

Gérard Genette, Krystyna Falicka

Gatunki, "typy", tryby

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/2, 269-307

1979

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.

III. P R Z E K Ł A D Y O G A T U N K A C H L I T E R A C K I C H. I

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 2
PL ISSN 0031-0514

GÉRARD GENETTE

GATUNKI, „TYPY”, TRYBY

Znamy ten epizod z *Portretu artysty z czasów młodości*, gdzie Stephen wyklada przyjacielowi Lynchowi „swoją” teorię trzech podstawowych form estetycznych:

forma liryczna, czyli forma, w której artysta przedstawia swój obraz w bezpośrednim stosunku do siebie; forma epiczna, czyli forma, w której przedstawia swój obraz w pośrednim stosunku do siebie i do innych ludzi; forma dramatyczna, czyli forma, w której przedstawia swój obraz w bezpośrednim stosunku do innych ludzi¹.

Ten potrójny podział nie należy do najoryginalniejszych i Joyce doskonale o tym wie, gdyż w pierwszej wersji tego epizodu dorzucił ironicznie, że Stephen wyrażał się „z naiwną miną tego, który odkrywa coś nowego”, gdy tymczasem „w istocie jego estetyka była zastosowaniem doktryny świętego Tomasza”². Nie wiem, czy święty Tomasz proponował taki podział — ani nie wiem, czy to właśnie sugeruje Joyce, powołując się tu na niego — ale zauważam tu i ówdzie, że przypisuje go się chętnie od pewnego czasu Arystotelesowi, a nawet Platonowi. W swoim studium o historii podziału na rodzaje³ Irene Behrens znalazła tego przykład w książce Ernesta Boveta: „Arystoteles, wyróżniwszy rodzaj liryczny, epicki i dramatyczny [...]”⁴, i zaraz przeciwstawiła się temu pogładowi, który, jak stwierdziła, jest bardzo rozpowszechniony. Ale

[Gérard Genette — zob. nota bibliograficzna w: „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 275. Ostatnio Genette opublikował obszerne dzieło *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Paris 1976).

Przekład według: G. Genette, *Genres, „types”, modes. „Poétique”* 32 (1977), s. 389—421. — W terminologii francuskiej nie rozróżnia się tak ściśle jak w terminologii polskiej rodzaju, gatunku i odmiany. Z tej racji „genre” tłumaczymy zależnie od kontekstu jako „rodzaj” lub „gatunek”, „espèce” zaś jako „gatunek” bądź „odmianę”.]

¹ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Z. Allan. Warszawa 1977, s. 233.

² J. Joyce, *Stephen le héros*. 1904. (Tłum. franc.). Gallimard, s. 76.

³ I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle 1940.

⁴ E. Bove, *Lyrisme, Epopée, Drame*. Colin, Paris 1911, s. 12.

jak zobaczymy, to wyjaśnienie nie zapobiegło nawrotom; niewątpliwie dlatego m. in., że pomyłka, czy raczej retrospektywne złudzenie, o które tu chodzi, zakorzeniło się głęboko w naszej świadomości czy też nieświadomości literackiej. Zresztą samo wyjaśnienie nie było wolne od pewnego wpływu tradycji, którą kwestionowało, skoro Behrens stawia sobie bardzo poważnie pytanie, jak to się stało, że tradycyjny potrójny podział nie występuje u Arystotelesa, i widzi jedną z możliwych przyczyn w fakcie, że liryka grecka była zbyt związana z muzyką, aby wejść w zakres poetyki. Jednakże tragedia była również związana z muzyką; brak liryki w *Poetyce* Arystotelesa ma źródło o wiele bardziej zasadnicze, i to takie, że gdy je dostrzeżemy, samo pytanie straci jakąkolwiek istotność.

Nie straci jednak wszelkiej racji bytu: nie wyrzekamy się łatwo rzutowania podstawowego podziału poetyki „nowożytniej” na podstawowy tekst poetyki klasycznej (w rzeczywistości, jak to się często zdarza i jak to zobaczymy, raczej *r o m a n t y c z n e j*); i nie bez niepożądanych konsekwencji teoretycznych, gdyż stosunkowo nowa teoria „trzech podstawowych rodzajów”, uzurpując sobie ten odległy rodowód, nie przypisuje sobie tylko starszeństwa, a więc i pozorów wieczności, a tym samym oczywistości: odwraca na rzecz trzech rodzajowych instancji naturalną podstawę, którą Arystoteles, a przed nim Platon, bardziej prawomocnie ustalili dla czegoś zupełnie innego. Ten właśnie węzeł tkwiący od kilku wieków w sercu poetyki zachodniej, węzeł pomyłek, nieporozumień i nieostrzegalnych zmian, chciałbym spróbować nieco rozsupłać.

Ale najpierw, nie z małodusznej przyjemności osądzania kilku wybitnych umysłów, lecz by zilustrować na ich przykładzie rozpowszechnianie się tej *lectio facilior*, oto trzy lub cztery niedawne przykłady — u Austina Warrena:

Klasyczne sformułowania w zakresie teorii rodzajów literackich dali Arystoteles i Horacy. Nauczycieli oni nas uważać tragedię i epopeję za rodzaje charakterystyczne i naczelne. Arystoteles jednak uświadamiał sobie też inny, bardziej podstawowy podział — na dramat, epos i lirykę <...>. Już Platon i Arystoteles rozróżniali trzy główne formy według „sposobu naśladowania” (czy „przedstawiania”): w liryce poeta mówi do siebie, w poezji epickiej (lub powieści) częściowo mówi we własnym imieniu jako narrator, a częściowo każe przemawiać bezpośrednio swoim postaciom (narracja mieszana), w dramacie znika za postaciami <...>. *Poetyka* Arystotelesa [...] epikę, dramat i poezję liryczną („meliczną”) ogólnie przedstawia jako główne formy poetyckie <...>⁵.

Northrop Frye, bardziej ogólnikowy lub ostrożniejszy:

Dysponujemy trzema terminami dla odróżnienia rodzajów, przekazanymi przez pisarzy greckich: dramat, epopeja, utwór liryczny⁶.

⁵ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 308—309, 317.

⁶ N. Frye, *Anatomie de la critique*. (Tłum. franc.). Gallimard, 1957, s. 299.

Jeszcze bardziej ostrożny Philippe Lejeune przypuszcza, że punktem wyjścia tej teorii jest „potrójny podział starożytnych na epikę, dramat i lirykę”⁷; natomiast Robert Scholes uściśla, że system Frye’a „rozpoczyna się przyjęciem podstawowego podziału, który zaważczamy Arystotelesowi, na formy: liryczną, epicką i dramatyczną”⁸; a Hélène Cixous, komentując wywód Dedalusa, lokalizuje jego źródło następująco: „trójdzielność dosyć klasyczna, zapożyczona z *Poetyki* Arystotelesa (1447a, b, 1456—1462a i b)”⁹; natomiast Tzvetan Todorov wywodzi triadę od Platona, a jej ostateczną systematyzację przypisuje Diomedesowi:

Od Platona do Emila Staigera, poprzez Goethego i Jakobsona, chciano, widzieć w tych trzech kategoriach podstawowe, a nawet „naturalne” formy literatury (...). Diomedes w w. IV, systematyzując Platona, proponuje następujące definicje: liryka = dzieła, w których mówi sam autor; dramat = dzieła, w których mówią same postaci; epika = dzieła, w których autor i postaci mają równe prawo do zabierania głosu¹⁰.

