramatów należy odróżnić *przysłowia*; przysłowiami nazywamy krótkie zdania, ułożone najczęściej przez lud, a wyrażające dobitnie jakąś myśl w sposób obrazowy, np.:

„Kruk krukowi oka nie wykole”, t. j. swój swojemu nie robi krzywdy.

„Lepszy wróbel w garści, niż kanarek na dachu”, t. j. lepsza mała korzyść a pewna, niż wielka a wątpliwa.

„Dwie sroki za ogon trzyma”, t. j. bierze się do dwu rzeczy naraz.

U w a g a. Powyższe działy poezji lirycznej nie wyczerpują jej bynajmniej, tem bardziej, że niektóre z nich, jak oda, elegja, epigramat, już się prawie zupełnie przeżyły. Jak różnorodne są uczucia, marzenia, stany duchowe człowieka, tak rozliczne

są utwory liryczne, którym trudno tu dać jakiegokolwiek miano. Szczególnie najnowsza poezja nasza, prawie wyłącznie liryczna, rozwinęła wielką mnogość form lirycznych, które częstokroć noszą nazwę *nastrojów*, ponieważ odzwierciedlają chwilowy nastrój duchowy poety. Nazwa ta nie określa wszakże bliżej ani treści, ani formy utworu. Najlepiej poprzestać na najogólniejszej nazwie *liryk*, nie wchodząc w bliższe określenie tego, co się określić nie da.

III. RODZAJE POEZJI DRAMATYCZNEJ.

1) Tragedja.

§ 41. Poezja dramatyczna, jak widzieliśmy, różni się od epickiej tylko formą, t. j. dialogiem. Każdy więc utwór, pisany tą formą, może być zaliczony do poezji dramatycznej.

Ale w szeregu tych utworów dialogicznych należy wyróżnić jeszcze te, które noszą miano *dramatów*.

Dramat pochodzi od wyrazu greckiego *drama* (działanie, czyn). Zasadniczą więc cechą dramatu jest nie opowieść o czymś, jak w eposie, lecz *odtworzenie samego czynu*. W dramacie wszystkie, lub prawie wszystkie wypadki odbywają się przed okiem widza, na scenie. Czasem tylko, jeżeli odtworzenie jakiegoś zdarzenia na scenie przedstawiałoby zbyt trudności (np. walna bitwa, burza na morzu i t. p.), lub wymagałoby zbyt częstej zmiany dekoracji, wtenczas wprowadza się kogoś, kto opowiada o tem, co się działo za sceną (poseł, żołnierz, sługa i. t. p.). Opowiadanie to powinno być żywe i jak najkrótsze.

Nie powinny być tu również zbyt długie *monologi*, to jest przemowy, w których bohaterowie przedstawiają stan swojej duszy, co nieraz potrzebne dla lepszego skreślenia ich charakteru. W najnowszym dramacie monologi, jak również przemówienia „do siebie” czyli „na stronie”, jako nienaturalne zatrzymujące akcję, która powinna toczyć się żywo, zostały usunięte.

Słowem, w dramacie każda rozmowa jest zarazem czynem, zdarzeniem.

Wyjaśnijmy to bliżej. A przedewszystkiem przyjrzyjmy się zewnętrznej budowie dramatu.

Dramat dzieli się na większe części, zwane *aktami*, te zaś dzielą się na sceny, które zazwyczaj zaczynają się i kończą z wejściem lub wyjściem jakiejś ważnej osoby. Aktów w dramacie bywa od jednego do pięciu (bardzo rzadko więcej nad pięć), scen — nieograniczona ilość, z tem tylko zastrzeżeniem, że jeżeli dramat przeznaczony jest dla teatru, przedstawienie jego (wraz z przerwami między aktami, t. zw. *antraktami*) nie powinno trwać dłużej nad 3 — 4 godzin.

Jaki zachodzi związek między oddzielnymi scenami i oddzielnymi aktami w dramacie?

