

Maria Renata Mayenowa

O poetyce

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/2, 373-379

1951

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA RENATA MAYENOWA

O POETYCE

Artykuły Stalina o marksizmie w językoznawstwie wywołały w nauce o literaturze dyskusję najbardziej zasadniczą i wszechstronną. Zabierając w niej głos z całą świadomością trudności problematyki i braku dostatecznych ilości subtelnych i wszechstronnych analiz materiału faktycznego, pozwalającego na dostateczną pewność uogólnień, chciałabym dotknąć dwóch zagadnień: artystycznej wartości dzieła literackiego i problematyki języka artystycznego, a w związku z tym i pewnej części wciąż jeszcze tylko postulowanej problematyki literaturoznawczej. Dwa te zespoły zagadnień łączą się ze sobą w dyskusji. Artykuły Stalina obudziły zasadniczą problematykę trwałych wartości literatury. Wielu badaczom wydawało się, że owe trwałe wartości odkryje się przenosząc po prostu tezy o języku etnicznym na literaturę piękną, która jest wyrażona przecież właśnie za pomocą języka. Tezy o języku przenosi się na literaturę w rozmaity sposób. Jedni chcieliby po prostu w języku, który jest trwały i ogólnonarodowy, upatrywać przynajmniej jeden z elementów trwałości literatury, drudzy sądząc, że każde zjawisko trwałe tak samo jak język nie może być elementem przemijającej nadbudowy, chcieliby na tej podstawie twierdzić, że przynajmniej to, co w literaturze jest trwałe, nie należy do nadbudowy, i gotowi są także, jako na jeden z takich elementów, wskazywać na język artystyczny.

Wydaje mi się, że przenoszenie tez Stalina o języku etnicznym wprost na literaturę jest nieporozumieniem grożącym niebezpieczną wulgaryzacją, inną tylko niż ta, do której prowadził marryzm, a równie zniekształcającą empiryczną rzeczywistość literacką. Literatura nie jest językiem, problematyka zaś językoznawcza, jako problematyka języka etnicznego, ma dla literatury, a nawet dla proble-

matyki języka artystycznego, wartość tylko koniecznego punktu wyjścia.

Drogi, po których problematykę artykułów Stalina o języku należy przenieść na literaturę, mają charakter znacznie ogólniejszy. Artykuły Stalina wzbogacają znacznie marksistowską teorię rzeczywistości: wynika z nich istnienie zjawisk społecznych i semantycznych nie będących zjawiskami ideologicznymi, zjawisk, którym na pewnym odcinku należy przyznać wewnętrzne prawa rozwoju. Zjawiskiem takim jest język; może istnieją więc i inne tego typu zjawiska? Może analogicznym zjawiskiem jest sztuka, a więc i literatura, zjawiska, których trwałość stwierdzamy wszyscy? Lub może przynajmniej to, co w wielkich dziełach sztuki i literatury trwa, ma taki właśnie analogiczny do języka, pozaideologiczny charakter? Pozostaje jeszcze drugie zagadnienie, zagadnienie istnienia na terenie literatury, na jakimś odcinku, wewnętrznych praw literackiego rozwoju lub jakichś zjawisk analogicznych. Dwa te zagadnienia potraktuję w swej próbie odpowiedzi rozłącznie.

Jeśli chodzi o tezę pierwszą, nawet w jej drugiej, skromniejszej wersji, nie wydaje mi się ona prawdziwa. Chciałabym bronić tezy o aktywnym stosunku do bazy każdego arcydzieła i co więcej, o tym, że właśnie ten aktywny stosunek do bazy jest jednym z warunków trwałości czy doskonałości artystycznej utworu literackiego, jednym z warunków jego odkrywczosci formalnej. Tezy swojej chcę bronić pod warunkiem zrozumienia, że aktywność w stosunku do bazy wyraża się nie tylko przez sądy bezpośrednio dotyczące problematyki społecznej, ale i przez przyjęcie określonej poetyki (o czym dalej), że aktywność w stosunku do bazy, i to aktywność postępową, sama przez się nie jest wystarczającym warunkiem powstania arcydzieła.