Ten pogląd, tak dziś rozpowszechniony, niezupełnie jest pomysłem XX wieku. Znajdujemy go już w każdym razie u księdza Batteux w rozdziale dodanym do studium *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Tytuł tego rozdziału jest prawie zaskoczeniem: *Ze ta doktryna zgodna jest z doktryną Arystotelesa*¹¹. Chodzi, prawdę mówiąc, o ogólną doktrynę Batteux dotyczącą „naśladowania pięknej natury” jako jedynej „zasady” sztuk pięknych z poezją włącznie. Ale ten rozdział jest całko-

⁷ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris 1975, s. 330.

⁸ R. Scholes, *Structuralism in Literature*. Yale 1974, s. 124. We wszystkich tych cytatach ja podkreślam atrybucje.

⁹ H. Cixous, *L'Exil de James Joyce*. Grasset, 1968, s. 707.

¹⁰ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, 1972, s. 198. Nie formułując tak dokładnie atrybucji, którą się interesujemy, M. Bachtin twierdził w r. 1938, że teoria rodzajów „nie potrafiła w zasadzie do dziś dodać prawie niczego istotnie nowego do tego, co zrobił już Arystoteles. Jego poetyka pozostaje nadal niezachwianym kamieniem węgielnym teorii gatunków (nawet jeśli leży on tak głęboko, że czasem nie można go dojrzeć)” (M. Bachtin, *Epos a powieść. (O metodologii badania powieści)*. Przełożył J. Baluch. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 207). Oczywiście Bachtin nie zauważa całkowitego milczenia *Poetyki* na temat rodzajów lirycznych i ta nieuwaga ilustruje paradoksalnie zapomnienie o fundamencie, który zdaje się ujawniać, gdyż istotne jest, jak zobaczymy, retrospektywne złudzenie, dzięki któremu nowoczesne poetyki (preromantyczne, romantyczne i poromantyczne) rzutują ślepo na Arystotelesa lub Platona swoje własne dodatki i tak „zakopują” swą własną odrębność, swą własną nowoczesność.

¹¹ Ten rozdział ukazał się w 1764 r. we wznowieniu *Beaux-Arts réduits* (wyd. 1: 1746) w tomie 1 *Principes de Littérature*; jest to jednak tylko koniec dorzuconego, rozdziału *La poésie des vers*. Ten koniec został oddzielony jako osobny rozdział w wydaniu pośmiertnym z 1824 r. pod tytułem zapożyczonym z tekstu dodatku z 1764 roku.

wicie poświęcony wykazaniu, że Arystoteles wyróżniał w sztuce poetyckiej trzy rodzaje, albo — mówi Batteux, zapożyczając termin od Horacego — trzy podstawowe barwy. „Te trzy barwy to barwa dytyrambu, czyli poezji lirycznej, barwa epopei, czyli poezji opowiadania, wreszcie barwa dramatu, czyli tragedii i komedii”. Książ sam cytuje fragment *Poetyki*, na którym się opiera, a cytat zasługuje na powtórzenie w tłumaczeniu samego Batteux: „Słowa złożone z kilku słów są szczególnie odpowiednie dla dytyrambów, słowa nie używane dla epopei, a tropy dla dramatów”.

Jest to zakończenie rozdziału XXII, poświęconego zagadnieniom *lexis* — my powiedzielibyśmy: stylu. Jak widać, chodzi tu o konwencjonalny stosunek między rodzajami a chwytami stylistycznymi, przy czym Batteux naciąga trochę w tym kierunku terminy Arystotelesa, tłumacząc jako „epopeja” *ta heroika* (poematy bohaterskie), a jako „dramat” *ta iambeia* (wiersze jambiczne, a bez wątpienia szczególnie trymetry jambiczne, właściwe dialogowi tragicznemu lub komicznemu). Pomińmy to lekkie przeakcentowanie: Arystoteles zdaje się przecież tutaj rozdzielać trzy cechy stylu między trzy rodzaje lub formy: dytyramb, epopeję, dialog teatralny. Pozostaje nam ocenić ekwiwalencję ustaloną przez Batteux między dytyrambem a poezją liryczną. Dytyramb jest formą niezbyt dobrze dzisiaj znaną i nie zachował się prawie żaden jego przykład, ale opisuje się go na ogół jako „chóralny śpiew na cześć Dionizosa” i zalicza się go najchętniej do „form lirycznych”¹², nie posuwając się jednak aż do twierdzenia, jak to robi Batteux, że „nic nie odpowiada lepiej naszej poezji lirycznej”, co jest zbyt pochopnym pominięciem np. ody Pindara czy Safony. Ale o formie tej Arystoteles nie mówi w *Poetyce* nic więcej ponad to, że jest ona poprzedniczką tragedii¹³. W *Problèmes homériques*¹⁴ precyzuje on, że chodzi o formę pierwotnie narracyjną, która potem stała się „mimetyczna”, tzn. dramatyczna. Co do Platona, to cytuje on dytyramb jako szczególnie typowy przykład poematu... czysto narracyjnego¹⁵. Nic w tym wszystkim nie upoważnia do

¹² J. de Romilly, *La Tragédie grecque*. Paris 1970, s. 12.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*. W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 10. BN II 57.

¹⁴ XIX, 918b—919.

¹⁵ Platon, *Państwo*. Przełożył, wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1948, s. 139. — R. Dupont-Roc, *Mimésis et énonciation*. W zbiorze: *Écriture et théorie poétique*. Presses de l'École normale supérieure, 1976: „Prawdopodobnie na początku V w. liryczny śpiew na cześć Dionizosa dotyczył tematów boskich lub heroicznyc, mniej lub bardziej związanych z bogiem; tak też według zachowanych fragmentów Pindara dytyramb jawi się jako narracyjny utwór heroiczny, śpiewany przez chór, bez dialogu i rozpoczynający się od inwokacji do Dionizosa, a czasem do innych bóstw. Platon czyni aluzję raczej do tego typu utworu niż do dytyrambu z w. IV, głęboko przekształconego

przedstawiania dytyrambu jako ilustrującego u Arystotelesa (lub Platona) „rodzaj” liryczny; tymczasem jest to jedyny fragment całej *Poetyki*, na który Batteux mógł się powołać, aby autorytetem Arystotelesa poprzeć słynną triadę. Zniekształcenie jest oczywiste, a punkt, w którym ono się uwidacznia, jest znamieny. Aby lepiej ocenić to znaczenie, trzeba raz jeszcze powrócić do źródła, tzn. do systemu rodzajów zaproponowanego przez Platona i wykorzystanego przez Arystotelesa. Mówię o „systemie rodzajów”, robiąc prowizoryczne ustępstwo na rzecz wulgaty, ale wkrótce zobaczymy, że termin ten jest niewłaściwy i że chodzi o coś zupełnie innego.