Wszystkie wypadki, które składają się na akcję dramatu, odnoszą się do jednego najważniejszego zdarzenia. Weźmy dla przykładu tragedję Szekspira: „Makbet”; zobaczymy, że tam głównem zdarzeniem, t. zw. *osią dramatu*, jest wyniesienie się Makbeta na tron szkocki i jego upadek. Nie powinno więc być w dramacie wypadków, scen, któreby nie miały bezpośredniego związku z tą sprawą. Ta cecha zasadnicza dramatu nosi miano *jedności akcji*. Gdyby np. prócz Makbeta, był w dramacie inny jeszcze bohater, któryby dążył do innego zupełnie celu, np. do zawojowania Anglii, naruszyłoby to jedność akcji.

Był czas, że prócz jedności akcji zachowywano jeszcze dwie inne: *jedność czasu*, polegającą na tem, że cała akcja musiała się odbyć w ciągu 24 godzin, i *jedność miejsca*, wymagającą, aby wszystkie akty i sceny odbywały się w jednym miejscu, np. przed dworem królewskim, w świątyni, w pokoju, a nawet w przedpokoju. U Szekspira tych dwóch ostatnich uciążliwych warunków już nie mamy: panowanie Makbeta trwało, według kronik szkockich, lat 17, a każda scena w tym dramacie odbywała się w innem miejscu.

Wszystkie więc sceny powinny odnosić się do jednego zdarzenia. Więcej jeszcze: powinien między niemi być taki zwią

zek, aby każda z nich wypływała z poprzednich i była zarazem powodem następnych, słowem, *szereg scen powinien być szeregiem przyczyn i skutków*. Widzimy to w „Makbecie”: przepowiednia czarownicy była przyczyną, że Makbet zabił króla szkockiego Dunkana; zabójstwo Dunkana spowodowało wyniesienie na tron Makbeta; wyniesienie na tron Makbeta wywołało chęć utrzymania tej władzy; stąd dalsze zbrodnie (zabójstwo Banka, żony i syna Makduffa), które znowu spowodowały wybuch niechęci przeciw Makbetowi, bunt panów szkockich i śmierć Makbeta. W dramacie więc nie powinno dziać się przypadkiem, lecz być wynikiem zdarzeń poprzedzających.

Pomiędzy oddzielnymi aktami akcja rozdziela się w dramacie w następujący sposób: I akt zawiera t. zw. *wdrożenie akcji* (*ekspozycja*), to jest składa się z szeregu scen, zaznajamiających czytelnika z osobami dramatu, ich wzajemnym stosunkiem i przygotowujących go do mającej się rozegrać akcji (w „Makbecie” np. przepowiednia czarownicy, wyniesienie Makbeta do godności „tana” Kaudoru, przybycie Dunkana do zamku Makbeta); II akt zawiera t. zw. *zawiązek akcji*, t. j. wypadek, od którego zaczyna się właściwa akcja, a który jest powodem następnych zdarzeń (zabójstwo Dunkana); w III akcie mamy *najwyższe napięcie* akcji: Makbet widzi się u szczytu marzeń, jest królem, ale już zaczyna się obawiać o trwałość swojej władzy, zabija Banka, doznaje wyrzutów sumienia (duch Banka); w IV akcie jest *przełom* (*perypetja*), to jest szczęście zaczyna się odwracać od Makbeta, Makduff zbiera wojsko, bunt wybucha; w V mamy tak zwane *rozwiązanie* (*katastrofa*) — śmierć Makbeta i jego żony.

Tak bywa w dramacie 5-aktowym; krótsze są w podobny sposób zbudowane: w trzyaktowym np. w pierwszym akcie mamy wdrożenie i zawiązek, w drugim najwyższe napięcie i przełom, w trzecim — rozwiązanie.

Taka jest budowa dramatu.

Dramat więc jest to utwór, mający postać dialogu, odtwarzający w czynie, nie w opowiadaniu, *szereg wypadków, odnoszących się do jednego zdarzenia i wypływających jeden z drugiego*.

Dramat dzieli się na kilka gatunków: trzy główne: tragedja, komedja i dramat właściwy, i kilka drugorzędnych.