Tezy tej chciałabym bronić odwołując się do literackiego doświadczenia każdego z nas, a więc i swego, zamkniętego przynajmniej w kręgu utworów nowożytnych. O przeważającej ilości arcydzieł bezspornych wiemy, że stawały pośrednio lub bezpośrednio w kręgu walk ideologicznych, stawały do walki o pełnego, wolnego człowieka. Nazwiska i pozycje, które tu można wysunąć jako *instantia contraria*, są dwojakiego typu: jedni, to ci wielcy pisarze, w których twórczości istnieje swoista sprzeczność polegająca na tym, że stworzony przez nich artystyczny obraz ma inną wymowę ideologiczną niż ich publicystyka lub *expressis verbis* wypowiedziany autorski komentarz. Tu klasycznym przykładem jest Balzak. Drugi

przykład stanowią pisarze typu Fredry, których twórczość wydała się współczesnym wsteczna, a których poetycki urok jest dla nas bezsporny. Typ pierwszy obiekcji nie wydaje się istotny. Publicystyczny, wsteczny komentarz autorski, nawet wtedy, kiedy stanowi część utworu, nie wydaje się z nim organicznie związany, daje się wydzielić z całości bez uszkodzenia obrazu artystycznego, wielkiego i prawdziwego. Tak też postępujemy i wymowa samego obrazu, nienaruszona, zwycięża, a że zwycięża, o tym świadczy cenzura wstecznictwa, która mimo pochlebny dla siebie komentarz publicystyczny, umieszcza ten typ utworów na indeksie. Obiekcją bardziej kłopotliwą są pisarze typu Fredry. Tu wypowiadam swoje przekonanie na kredyt. Jestem przekonana, że przykład ten jest tak długo przykładem *instantiae contrariae*, jak długo analiza poetyki Fredry nie jest tak daleko posunięta, byśmy mogli o sobie powiedzieć, że znamy pełny sens jego twórczości. Nie wiemy bowiem w istocie, na tle jakiej poetyki mamy go rozumieć. Ta zaś świadomość jest niezbędnym kluczem ideologicznym do twórczości poety.

Tu przechodzimy do zagadnienia następnego: do ideologicznego sensu języka artystycznego danego poety, to jest do tych elementów poetyki, których ideologiczny walor jest najbardziej ukryty, wymaga najbardziej mikroskopowego badania, do tych elementów, o których w dyskusji postalinowskiej padały zdania odmawiające im waloru ideologicznego.

Język etniczny, stanowiący — jak dotąd — przedmiot badań językoznawcy, to podstawowy zasób słownikowy i gramatyka wraz z zespołem dyrektyw składni. Oczywiście jest rzeczą, że język ten jest składem wszelkich możliwości semantycznych i ideologicznych, że da się w nim wypowiedzieć wszelki pogląd. Stąd też potwierdzona empirycznie jego trwałość. Jeśli zaś idzie o język artystyczny, to samo doświadczenie potwierdza tezę o jego zasadniczych zmianach, dokonywających się w ramach ogólnej periodyzacji literatury. Język artystyczny danego okresu to zawsze pewien wybór dokonany w składnicy podstawowego zasobu słownikowego i dyrektyw składni. Wybór ten, którego charakterystyka jest charakterystyką poetyki, jest narzędziem wprawdzie bardziej precyzyjnym, ale mniej wszechstronnym. Tu wchodzi jeszcze i inna właściwość tego języka. W odróżnieniu od języka teoretycznego czy potocznego, rozporządza on bogatszymi, a mniej bezpośrednimi środkami wyrazu. Ta mniejsza bezpośredniość polega na tym, że znacząca tu

jest nie tylko bezpośrednia treść struktur językowych, ale i sam charakter tych struktur. Oto weźmy dla przykładu sprawę metafory. Gdy Mickiewicz kwestionuje metaforę „słonna twarz”, mówiąc, że nie wolno zestawiać w metaforze dwóch pojęć oznaczających zjawiska podpadające pod różne zmysły, a Przybyszewski wręcz postuluje tego właśnie typu cenestezyjną metaforę, to oczywistą jest rzeczą, że przez samą strukturę metafory każdy z nich wypowiada pewne sądy o świecie. Gdy Boileau walczy ze stylistycznym barokiem i stylistyczną niezwykłością, żądając wypowiedania myśli potocznych w sposób prosty a szlachetny, wypowiada on poprzez swoje gusty stylistyczne określony sąd epistemologiczny, a — jak wiemy — w tym wypadku i niemal wprost określony sąd polityczny. Te cechy strukturalne określonego historycznie języka poetyckiego czy artystycznego, które stanowią o poetyce, ogólne tendencje tego języka — mówią w pewnym stopniu same przez się, mają swoją semantykę i ich sens może pozostawać w sprzeczności z ich konkretnym wypełnieniem treściowym. W epokach walki o nową poetykę poczucie semantycznego waloru struktur językowych jest szczególnie ostre. Wyobraźmy sobie powieść głoszącą ideologię realizmu socjalistycznego napisaną w języku ekspresjonizmu. Fałsz wyszedłby natychmiast na jaw. Nieco inny przypadek fałszu ideologicznego, kryjącego się w sprzeczności języka, najsubtelniej może jak dotąd zanalizował K. Budzyk w swoim artykule *Gwara a utwór literacki*. Artykuł dotąd nie stracił swojej aktualności.