W księdze III *Państwa* Platon swoją dobrze znaną decyzję wypędzenia poetów z Miasta motywuje dwiema seriami rozważań. Pierwsza dotyczy treści (*logos*) dzieł, która ma być (a zbyt często nie jest) z gruntu umoralniająca: poeta nie ma przedstawiać wad, zwłaszcza bogów i bohaterów, a tym bardziej do tych wad zachęcać, przedstawiając cnotę uciśnioną lub zło triumfujące. Druga dotyczy „formy” (*lexis*)¹⁶, tzn. właściwie sposobu przedstawiania. Każdy poemat jest opowiadaniem (*diegesis*) zdarzeń przeszłych, teraźniejszych lub przyszłych; to opowiadanie w szerokim znaczeniu może przybrać trzy formy: albo czysto narracyjną (*haple diegesis*), albo mimetyczną (*dia mimeseos*), tzn. taką jak w teatrze, za pomocą dialogu między postaciami, albo „mieszaną”, tzn. właściwie alternującą, raz opowiadanie, a raz dialog, jak u Homera. Nie wracam do szczegółów dowodzenia ani do znanej dewaloryzacji sposobu mimetycznego i mieszanego, która jest jednym z powodów potępienia poetów, oczywiście obok niemoralności ich tematów. Przypominam tylko, że trzy formy *lexis* wyróżnione przez Platona odpowiadają na płaszczyźnie tego, co zostanie potem nazwane „rodzajami” poetyckimi, tragedii i komedii, jeśli chodzi o czysty mimetyzm, epopei, gdy chodzi o formę mieszaną, i „zwłaszcza” (*malista pou*) dytyrambowi (bez żadnego innego przykładu), jeśli chodzi o czystą narracyjność. Do tego sprowadza się cały „system”: najoczywiej Platón bierze tu pod uwagę jedynie formy poezji „narracyjnej” w szerokim znaczeniu — późniejsza tradycja, po Arystotelesie, powie raczej, zamieniając terminy, „mimetycznej” lub przedstawiającej: tej, która relacjonuje zdarzenia rzeczywiste lub fikcyjne. Pozostawia on zdecydowanie poza tym obszarem każdą poezję nie przedstawiającą, a więc właśnie to, co my nazywamy poezją

wprowadzeniem muzyki i lirycznych solowych wypowiedzi”. Zob. A. W. Pickard - Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1927.

¹⁶ Oczywiście terminy *logos* i *lexis* nie mają *a priori* tej wartości antytetycznej: poza kontekstem najwierniejszym przekładem byłoby „dyskurs” i „wymowa”. To sam Platon (*Państwo*, s. 136) tworzy opozycję i glosem w *ha lektoon* („co mówić należy”) i *hos lektoon* („jak mówić należy”). Następnie, jak wiadomo, retoryka ograniczy znaczenie *lexis* do „stylu”.

liryczną, a tym bardziej każdą inną formę literacką (włącznie zresztą z każdym ewentualnym „przedstawianiem” prozą, jak np. nasza powieść czy nowoczesny teatr). Wyłączenie wynikające nie tylko z faktu, ale przede wszystkim z zasady, gdyż, przypominam, przedstawianie zdarzeń jest tutaj właściwą definicją poezji: poemat może być tylko przedstawiający. Platon znał oczywiście poezję liryczną, lecz tu wyłącza ją poprzez wyraźnie restryktywną definicję. Restrykcja być może *ad hoc*, gdyż ułatwia wygnanie poetów (z wyjątkiem poetów lirycznych?), ale jednak restrykcja, ponieważ stanie się przez Arystotelesa na całe wieki podstawowym artykułem poetyki klasycznej.

Rzeczywiście, pierwsza stronica *Poetyki* wyraźnie określa poezję jako sztukę naśladowania wierszem (dokładniej: rytmem, mową i melodią), wykluczając wyraźnie naśladowanie prozą (mimy Sofrona, dialogi sokratyczne) oraz wiersz nie naśladowujący — nie wspominając nawet o prozie nie naśladowującej, takiej jak wymowa, której poświęcona jest z kolei *Retoryka*. Wybraną ilustracją wiersza nie naśladowującego jest dzieło Empedoklesa, a bardziej ogólnie dzieła, w „których kto w metra ujmie coś medycznego lub przyrodniczego”, inaczej mówiąc, poezja dydaktyczna, którą Arystoteles odrzuca wbrew temu, co nazywa opinią publiczną („tak samo nazywają go poetą”). Jego zdaniem, jak wiemy, „Empedoklesa należałoby nazwać raczej przyrodnikiem niż poetą”, chociaż posługuje się on takim samym metrum jak Homer. Co do poematów, które określilibyśmy jako liryczne (np. poematy Safony czy Pindara), to ani tutaj, ani nigdzie w *Poetyce* o nich nie wspomina: najwyraźniej pozostają one poza jego zainteresowaniem, tak jak to było u Platona. Późniejsze podziały będą się więc dokonywać w obrębie ściśle ograniczonego obszaru poezji przedstawiającej. Ich zasadą jest skrzyżowanie kategorii bezpośrednio związanych z samym faktem przedstawiania: z przedmiotem naśladowanym (pytanie *c o?*) i ze sposobem naśladowania (pytanie *ja k?*). Przedmiot naśladowany — nowa restrykcja — sprowadza się jedynie do czynów ludzkich lub ściślej do działających istot ludzkich, które mogą być przedstawiane jako wyższe (*beltionas*) bądź równe (*kat' hemas*), bądź niższe (*cheironas*) od „nas”, tzn. bez wątpienia od ogółu śmiertelnych¹⁷. Druga klasa nie znajdzie miejsca w systemie,

¹⁷ Tłumaczenie, a więc i interpretacja tych terminów wiążą się oczywiście z interpretacją całego tego fragmentu *Poetyki*. Ich znaczenie potoczne jest wyraźnie moralne i kontekst, w jakim po raz pierwszy w tym rozdziale się ukazują, też jest taki, gdyż odróżnia charaktery według wad (*kakia*) i cnót (*arete*); późniejsza tradycja klasyczna skłania się raczej ku interpretacji społecznej, tragedia (i epos) przedstawiają postaci szlachetnie urodzone, komedia — pospolitego urodzenia, i prawdą jest, że arystotelesowska teoria tragicznego bohatera, do której powrócimy, niezupełnie się zgadza z czysto moralną definicją jego doskonałości. „Wyższy” — „niższy” jest ostrożnym kompromisem, może zbyt ostrożnym, ale nie bardzo można przypisać Arystotelesowi zaliczanie Edypa czy Medeji do bohaterów „lep-

a kryterium treści ograniczy się zatem do opozycji: bohaterowie wyżsi przeciw bohaterom niższym. Co do sposobu naśladowania, polega on bądź na opowiadaniu (jest to Platońska *haple diegesis*), bądź na „przedstawianiu postaci w działaniu”, tzn. na umieszczaniu ich na scenie jako działających i mówiących: jest to Platońska *mimesis*, innymi słowy, przedstawianie dramatyczne. Tutaj ponadto, jak widać, znika klasa pośrednia, przynajmniej jako zasada taksonomiczna: Platońska klasa mieszana. Z wyjątkiem tego zniknięcia to, co Arystoteles nazywa „sposobem naśladowania”, odpowiada dokładnie temu, co Platon nazywa *lexis*: nie prowadzi to nas jeszcze do systemu rodzajów; najwłaściwszym terminem na określenie tej kategorii jest bez wątpienia termin tryb [*mode*] (użyty w tłumaczeniu Hardy’ego): nie chodzi właściwie o „formę” w tradycyjnym znaczeniu, jak w opozycji wiersz i proza lub opozycji między różnymi typami wierszy¹⁸, chodzi o sytuację wypowiedzianą; aby posłużyć się terminami samego Platona — w trybie narracyjnym poeta mówi w swym własnym imieniu, w trybie dramatycznym mówią same postaci, a ściślej poeta przebrany za postaci. Uznamy ten punkt za decydujący.

Dwie kategorie przedmiotu skrzyżowane z dwiema kategoriami trybu określą zatem siatkę czterech klas naśladowania, którym odpowiada właściwie to, co nazywamy rodzajami. Poeta może opowiadać lub pokazać działania postaci wyższych albo opowiadać czy pokazać działania postaci niższych¹⁹. Dramatyczności wyższej odpowiada tragedia, a narra-

szych” niż przeciętna. Jeśli chodzi o przekład Hardy’ego, to od razu ujawnia on swą niekonsekwencję, próbując obydwu tłumaczeń w odległości 15 linii (w wyd. Belles Lettres, s. 31).