Tragedja jest to dramat, w którym przedstawia się walkę o jakiś cel doniosły obdarzonego wielką mocą ducha bohatera zapomocą środków potężnych z potężniejszymi od niego przeciwnościami, pod których ciężarem on pada, wzbudzając w czytelniku lub widzu trwogę i litość i uszlachetniając w ten sposób jego duszę.

Treścią więc tragedji jest walka o jakiś cel doniosły (jak w „Makbecie”, osiągnięcie tronu Szkocji), którą prowadzi z przeciwnościami główny bohater (Makbet). Walka ta ma przebieg posępny (zabójstwa i zbrodnie), a kończy się zawsze dla bohatera smutno, upadkiem fizycznym lub moralnym (śmierć Makbeta), gdyż siła jego woli okazuje się słabszą od napotykanych trudności (wyrzuty sumienia, niechęć panów szkockich, pragnienia zemsty ze strony pokrzywdzonych).

Sam bohater tragedji nie jest człowiekiem pospolitym, jakich napotykam, tysiącami w życiu: Makbet to wódz dzielny, nieustraszony, szlachetny, którego złe namiętności (uosobione pod postacią czarownic) i przewrotność żony popychają do pierwszej zbrodni (zabójstwo Dunkana), za którą poszły inne samą siłą konieczności. *Tragizm* „Makbeta” polega na tem, że bohater, mając przed sobą dwie drogi, widzi, że obie są złe, że obie doprowadzą do upadku (moralnego lub fizycznego); jeżeli bowiem Makbet zaprzestanie zbrodni, to straci tak pożądaną koronę, a z nią i życie, jeżeli zaś zechce utrzymać władzę, to zbroczy ręce krwią niewinnych ofiar. Są to t. zw. *kolizje tragiczne*.

I bohater więc w tragedji jest posępny (tragiczny), i akcja obfituje w przejścia tragiczne (zbrodnie, walka z własnem sumieniem), i rozwiązanie jest również tragiczne (śmierć Makbeta).

Autorowi tragedji chodzi nie tylko o to, aby przedstawić sceny potwornych zbrodni; on dąży do tego, aby wzbudzić w czytelniku lub widzu uczucia szlachetne: strachu przed wy-

stępkami i litości ku nieszczęśliwym ofiarom, i tą drogą go uszlachetnić. Zadanie więc tragedji jest wysoce moralne.

Początek dramatu. Tragedja, jak i wogóle dramat, urodziła się w Grecji. Dramat grecki rozwinął się z *dytyrambów*, odśpiewywanych chóralnie na uroczystościach boga Dionizosa, t. zw. *Dionizjach Wielkich* i *Dionizjach Małych*. Pierwsza z tych uroczystości miała charakter posepny, i ona dała początek tragedji (od wyrazów *tragos*—kozieł i *ode*—pieśń, bo podczas uroczystości ofiarowywano Dionizosowi kozła); druga — komedji (*kome* — wieś i *ode* — pieśń, uroczystość tę odprawiano nie w Atenach, lecz na wsi). Z biegiem czasu wprowadzono aktora, który opowiadał dzieje Dionizosa w rozmowie z przewodnikiem chóru (*koryfeusz*), stąd początek dialogu. Jeszcze później dodano drugiego aktora, a wreszcie — trzeciego. Więcej nad trzech aktorów równocześnie nie występowało nigdy w dramacie greckim. Tak ukształtowany dramat przeniesiono do specjalnych budynków, zwanych *teatrami*. Teatr wznoszono zwykle na stożku pagórka, wykuwając w skale siedzenia dla widzów. Dzielił się teatr na trzy części: *scenę*, bardzo pierwotnie urządzoną, z nielicznymi dekoracjami i maszynami teatralnymi, *orchestrę*, w kształcie półkola, z ołtarzem Dionizosa pośrodku, miejsce dla chóru, i właściwy *teatr*, t. j. miejsca dla widzów, wznoszące się półkolami coraz wyżej ku szczytowi pagórka. Wszystko to było pod gołym niebem i odznaczało się olbrzymimi rozmiarami: niektóre teatry greckie mogły pomieścić do 40,000 widzów. Dekoracja przedstawiała najczęściej przednią ścianę pałacu królewskiego z trojgiem drzwi: środkowe dla głównego aktora i dwoje pozostałych dla drugiego i trzeciego. Prócz tego, było jeszcze z boku dwoje drzwi: lewe prowadziły do miasta, prawe — na wieś. Aktorowie ubierali się w maski, obuwie z wysokimi obcasami (*koturny*), a wykonywali swoje role prawdopodobnie półśpiewem, podczas gdy chór śpiewał całym głosem. Trzej aktorowie wykonywali wszystkie role dramatu, przebijając się w miarę potrzeby; role kobiece wykonywali mężczyźni. Prócz tego, brał udział w dialogu *koryfeusz*, rozmawiając z osobami dramatu w imieniu całego chóru. Jednego