Struktury językowe, któreśmy tu przykładowo wskazali, jak metafora Przybyszewskiego, są związane z pewnym ładunkiem ideologicznym w sposób — nazwijmy go tak — konieczny. Ale nie wszystkim strukturom językowym przysługuje sens ideologiczny w sposób tak bezpośredni i konieczny. Istnieją struktury językowe, którym taki sens przysługuje pośrednio i tylko w określonych chwilach historycznych.

Przyjrzyjmy się pewnym strukturom wersyfikacyjnym. Oto mamy przed sobą zagadnienie sylabotonizmu. Dziś, zależnie od charakteru sylabotonizmu, może to być dla wiersza zagadnienie semantyczne, zagadnienie pieśniowej stylizacji, stylizatorstwa wskazującego epokę szczególnego rozpowszechnienia tej właśnie struktury, wreszcie sprawą szczególnego podkreślenia określonych słów w określonym tekście (np. *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*). Ale była chwila walki o sylabotonizm, była chwila, w której mu przysługiwały bezpośrednio walory ideologiczne. Studia Marii Dłuskiej wskazują,

jak długie życie poza głównym nurtem poetyckim nadało mu wulgaryzacyjny odcień stylistyczny, walka zaś oń w zaraniu romantyzmu zadecydowała o jego walorze ideologicznym. Sylabotonizm mógł zyskać bezpośredni walor ideologiczny właśnie dzięki temu, że przez długi czas żył poza głównym strumieniem poezji klasy panującej i mógł się stać w pewnym historycznym okresie jednym z elementów nowej poetyki, o którą z taką zaciekłością stoczono walkę. Wtedy zaś, gdy był nowym elementem tej nowej poetyki, był obdarzony walorem ideologicznym. W tym mniej więcej czasie walor ideologiczny na tej samej zasadzie przysługiwał nawet rymowi męskiemu. Dziś, gdy walka o rym męski jest dawno własnością pamięci teoretyków, stracił on swój bezpośredni walor ideologiczny, a pozostał nadal jako pewna wartość semantyczna oparta o strukturę prozodyjną polskiego języka etnicznego. I tu jest jeden z punktów styecznych między problematyką języka artystycznego a języka etnicznego. Wiadomo bowiem, że język polski, przynajmniej od czasu stabilizacji akcentu paroksytonicznego, stwarza naturalne możliwości dla rymu żeńskiego. Pewna niezwykłość prozodyjna rymu męskiego w polszczyźnie stanowi o jego walorze semantycznym, ekspresyjno-emocjonalnym. Te walory mu przysługują — że tak powiem — z natury prozodyjnej języka i tak długo, jak długo natura prozodyjna języka się nie zmienia. Te walory są jego walorami sztywnymi, z którymi każda poetyka liczyć się musi. Są to walory materiału nie podlegającego przeróbce, ukształtowanego całkowicie przez procesy zachodzące w języku etnicznym. Swoje walory ideologiczne może on zyskać tylko wtedy, kiedy w jakiś sposób wchodzi w dyrektywy nowej poetyki, np. jako jedna z możliwości mobilizacji elementów ekspresyjno-emocjonalnych języka, możliwości zmiany oceny klasowej, wprowadzającej do poezji elementy dotąd traktowane jako wulgarne itp.