¹⁸ Arystoteles wyróżnia faktycznie w I rozdziale trzy typy zróżnicowań wśród sztuk naśladowujących: poprzez przedmiot naśladowany i sposób jego naśladowania (tutaj chodzi o obydwu), ale także poprzez „środki” (w tłumaczeniu Hardy’ego; dosłownie jest to pytanie „czym?” w znaczeniu wyrażania się „gestami” albo „słowami”, „po grecku” albo „po francusku”, „prozą” albo „wierszem”, „heksametrami” albo „trymetrami”, itd.); właśnie ta ostatnia płaszczyzna najlepiej odpowiada temu, co nasza tradycja nazywa formą. Ale w *Poetyce* nie będzie ona naprawdę rozwinięta.

¹⁹ Najwyraźniej Arystoteles nie robi żadnej różnicy między płaszczyzną godności (czy moralności) postaci a płaszczyzną akcji, uważając je niewątpliwie za nierozdzielnie związane — i traktując faktycznie postaci jedynie jako podpory akcji. Wydaje się, że to Corneille po raz pierwszy przerwał ten związek, wynajdując w 1650 r. dla *Don Sanche d’Aragon* (nietragiczna akcja w środowisku szlachećnie urodzonych) podrodzaj mieszany, „komedię heroiczną” (której przykładem będą jeszcze *Pulchérie* w 1671 r. oraz *Tytus i Berenika* w 1672 r.), i uzasadniając ten rozdział w *Discours du poëme dramatique* (1660) wyraźną krytyką Arystotelesa (P. Corneille, *Oeuvres*. Ed. Marty-Laveaux. T. 1, s. 23—24): „Poezja dramatyczna według niego jest naśladowaniem działań i tu (na początku *Poetyki*) zatrzymuje się on na kondycji postaci, nie mówiąc, jakie powinny być te działania. Jakkolwiek by było, ta definicja związana była ze zwyczajami jego czasów, gdy w komedii mówiło się jedynie o osobach bardzo przeciętnej kondycji; ale nie

cyjności wyższej epopeja; dramatyczności niższej odpowiada komedia, a narracyjności niższej rodzaj mniej wyraźnie określony, którego Arystoteles nie nazywa, a którego przykład widzi raz w „parodiach” Hegemona i Nicocharesa, nie zachowanych do dziś, a raz w *Margitesie* (przypisywanym Homerowi), co do którego oświadcza, że ma się on tak do komedii jak *Iliada* i *Odysseja* do tragedii²⁰. Chodzi tu więc oczywiście o narrację komiczną, której najdawniejszymi przykładami wydają się parodie epopei, o których pewne wyobrażenie mogłaby nam dać heroikomiczna *Batrachomyomachia*. Arystotelesowski system rodzajów można by więc przedstawić tak:

Przedmiot	Tryb	
	dramatyczny	narracyjny
Wyższy	tragedia	epopeja
Niższy	komedia	parodia

Jak zresztą wiadomo, dalszy ciąg dzieła dopuści się na tym podziale szeregu pominięć lub zabójczych dewaloryzacji: nie będzie już mowy o narracyjności niższej ani o komedii; dwa szlachetne rodzaje pozostaną same naprzeciw siebie w nierównej pozycji, ponieważ *Poetyka*, a przynajmniej to, co nam z niej zostało, zaproponowawszy tę taksonomiczną ramę, ograniczy się w zasadzie, oprócz kilku stron, do teorii tragedii. Taki koniec sam w sobie nas nie obchodzi. Przypomnijmy przynajmniej, że ten triumf tragedii nie jest tylko rezultatem niedokończenia czy okaleczenia. Wypływa z wyraźnych i umotywowanych waloryzacji: chodzi oczywiście o wyższość trybu dramatycznego nad narracyjnym (jest to znane odwrócenie poglądu Platńskiego) proklamowaną w związku z Homerem, którego jedną z zalet jest możliwie najrzadsze ingerowanie w poemacie w funkcji narratora i stawanie się „naśladowcą” (tzn. dramaturgiem) tak dalece, jak to tylko jest możliwe dla poety epickiego, poprzez możliwie najczęstsze udzielanie głosu swoim postaciom²¹ — po-

jest ona całkiem słuszna dla naszych czasów, gdy nawet królowie mogą wejść do komedii, jeśli ich działania ponad nią nie wykraczają. Gdy pokazuje się na scenie zwykłą intrygę miłosną między królewskimi postaciami i ani ich życiu, ani państwu nie zagraża żadne niebezpieczeństwo, nie sądzę, żeby akcja mogła być dość wybitna, by wznieść się do poziomu tragedii, chociaż postaci są wybitne”. Rozdział odwrotny (tragiczna akcja w środowisku pospolitym) da w następnym wieku dramat mieszczański.

²⁰ Arystoteles, *Poetyka*, s. 9—10.

²¹ *Ibidem*, s. 7; na s. 9 Arystoteles posuwa się aż do nazywania epopei home-ryckich „przedstawieniami dramatycznymi” (*mimeseis dramatikas*) i używa w związku z *Margitesem* wyrażenia „dramatycznie przedstawiać śmieszność” (*to geloion dramatopoiesas*). Te mocne określenia nie przeszkadzają mu jednak w utrzymaniu tych dzieł w ogólnej kategorii narracyjności (*mimeisthai apangellonta*, 1448a). I nie zapominajmy, że stosuje je nie do epopei w ogóle, ale do samego Homera

chwala ukazująca przy okazji, że Arystoteles, choć skasował tę kategorię, zdaje sobie sprawę równie dobrze, jak Platon, z „mieszanego” charakteru Homerowskiej narracji, a do konsekwencji tego faktu jeszcze powrócę; formalna wyższość różnorodności metrycznej, występowania muzyki i wystawy scenicznej; intelektualna wyższość „żywego wrażenia i przy czytaniu, i przy przedstawieniu”; estetyczna wyższość zwięzłości i jedności²²; ale również, co jest bardziej zaskakujące, tematyczna wyższość przedmiotu tragicznego. Bardziej zaskakujące, bo w zasadzie, jak widzieliśmy, pierwsze stronicie (*Poetyki*) przypisują dwom rodzajom przedmioty nie tylko równe, ale identyczne: a mianowicie przedstawianie bohaterów wyższych. Ta równość jest jeszcze po raz ostatni proklamowana na s. 12: „epopeja zgadza się (*ekoloatesen*) więc z tragedią aż do naśladowczego przedstawiania poważnych przedmiotów za pomocą mowy metrycznej”; następuje przypomnienie różnic (jednolite metrum epopei wobec różnorodnego metrum tragedii), różnicy trybu i różnicy „rozciągłości” (akcja tragedii zamknięta w znanej jedności czasu jednego obrotu słońca); w końcu bezprawne zaprzeczenie równości przedmiotu, oficjalnie przyznanej:

Części znowu obu rodzajów poezji jedne są te same, drugie właściwe tylko tragedii; dlatego kto potrafi osądzić tragedię, czy jest dobra, czy zła, potrafi osądzić i epopeję. Co bowiem ma epopeja, ma i tragedia, ale nie wszystko, co jest w tragedii, jest i w epopei.