dnia dawano zwykle trzy tragedje, stanowiące pewną całość, i jeden t. zw. *dramat satyryczny* (t. j. żartobliwy), razem cztery dramaty (*tetralogja*). Budowa dramatu greckiego była następująca: zaczynał się on *prologiem*, t. j. dialogiem dwóch lub trzech osób (wdrożenie), poczem wchodził na scenę chór, śpiewając pierwszą pieśń z towarzyszeniem muzyki, poważnego tańca i mimiki; po odśpiewaniu tej pieśni chór zajmował miejsce w orkestrze. Potem następowały trzy środkowe części dramatu (tak zwane *epizody*: pierwszy, drugi i trzeci), poprzedzielane pieśniami chóru; były tu: zawiazek, najwyższe napięcie akcji i przełom. Po ostatniej swej pieśni chór schodził ze sceny, poczem następował jeszcze jeden dialog, t. zw. *egzod* (rozwiązanie), którym się kończył dramat. Chór w dramacie greckim grał podniosłą rolę sędziego, który z góry patrzył na zachodzące na scenie wypadki i sądził je surowo; dramat nowoczesny nie ma chóru zupełnie. Najważniejszą atoli cechą zasadniczą dramatu greckiego, różniącą go od dramatów nowoczesnych, jest *udział przeznaczenia w losach bohaterów*: Grek starożytny wierzył, że człowiek z góry przeznaczony jest przez bóstwo na taki lub inny los, to też treścią dramatów greckich jest najczęściej walka z tem przeznaczeniem, daremna i bolesna. Dramat nowoczesny, oparty na zasadach chrześcijańskich, nie zna przeznaczenia, daje swoim bohaterom *wolną wolę*, każe im walczyć z przeciwnościami, z sumieniem własnem i wyrzutami sumienia karze ich za grzechy. Wiarę w przeznaczenie dramat nowoczesny zastąpił wiarą w sprawiedliwość Bożą, każącą za winy, nagradzającą za cnotę.

2) Komedja.

§ 42. Komedja jest to dramat, w którym ludzie mali i nędzni, o różnych wadach i ułomnościach, zapomocą środków śmiesznych i nieskutecznych dążą do celów błahych, wywołując śmiech i wesołość.

Budową komedja nie różni się od tragedji: tak samo jest podzielona na akty i sceny, tak samo panuje tu jedność akcji;

sceny powiązane są węzłem przyczynowym, mamy wdrożenie i zawiązek, najwyższe napięcie akcji i przełom, wreszcie—rozwiązanie.

Ale pod wszystkimi innemi względami komedja stanowi przeciwieństwo do tragedji. Przedewszystkiem inne tu zgola występują postacie. Bohaterowie komedji to ludzie o małych duszach i małych namiętnościach, chełwi, źli, chytrzy, podstępni, głupi, słowem, ludzie o wielu wadach i ułomnościach. Nie są to ludzie potworni, jak lady Makbet, nie budzą grozy i wstrętu, lecz śmiejemy się, widząc ich zabiegi i starania, drobne i marne, a upokorzenie ich przy końcu komedji nie wzrusza nas, lecz wywołuje wesołość i śmiech. Są to wogóle ludzie, co się zowie, marni, a i cel ich walki, np. zawładnięcie podstępnie majątkiem, ukrycie własnych śmieszności i grzeszków i t. p., niczem nie przypomina celu pożądań bohatera tragicznego (np. osiągnięcie tronu przez Makbeta). I cel więc walki jest błahy, i środki, używane dla dojścia do celu: podstęp, obłuda, udana słodycz i czułość i t. p., są też nędzne, lecz nie potworne, jak w Makbecie. To też, o ile tragedia odznacza się charakterem posępnym, o tyle komedja — wesołym i pogodnym cechuje się komizmem i humorem.