Tak więc tym samym elementem izolowanym, poza poetyką przysługują elementy semantyczne, tym samym elementom, jako aktywnym realizatorom pewnej poetyki, przysługują walory ideologiczne. Ich odkrycie następuje na drodze poszukiwań adekwatnego wyrazu dla określonej ideologii. Tracąc swój walor ideologiczny po rozbięciu poetyki, której były żywymi elementami, żyją nadal jako elementy semantyczne, bogacące arsenał poetyckiego rzemiosła, poetyckich technik. Ich ważność dla historyka literatury i dla odbiorcy twórczości artystycznej, związana z ich nowatorstwem, jest o wiele wyższa wtedy właśnie, gdy przysługuje im walor ideo-

logiczny. Nie znaczy to, aby elementy w danej epoce czysto semantyczne nie powinny ściągać na siebie uwagi odbiorcy i badacza.

W ten sposób nie tylko poszczególne elementy języka, ale całe zespoły stylistyczne mogą przechodzić z poetyki do arsenału technik poetyckich. Oto posłużmy się przykładem poetyki impresjonizmu. Jako żywa poetyka wyrażała ona tezy idealizmu subiektywnego. Wypracowała technikę poetycką znakomicie służącą przedstawieniu świata jako migotliwego łańcucha chwilowych wrażeń. Jako poetyka, jako ideologia, impresjonizm umarł, ale gdyby poeta wypowiadający się w ramach innej poetyki chciał pokazać chwilowość jakiegoś przeżycia, mógłby — i chyba często się tak w praktyce dzieje — skorzystać z techniki impresjonistycznej, z chwytów, które są już tylko techniką, doświadczeniem poetyckiego warsztatu.

Na tej drodze — wydaje mi się — następuje bogacenie warsztatu rzemieślniczych doświadczeń.

Wracając teraz do ocen literackich i możliwości wewnętrznych sprzeczności utworu literackiego i eliminując wypadek tak w istocie prosty jak wypadek Balzaka, w którym sprzeczności są poza obrazem artystycznym, istnieją utwory, może nawet poetyki, w których sprzeczność tkwi wewnątrz obrazu. Jedne są sprzeczne w samej konstrukcji świata ludzkiego i jego losów. Oto np. *Placówka*, załamująca realistyczną technikę kompozycyjną powieści, by uratować Ślimaka. Ale istnieje jeszcze inny typ sprzeczności wewnętrznych utworu, typ najgroźniejszy dla jego wartości artystycznej, to sprzeczność między bezpośrednią wymową, treścią zdań utworu poetyckiego, a wymową przyjętej poetyki. W wypadku pierwszym wiele stron dzieła przynosi, może przynosić, wartości cenne. Skaza zaczyna się od załamania przyjętej poetyki. W wypadku drugim fałsz wciska się we wszystkie elementy utworu.

Zagadnienie wewnętrznej sprzeczności utworu prowadzi nas na teren wewnętrznych praw utworu, na teren, który w tym sensie istnieje i którego nie można lekceważyć. Na tym terenie może wartość utworu zostać — jak widzieliśmy — przekreślona. Ale wewnętrzna niesprzeczność nie stanowi o wielkości i trwałości utworu. O jego trwałości stanowi przede wszystkim podstawowa odkrywezość założeń, wyrażona w niesprzecznym obrazie, a ta już jest wyznaczona przez przyjęte założenia ideologiczne. Założenia te mogą dyskwalifikować całą poetykę.

Zagadnienie wewnętrznych praw rozwoju literackiego występuje jeszcze w jednej postaci. Budowanie nowej poetyki nigdy

nie odbywa się w próżni. Punktem wyjścia jest zawsze bezpośrednia tradycja poetycka. Z tradycji tej eliminuje się te elementy, które mają bezpośrednią wymowę ideologiczną, ale i tak pozostaje pewna tkanka, warunkująca w pewnym stopniu kształt nowej poetyki. Najłatwiejszym tu dla mnie przykładem jest poetyka liryki pozytywizmu, której kształt jest niewątpliwie uwarunkowany także przez jej naturalny punkt wyjścia. Nie neguje się możliwości szukania punktu wyjścia w jakiejś innej, swobodnie wybranej tradycji, ale zawsze ten gotowy punkt wyjścia trzeba znaleźć — i on waży.

Tak więc istnieją pewne odcinki, na których można mówić o wewnętrznych prawach utworu, a nawet o ewolucji literackiej, ale nie one decydują o żywotności utworu, nie one kształtują hierarchicznie najważniejsze jego elementy, nie one gwarantują jego artystyczną wartość.