Waloryzacja w dosłownym znaczeniu rzuca się w oczy, ponieważ tekst przypisuje — jeśli nie poecie tragicznemu, to przynajmniej znawcy tragedii, automatyczną wyższość zgodnie z zasadą „kto może najwięcej, może najmniej”. Przyczyna tej wyższości może wydawać się jeszcze niejasna lub abstrakcyjna: tragedia zawierałaby, bez żadnej uznanej wzajemności, „elementy konstytutywne” (*mere*), których nie zawiera epopeja. Cóż to znaczy? Niewątpliwie — dosłownie to, że wśród sześciu „składników” tragedii (fabuła, charakter, wyraz, myśl, wystawa sceniczna i śpiew) dwa ostatnie są dla niej specyficzne. Ale poza tymi uwagami technicznymi to porównanie pozwala domyślać się, że początkowa, wspólna definicja przedmiotu obydwu rodzajów niezupełnie wystarczy — mówiąc ogólnie — do określenia przedmiotu tragedii: potwierdza to kilka linii dalej ta druga definicja, która na całe wieki stała się autorytetem:

(*monos*; Arystoteles, *Poetyka*, s. 53). Co do dokładniejszej analizy motywów tej pochwały Homera i ogólniej co do różnicy między Platońskimi i Arystotelesowskimi definicjami Homerowskiej *mimesis* — zob. J. Lalot, *La Mimesis selon Aristote et l'excellence d'Homère*. W zbiorze: *Écriture et théorie poétiques*. Z punktu widzenia, który nas tu interesuje, różnice te mogą być bez szkody zneutralizowane.

²² Arystoteles, *Poetyka*, s. 62.

Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów ^{22a}.

Jak wiadomo, teoria tragicznej *katharsis* wypowiedziana w końcowej klauzuli tej definicji nie należy do najjaśniejszych, a jej niejasność prowokowała całe masy egzegez, być może niepotrzebnych. Dla nas w każdym razie nie jest ważny ten psychologiczny czy moralny efekt dwu tragicznych wzruszeń: ważne jest samo występowanie tych wzruszeń w definicji rodzaju oraz zespół specyficznych cech traktowanych przez Arystotelesa jako konieczne do ich wytworzenia, a więc i do istnienia tragedii zgodnej z następującą definicją: zaskakujący (*para ten doxan*) i cudowny (*thaumaston*) ciąg faktów, gdy przypadek działa „rozmyślnie”; „perypetia” lub „zwrot” akcji, kiedy postępowanie daje rezultat odwrotny do oczekiwanego; „rozpoznanie” postaci, których prawdziwe oblicze było nieznane lub zamaskowane; nieszczęście przeżywane przez bohatera ani całkiem niewinnego, ani całkiem winnego z powodu nie prawdziwej zbrodni, lecz fatalnej pomyłki (*hamartia*); gwałt popełniony (albo lepiej: o mało co nie popełniony, a uniknięty *in extremis* dzięki rozpoznaniu) pomiędzy istotami kochającymi się, najlepiej złączonymi więzami krwi, ale nie znającymi natury tych więzów ²³. Wszystkie te kryteria, według których akcja *Króla Edypa* czy *Kresfonta* jest najdoskonalszą akcją tragiczną, a Eurypides autorem najtragiczniejszym (*tragicotatos*) ²⁴, ustanawiają nową definicję tragedii, którą niezupełnie można się posługiwać, uważając ją po prostu za mniej ekstensywną i bardziej wyczerpującą niż pierwsza, gdyż pewne niezgodności niezupełnie dadzą się zredukować: tak więc pojęcie bohatera tragicznego, ani całkiem winnego, ani całkiem niewinnego, ale przede wszystkim omylnego albo nie dość przewidującego, aby móc uniknąć zasadzek losu, nie zgadza się z początkowym statusem istoty ludzkiej wyrastającej ponad przeciętność, chyba że pozbawimy tę wyższość jakiegokolwiek wymiaru moralnego czy intelektualnego, co, jak widzieliśmy, nie jest zgodne z potocznym znaczeniem przymiotnika *beltion*; ponadto gdy Arystoteles wymaga ²⁵, aby akcja była zdolna budzić trwogę i litość poza przedstawieniem scenicznym i jedynie przez wypowiedzenie faktów, zdaje się tym

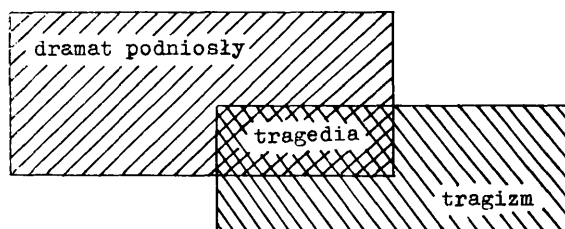
^{22a} *Ibidem*, s. 13.

²³ *Ibidem*, rozdz. 9—14; nieco dalej, to prawda (s. 51), Arystoteles przywróci częściowo równowagę, przyznając epopei te same „składniki” (elementy konstytutywne) co tragedii, „z wyjątkiem śpiewu i wystawy scenicznej, bo i epopeja potrzebuje perypetyj, poznań i cierpień”. Ale podstawowy motyw tragiczny — trwoga i litość — pozostaje jej obcy.

²⁴ *Ibidem*, s. 27.

²⁵ *Ibidem*, s. 27.

samym dopuszczać myśl, że temat tragiczny może być odłączony od trybu dramatycznego i powierzony zwykłej narracji, nie stając się przy tym tematem epickim. Istniałby więc tragizm poza tragedią, tak jak są bez wątpienia tragedie bez tragizmu, a przynajmniej nie tak tragiczne jak inne. Robortello w swym *Komentarzu* z 1548 r. uważa, że warunki postulowane w *Poetyce* zostały zrealizowane jedynie w *Królu Edypie*, i rozwiązuje tę doktrynalną trudność, twierdząc, że niektóre z tych warunków nie są konieczne związane z istotą tragedii, lecz tylko z jej doskonałością²⁶. To jezuickie rozróżnienie zadowoliliby być może Arystotelesa, gdyż podtrzymuje ono pozorną jedność pojęcia tragedii wobec zmiennej geometrii jej definicji. Naprawdę jednak są tu dwie odrębne rzeczywistości: jedna rodzajowa — tzn. zarazem modalna i tematyczna — postulowana na pierwszych stronicach *Poetyki*, a którą jest dramat podniosły czy poważny w opozycji do opowiadania podniosłego (epopei) i dramatu niskiego lub wesołego (komedii); ta rzeczywistość rodzajowa, obejmująca zarówno *Persów*, jak *Króla Edypa*, jest tradycyjnie nazywana t r a g e d i ą i Arystoteles nie myśli oczywiście kwestionować tej nazwy.



Druga jest czysto tematyczna, o charakterze raczej antropologicznym niż poetyckim: jest to t r a g i z m, tzn. odczucie ironii losu albo okrucieństwa bogów; to do niej odnoszą się w zasadzie rozdziały VI—XIX. Te dwie rzeczywistości zachodzą na siebie i obszar, gdzie się pokrywają, jest obszarem tragedii w ścisłym (czysto arystotelesowskim) znaczeniu,

²⁶ Przytaczany przez Corneille'a w *Discours sur la tragédie* (1660; w: *Oeuvres*, t. 1, s. 59), który stosuje dalej (s. 66) to odróżnienie do dwu wymagań Arystotelesowskich: póniewinności bohatera i istnienia więzów rodzinnych między przeciwnikami. „Gdy mówię — dorzuca on — że te dwa warunki dotyczą tylko tragedii doskonałych, nie chcę przez to powiedzieć, że te, gdzie ich nie ma, są niedoskonałe: znaczyłoby to, że uważam je za absolutnie konieczne i że przeczę sam sobie. Ale przez nazwę tragedii doskonałych rozumiem te najwznioślejsze i najbardziej wzruszające, natomiast te, którym brakuje jednego z tych warunków, albo obydwu, jeżeli tylko pozostają regularne, nie przestają być doskonałe w swoim rodzaju, chociaż zajmują niższy poziom i nie osiągają piękna i blasku tamtych”. Piękny przykład tych subtelnych wybiegów, dzięki którym „dostosowywano się” (wyrażenie pochodzi od samego Corneille'a, s. 60) do ortodoksji, którą ośmielano się podważać czynem, ale nie słowami.

czyli tragedii doskonale spełniającej wszystkie warunki (zbieg okoliczności, zwrot, rozpoznanie itd.) wytwarzania grozy i litości, czy raczej tej specyficznej mieszaniny grozy i litości, jaką wywołuje w teatrze okrutne objawienie się losu.