Co to jest komizm? z czego wogóle powstaje śmiech? co jest dowcipne i śmieszne? Nie miejsce tu rozwodzić się nad tem. Tu powiemy tylko ogólnikowo, że komizm *jest to zestawienie rażących sprzeczności*. Jeśli np. postawimy koło siebie dwóch ludzi: jednego cienkiego a wysokiego, drugiego niziutkiego a otyłego, już to samo będzie śmieszne, komiczne. Podobnie, człowiek spokojny i flegmatyczny, postawiony obok gwałtownika i awanturnika, wywołuje śmiech, jest komiczny. Inny rodzaj komizmu wywołuje sprzeczność między zamiarem a czynem; komicznymi więc będą: pijany, który chce iść prosto, a zatacza się; jakaś, który chce mówić gładko, a zacina się jeszcze bardziej; oszust, wpadający we własne sidła i t. p. Komiczna jest również sprzeczność między pozorem a rzeczywistością: głupiec, udający uczonego, chełwice, udający bezinteresownego, tchórz, pozujący nabohatera i t. p.

Inny rodzaj komizmu stanowi *humor*: bywa on, gdy jakaś postać wywołuje jednocześnie sprzeczne uczucia: śmiechu i współczucia, wesołości i smutku, wzgardy i litości. *Ironja* i *sarkazm* powstają ze sprzeczności między tem, co mówimy, a tem, co chcemy powiedzieć: chwając ganimy, wynosząc potępiamy, schlebiamy raniąc boleśnie i t. p. Najwyższy rodzaj komizmu jest wynikiem sprzeczności między charakterami przedstawionych osób z najwyższymi dążeniami ludzkości ku cnocie i dobru: oszust np. jest śmieszny, bo go zestawiamy w myśli z człowiekiem nieposzlakowaną uczciwością; tchórz jest komiczny, bo obok niego wyobrażamy sobie człowieka odważnego; głupiec śmiech wywołuje, bo zestawiamy go w wyobraźni z rozumnym i t. d. Ten najwyższy komizm przeciwstawiamy zwykle *plaskiemu*, który polega na wyśmiewaniu fizycznych ułomności i wad, np. krótkowidze, głusi, jękały, cudzoziemcy, źle mówiący po polsku, potykanie się, przewracanie, wpadanie jednej osoby na drugą, bójki i t. p. W komedji tego płaskiego dowcipu powinno być jak najmniej.

3) Dramat właściwy.

§ 43. *Dramat właściwy jest to utwór pośredni między komedją a tragedją, zbyt poważny na komedję, a nie dorastający do poziomu tragedji.*

Do działu dramatów właściwych zaliczamy wszystkie te utwory dramatyczne, które ze względu na charakterystykę występujących w nich osób, celu i środków ich walki, a także jej rozwiązanie, nie mogą być zaliczone ani do działu tragedji, ani komedji.

Ludzie, występujący w dramacie właściwym, nie są bohaterami, ludźmi, obdarzonymi wielką mocą energii i charakteru, lecz osobnikami przeciętnymi, nie wyносяcymi się nad poziom powszedniości. Ale nie są to też ludzie tak mali i nędzni, jak w komedji.

Treść dramatów właściwych nie jest tak podniosła, jak w tragedji, ale też nie jest tak śmieszna, jak w komedji. Rozwiązanie dramatu właściwego może być bądź tragiczne, bądź też pomyślne dla bohaterów, może być dla nich szczęśliwem wybrnięciem z trudności życiowych.

Dramat właściwy jest bliższy rzeczywistości, niż tragedia, gdyż przedstawia ludzi nie wyjątkowych, lecz przeciętnych, jakich w życiu spotkać można bardzo wielu. I cel walki jest tu nie tak wzniosły, jak w tragedji, nie tak też blahy, jak w komedji, ale taki, jaki często zdarza się w rzeczywistości.