Według systemu rodzajów tragedia jest więc tematyczną odmianą dramatu podniosłego, tak jak dla nas wodewil jest tematyczną odmianą komedii, a powieść czarna tematyczną odmianą powieści. Odróżnienie oczywiście dla wszystkich po Diderocie, Lessingu czy Schleglu, ale maskowane przez wieki dwuznacznością terminologiczną, związaną z szerokim i wąskim znaczeniem słowa *t r a g e d i a*. Najoczywieściej Arystoteles posługuje się na przemian to jednym, to drugim, nie bacząc na ich różnicę i nie przewidując, jak sądzę, teoretycznego zamętu, w który jego beztroska miała wpędzić, wiele wieków później, niektórych znawców poetyki, usidlonych tym pomieszaniem i naiwnie wysilających się, aby zastosować i kazać stosować dla całości rodzaju normy sformułowane dla jednej z jego odmian.

Ale powróćmy do systemu początkowego, poza który wykracza pamiętna dygresja o tragizmie, nie odrzucając go jednakże: widzieliśmy, że nie pozostawiał on i nie mógł z samej definicji pozostawić żadnego miejsca wierszowi lirycznemu. Ale widzieliśmy również, że zapominał albo zdawał się zapominać o Platońskim odróżnieniu czystego trybu narracyjnego, którego przykładem jest dytyramb, od trybu mieszanego, którego przykładem jest epopeja. Albo dokładniej, przypomnijmy po raz ostatni, Arystoteles doskonale rozpoznaje — i waloryzuje — mieszany charakter trybu epickiego: tym, co u niego zanika, jest status dytyrambu, a tym samym potrzeba odróżnienia narracyjności czystej od narracyjności nieczystej. Odtąd zaliczać się będzie epopeję do gatunków narracyjnych, choć niewiele w niej jest i musi być narracyjności: w końcu wystarczy w ostateczności wstępne słowo podjęte przez poetę, a cała reszta mogłaby być dialogiem. W sumie: gdy dla Platona epopeja ujawniała tryb mieszany, dla Arystotelesa jest to tryb narracyjny, chociaż jest w zasadzie mieszana czy nieczysta, co oznacza oczywiście, że kryterium czystości przestało być ważne. Między Platonem a Arystotelesem dzieje się coś, co nam trudno ocenić, m. in. dlatego, że straszliwie brak nam zespołu tekstów dytyrambiczych. Ale zawiniło tu z pewnością nie tylko spustoszenie wieków: Arystoteles mówi już o tym rodzaju jak gdyby w czasie przeszłym i bez wątpienia ma jakieś powody zaniedbywania go, chociaż jest narracyjny, a nie tylko w imię mimetycznych przekonań, ponieważ jest czysto narracyjny. A wiemy dobrze z doświadczenia, że czysta narracyjność (*telling* bez *showing*, w terminologii krytyki amerykańskiej) jest czystością możliwą, ale pozbawioną prawie realizacji na poziomie dzieła, a tym bardziej na poziomie rodzaju: trudno byłoby

zacytować choćby jedną nowelę bez dialogu, a dla epopei czy powieści rzecz ta jest zupełnie niemożliwa. Jeżeli dytyramb jest gatunkiem-wid-
|nmem, to czysta narracyjność jest trybem fikcyjnym lub przynajmniej
czysto „teoretycznym”, a jego pominięcie jest również u Arysto-
telesa charakterystycznym przejawem empiryzmu.

W rezultacie więc, jeśli porównać system trybów według Platona i Arystotelesa, jeden przedział schematu opróżnił się (a tym samym zagubił) po drodze. Na miejsce Platońskiej triady

narracyjny	mieszany	dramatyczny
------------	----------	-------------

weszła para Arystotelesowska

	narracyjny	dramatyczny
--	------------	-------------

którą można przedstawić w terminologii rodzajowej

	epicki	dramatyczny
--	--------	-------------

Jest tu — powie bystry czytelnik — miejsce do zajęcia i dalszy ciąg: łatwo odgadnąć, zwłaszcza gdy zna się już koniec. Ale nie uprzedzajmy faktów.

Przez kilka wieków²⁷ Platońsko-Arystotelesowska redukcja poetyckości do przedstawiania będzie ciążyła nad teorią rodzajów i utrzymywała ją w stanie niepokoju i zamieszania. Pojęcie poezji lirycznej nie jest oczywiście obce krytykom aleksandryjskim, ale nie jest włączone do paradygmatu obok pojęcia poezji epickiej i dramatycznej, a jego definicja jest jeszcze czysto techniczna (poematy, którym towarzyszy lira) i restryktywna: Arystarch (III—II w. p.n.e.) sporządza tabelę dzieł wspaniałych poetów lirycznych (wśród których są Alkajos, Safona, Anakreon i Pindar), która na długo pozostanie kanoniczną, a która wyklucza np. jamb i elegijny dwuwiersz. U Horacego, choć sam jest lirykiem i satyrykiem, *Sztuka poetycka* ogranicza się, jeśli chodzi o rodzaje, do pochwały Homera i wykładu reguł poematu dramatycznego. Słynna lista

²⁷ Następujące dalej wskazówki historyczne są w większości zapożyczone z opracowań: E. Faral, *Les Arts poétiques au moyen âge*. Champion, 1924. — Behrens, *op. cit.* — Wellek, Warren, *op. cit.* — M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. Oxford 1953. — M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari* (1951). W: *Critica e poesia*. Bari 1966. — R. Wellek, *Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis* (1967). W: *Discriminations*. Yale 1970. — P. Szondi, *La Théorie des genres poétiques chez F. Schlegel* (1968). W: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Minuit, 1975. — W. V. Ruttkowski, *Die literarischen Gattungen*. Francke, Bern 1968. — C. Guillen, *Literature as System* (1970). W: *Literature as System*. Princeton 1971.