I pod tym jeszcze względem dramat właściwy stoi na pograniczu między tragedją a komedją, że jednoczy w sobie oba pierwiastki, tragiczny i komiczny; postacie i wypadki podniosłe i posępne stoją tu obok śmiesznych i płaskich, jak to nieraz bywa w życiu.

Dodać jeszcze należy, że w najnowszej poezji dramatycznej pod nazwą komedji kryje się wiele dramatów właściwych o posępnym nieraz przebiegu akcji i tragicznem rozwiązaniu.

§ 44. Inne rodzaje poezji dramatycznej.

Wymienimy jeszcze kilka innych rodzajów poezji dramatycznej:

1) *melodramat* jest dramatem pełnym wypadków nadzwyczajnych i stosunków niebywałych; wykonaniu jego na scenie towarzyszy kiedy niekiedy w miejscach najtragiczniejszych cicha muzyka;

2) *tragicomedja* stawia obok postaci i wypadków najtragiczniejszych — postacie i wypadki płasko-komiczne;

3) *komedyjka* jest niewielką, wesołą komedją o 1—2 aktach;

4) *farsa* lub *krotochwila* jest komedją niższego gatunku, opartą na płaskim komizmie;

5) *bluетка* jest to jednoaktówka o niewielkiej ilości osób, ze zręcznym i dowcipnym dialogiem;

6) *opera* jest dramatem (tragedją lub dramatem właściwym) śpiewanym, z towarzyszeniem orkiestry;

7) *operetka* jest farszą, w której dialog przeplata się śpiewami;

8) *wodewil* jest operetką z przewagą dialogu mówionego nad śpiewanym.

Wszystkie wszakże powyższe odmiany dramatu w szerszem znaczeniu tego wyrazu nie wyczerpują całej poezji dramatycznej. Każdy utwór poetycki, pisany w formie dialogu, należy zaliczyć do poezji dramatycznej. Są więc poematy dramatyczne, sielanki dramatyczne, ballady dramatyczne, satyry dramatyczne, bajki dramatyczne i t. d., a nawet pieśni w kształcie dialogu.

Jest to wszakże tylko zewnętrzna forma; o treści powyższych utworów mówiliśmy już pod poszczególnymi działami.

—



T R E Ś Ć.

Wstęp.

Proza a poezja	3
Prozaika czyli teoria prozy.	

Rodzaje prozy	7
I. Rodzaje prozy opowiadające:	
1) Roczniki	10
2) Kronika	10
3) Historia czyli dzieje	12
4) Pamiętnik	14
5) Dziennik	15
6) Podróżopisarstwo	16
7) Biografia czyli życiorys	17
II. Rodzaje prozy opisowej:	
1) Opis właściwy czyli ścisły	18
2) Opis artystyczny	19
3) Charakterystyka	21
III. Rodzaje prozy rozumującej:	
1) Rozprawa	23
2) Krytyka	25
IV. Wymowa	27
V. List	30

Poetyka czyli teoria poezji.

Rodzaje poezji	31
I. Rodzaje poezji epickiej:	
1) Baśń i klechda	34
2) Legenda	36
3) Ballada	37
4) Śpiew historyczny i duma	38
5) Sielanka czyli idylla	39
6) Gawęda	41
7) Obrazek rodzajowy i obrazek liryczny	41
8) Bajka	43
9) Przypowieść	44
10) Satyra	45
11) Anegdota czyli fraszka	46
12) Powiastka	47
13) Nowela	47
14) Powieść	49
15) Powieść poetycka czyli poemat	50
16) Epopea	52
II. Rodzaje poezji lirycznej:	
1) Pieśń i dumka	54
2) Liryka opisowa	56
3) Elegja i tren	57
4) Oda	58
5) Hymn	59
6) Liryka dydaktyczna	60
7) Epigramat, przysłowie	60
III. Rodzaje poezji dramatycznej:	
1) Tragedja	62
2) Komedja	67
3) Dramat właściwy	69
Inne rodzaje poezji dramatycznej	70