lektur greckich i łacińskich zalecana przez Kwintyliana przysłemu mówcy wspomina — poza historią, filozofią i naturalnie wymową — o siedmiu gatunkach poetyckich: epopei (która tu obejmuje wszelkiego rodzaju poematy narracyjne, opisowe lub dydaktyczne, a wśród nich Hezjoda, Teokryta i Lukrecjusza), tragedię, komedię, elegię (Kallimach i łacińscy poeci elegijni), jamb (Archiloch, Horacy), satyrę („*tota nostra*” — Lucyliusz i Horacy) i poemat liryczny (którego przykłady znajdują się m. in. u Pindara, Alkajosa i Horacego); inaczej mówiąc, liryzm jest tutaj tylko jednym z gatunków nienarracyjnych i niedramatycznych i ogranicza się w rzeczywistości do jednej formy, którą jest oda. Ale lista Kwintyliana nie jest oczywiście sztuką poetycką, ponieważ zawiera dzieła prozą. Późniejsze usiłowania systematyzacji przy końcu starożytności i w średniowieczu starają się włączyć poezję liryczną do systemów Platona lub Arystotelesa, nie modyfikując ich kategorii. Tak więc Diomedes (koniec IV w.) znowu nazywa „rodzajami” (*genera*) trzy tryby Platońskie i rozdziela jako tako między nie „odmiany” (*species*), które nazwalibyśmy gatunkami: *genus imitativum* (dramatyczny), w którym mówią tylko postaci, obejmuje odmiany: tragiczną, komiczną, satyryczną (chodzi o dramat satyryczny dawnych tetralogii greckich, o którym nie wspominali ani Platon, ani Arystoteles); *genus enarrativum* (narracyjny), w którym mówi sam poeta, obejmuje gatunki narracyjne właściwe, sentencjonalne (gnomiczne?) i dydaktyczne; *genus commune* (mieszany), w którym na przemian mówi poeta i postaci — gatunki heroiczne (epopeja) i... liryczne: Archiloch i Horacy. Proclus (V w.) likwiduje, jak Arystoteles, kategorię mieszaną i zalicza do rodzaju narracyjnego razem z epopeją jamb, elegię i „*melos*” (liryzm). Jan z Garlandii²⁸ (koniec XI w. — początek XII w.) powraca do systemu Diomedesa. Sztuki poetyckie XVI w. rezygnują na ogół z jakiegokolwiek systemu i zadowolają się zestawianiem gatunków. Tak np. Peletier du Mans (1555): epigramat, sonet, oda, list, elegia, satyra, komedia, tragedia, „dzieło heroiczne”; albo Vauquelin de la Fresnay (1605): epopeja, elegia, sonet, jamb, piosenka, oda, komedia, tragedia, satyra, sielanka, pastorałka; albo Philip Sidney (*An Apologie for Poetrie*, 1583): gatunek heroiczny, liryczny, tragiczny, komiczny, satyryczny, jambiczny, elegijny, pastoralny itd. Wielkie poetyki klasycyzmu, od Vidy do Rapina, są zasadniczo, jak wiemy, komentarzami do Arystotelesa, w których trwa nie kończąca się dyskusja o wzajemnych zaletach tragedii i epopei, a pojawienie się w XVI w. nowych gatunków, jak poemat heroiczno-roman-sowy, romans pasterski, udramatyzowana pastorałka albo tragikomedia, zbyt łatwo sprowadzanych do trybu narracyjnego lub dramatycznego, nie potrafi zmodyfikować obrazu. Uznanie *de facto* różnych form nie-

²⁸ [Według W. Tatar-kiewicza (*Historia estetyki*. T. 2. Wrocław 1960, s. 138) Jan z Garlandii żył w latach 1195 — około 1272.]

reprezentatywnych i utrzymanie Arystotelesowskiej ortodoksji pogodzą się jako tako w klasycznej wulgacie, dzięki wygodnemu odróżnieniu „wielkich gatunków” i... innych, o czym doskonale świadczy (choć *impli-cite*) układ *Sztuki poetyckiej* Boileau (1674): pieśń III traktuje o tragedii, epepei i komedii: pieśń II wylicza bez żadnej kategoryzacji całości, jako poprzedniki z w. XVI, elegię, odę, sonet, epigramat, rondo, madrygał, balladę, satyrę, wodewil i piosenkę²⁹. W tym samym roku Rapin czyni tematem rozważań i akcentuje ten podział:

Poetyka ogólna może się dzielić na trzy różne gatunki Poematu doskonałego, na Epopeję, Tragedię i Komedję, a te trzy gatunki mogą się ograniczać do dwu tylko, z których jeden polega na akcji, a drugi na narracji. Wszystkie inne gatunki, o których wspomina Arystoteles, mogą się sprowadzić do tych dwu: Komedja do Poematu dramatycznego, Satyra do Komedii, Oda i Ekloga do Poematu heroicznego. Albowiem Sonet, Madrygał, Epigramat, Rondo, Ballada są tylko gatunkami Poematu niedoskonałego³⁰.

W sumie gatunki niereprezentatywne mają jedynie wybór między zaszczytną aneksją (satyra do komedii, a więc do poematu dramatycznego, oda i ekloga do epepei) a odrzuceniem w ciemności zewnętrzne albo — jeśli wolimy — w otchłanie „niedoskonałości”. Nie ma niewątpliwie lepszego komentarza do tej selekcyjnej oceny, jak pełne zniechęcenia wyznanie René Braya, kiedy to przestudiowawszy klasyczne teorie „wielkich rodzajów”, a potem ogarnięty pokusą zebrania kilku uwag na temat poezji sielankowej, elegii, ody, epigramatu i satyry, przerywa nagle, mówiąc:

Przestańmy wreszcie zbierać resztki tak ubogiej doktryny. Teoretycy mieli zbyt wiele pogardy dla wszystkiego, co nie jest wielkimi rodzajami. Tragedia, poemat heroiczny — oto, co przyciągało ich uwagę³¹.

Obok, a raczej poniżej wielkich rodzajów narracyjnych i dramatycznych istnieje masa drobnych form, których niższość czy brak statusu poetyckiego wynika częściowo z nikłości ich rozmiarów i (domniemanej) nikłości ich przedmiotu, a jeszcze bardziej z odwiecznego wykluczenia, jakim dotknięte zostało wszystko, co nie jest „naśladowaniem działających ludzi”. Oda, elegia, sonet itd. nie „naśladują” żadnego działania, ponieważ w zasadzie wypowiadają tylko myśli czy uczucia rzeczywiste

²⁹ Przypomnijmy, że pieśni I i IV poświęcone są rozważaniom ponadrodzajowym, a niektóre nieporozumienia, nie mówiąc o nonsensach w odniesieniu do „doktryny klasycznej”, pochodzą ze zbytniego uogólnienia specyficznych „zaleceń” zamienionych w przysłowia poza kontekstem, a więc poza trafnością: tak więc każdy wie, że „piękny bałagan jest efektem artystycznym”; ale oto 10-stopowy aleksandryn, który chętnie się uzupełnia słowem „souvent” [często] równie apokryficznie, co wymijającym. Prawdziwy początek to „U niej”. U kogo? Odpowiedź — pieśń II, w. 68—72.

³⁰ *Réflexions sur la Poétique*, 1674, cz. II, rozdz. 1.

³¹ R. Bray, *Formation de la doctrine classique* (1927). Nizet, 1966, s. 354.

lub fikcyjne autora, tak jak przemówienie lub modlitwa. Istnieją więc tylko dwa wyobrażalne sposoby podniesienia ich do godności poetyckiej: pierwszy podtrzymuje, nieco go rozszerzając, klasyczny dogmat *mimesis* i stara się wykazać, że ten typ wypowiedzi jest również na swój sposób „naśladowaniem”; drugi, bardziej radykalny, polega na zerwaniu z dogmatem i proklamowaniu równej godności poetyckiej dla wypowiedzi niereprezentatywnej. Te dwa sposoby wydają nam się dziś przeciwstawne i logicznie nie do pogodzenia. W rzeczywistości będą one następować po sobie i łączyć się prawie bez konfliktu, przygotowując się i zachodząc na siebie nawzajem, jak to się zdarza z reformami, które „złobią koryto” rewolucji.

Pomysł zebrania wszelkich odmian poematu niemimetycznego, aby z tego utworzyć trzeci człon pod wspólną nazwą poezji lirycznej, nie jest całkiem nie znany klasycyzmowi: jest on tylko marginalny i, prawdę powiedziawszy, nieortodoksyjny. Pierwszy jego ślad, zauważony przez Behrens, znajduje się u Włocha Minturno, według którego „poezja dzieli się na trzy części, z których jedna nazywa się sceniczna, druga liryczna, a trzecia epicka”³². Cervantes w rozdziale 47 *Don Kichota* przypisuje proboszczowi czteroczłonowy podział, w którym poezja sceniczna rozpada się na dwoje: „Swobodny sposób pisania (powieści rycerskich) pozwala autorowi okazać się epikiem, lirykiem, tragikiem, komikiem”³³. Milton ma wrażenie, że znalazł u Arystotelesa, Horacego oraz we „włoskich komentarzach Castelveta, Tassa, Mazzoniego i innych” reguły „prawdziwego poematu epickiego, dramatycznego lub lirycznego”: pierwszy to przykład, jaki znam, tej mylnej atrybucji³⁴. Dryden wyróżnia trzy „sposoby” (*ways*): dramatyczny, epicki, liryczny³⁵. Gravina poświęca jeden rozdział swojej *Ragion poetica* (1708) epice i dramatu, a następnym liryce. Houdar de la Motte, który jest „nowocześnie” w znaczeniu Sporu, szereguje równolegle trzy kategorie i określa siebie samego jako „poetę epickiego, dramatycznego i lirycznego jednocześnie”³⁶. Ale żadna z tych propozycji nie jest naprawdę umotywowana i steoretyzowana. Najdawniejszy wysiłek w tym kierunku był chyba podjęty przez Hiszpana Francisco Cascalesa w *Tablas poeticas* (1617) i *Cartas philologicas* (1634): w liryce, mówi Cascales w związku z sonetem, „fabułą” nie jest akcja, jak w epice i dramacie, lecz myśl (*concepto*). Zniekształcenie narzucone tu ortodoksji jest znamienne: fabuła (*fábula*) jest terminem Arystotelesowskim, myśl mogłaby odpowiadać równie Arysto-

³² Minturno, *De Poeta*, 1559; ten sam podział w jego *Arte poetica* po włosku z 1563 r.

³³ [M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przełożyli A. L. Czerny i Z. Czerny. Warszawa 1966, s. 524.]

³⁴ J. Milton, *Treatise of Education*, 1644.

³⁵ J. Dryden, przedmowa do *Essay of Dramatic Poetry*, 1668.

³⁶ H. de la Motte, *Réflexions sur la critique*, 1716, s. 166.

telesowskiemu terminowi *dianoia*. Ale koncepcja, żeby myśl mogła być fabułą czegokolwiek, jest całkowicie obca duchowi *Poetyki*: Arystoteles wyraźnie określa fabułę (*mythos*) jako „układ zdarzeń”³⁷, a *dianela* („to, czym mówiący dowodzą czegoś lub wyrażają ogólne prawdy”) oznacza jedynie aparat argumentacyjny wspomnianych postaci; Arystoteles bardzo logicznie zaliczy swoje studium „do traktatów poświęconych retoryce”. Nawet gdyby rozciągnąć definicję, jak Frye³⁸, na myśl samego poety, wszystko to nie mogłoby oczywiście tworzyć fabuły w znaczeniu arystotelesowskim. Cascales pokrywa więc jeszcze ortodoksyjnymi słowami koncepcję, która już prawie nie jest ortodoksyjna, a mianowicie, że tematem poematu, tak jak rozprawy czy listu, może być myśl lub uczucie, które po prostu przedstawia czy też wyraża. Ta koncepcja, która dziś jest dla nas banalna, pozostała przez wieki, trudno powiedzieć, że nieprzemysłana (żaden znawca *poetyki* nie mógł nie wiedzieć, do jak olbrzymiego korpusu ona się odnosiła), ale prawie systematycznie spychana z pola świadomości, ponieważ nie można jej było włączyć w system *poetyki* opartej na dogmacie „naśladowania”.

Wysiłek Batteux — ostatni wysiłek *poetyki* klasycznej, aby przeżyć dzięki otwarciu się na to, czego nigdy nie mogła ani nie znać, ani przyjąć — będzie więc polegał na próbie niemożliwego: utrzymać w mocy naśladowanie jako jedyną zasadę wszelkiej poezji i wszelkich sztuk, ale rozciągnąć tę zasadę również na poezję liryczną. To jest przedmiotem rozdziału 13 *O poezji lirycznej*. Batteux przyznaje najpierw, że poezja ta pobieżnie rozpatrywana „zdaje się mniej niż inne gatunki podlegać ogólnej zasadzie sprowadzającej wszystko do naśladowania”. Tak więc mówi się, że psalmy Dawida, ody Pindara i Horacego są samym „ogniem, uczuciem, upojeniem... pieśnią, która tchnie radością, podziwem, wdzięcznością... krzykiem serca, porywem, w którym natura czyni wszystko, a sztuka nic”. Poeta więc wyraża tu swoje uczucia i niczego nie naśladuje. „Zatem dwie rzeczy są prawdziwe: pierwsza, że poezje liryczne są prawdziwymi poematami; druga, że te poezje nie mają charakteru naśladowania”. W rzeczywistości, odpowiada Batteux, ta czysta ekspresja, ta prawdziwa poezja bez naśladowania, znajduje się jedynie w pieśniach świętych. To sam Bóg je dyktował, a Bóg „nie potrzebuje naśladować, on stwarza”. Poeci przeciwnie, będąc ludźmi,

nie mają pomocy poza naturalnym geniuszem, poza wyobraźnią rozgrzaną sztuką, poza entuzjazmem na zamówienie. Gdy mają rzeczywiste uczucie radości, to starczy ono na zaśpiewanie jednego lub najwyżej dwu kupletów. Jeśli się natomiast chce czegoś dłuższego, to jest rolą sztuki dodanie do utworu nowych uczuć, podobnych do poprzednich. Gdy natura rozpala ogień, to trzeba, aby sztuka go podsycała i podtrzymywała. Dlatego też przykład proroków,

³⁷ Arystoteles, *Poetyka*, s. 14: „Poeta musi być raczej twórcą fabuły niż wierszy, o ile poeta jest naśladowcą, a przedmiotem naśladowania są czynności”.

³⁸ Frye, *Anatomie de la critique*, s. 70—71.

którzy śpiewali nie naśladowując, nie może być wykorzystany przeciw poetom naśladowującym.

Uczucia wyrażane przez poetów są więc, przynajmniej w części, uczuciami udawanymi za pomocą sztuki i ta część ważna jest dla całości, ponieważ dowodzi, że możliwe jest wyrażanie fikcyjnych uczuć, jak o tym zawsze świadczyła praktyka dramatu czy epepei:

Tak długo, jak długo posuwa się akcja, poezja jest epicka lub dramatyczna; gdy tylko się zatrzyma i maluje jedynie sytuację duszy przeżywającej czyste uczucie, staje się sama w sobie liryczna: trzeba jej tylko dać odpowiednią formę, aby stała się śpiewem. Monologi Polyeucte'a, Kamili, Szimeny są utworami lirycznymi; a skoro tak, to dlaczego uczucie, które podlega naśladowaniu w dramacie, nie podlegałoby mu w odzie? Dlaczego naśladowano by namiętność na scenie, a nie można by tego zrobić w pieśni? Nie ma więc wyjątków. Wszyscy poeci mają ten sam cel, którym jest naśladowanie natury, i tę samą metodę naśladowania.

Poezja liryczna jest więc też naśladowaniem: naśladowuje uczucia.

Mogłaby być traktowana jako osobny gatunek, nie szkodząc zasadzie, do której inne się sprowadzają. Ale nie ma potrzeby rozdzielania ich: wchodzi ona w sposób naturalny, a nawet konieczny, w obręb naśladowania, z jedną tylko różnicą, która ją charakteryzuje i wyodrębnia: jest nią jej szczególny przedmiot. Głównym przedmiotem innych gatunków w poezji są działania; poezja liryczna jest całkowicie poświęcona uczuciom: to jest jej materia i istotny przedmiot.

Oto jak poezja liryczna została włączona w poetykę klasyczną. Ale jak można było zauważyć, ta integracja nie obyła się bez dwu wyraźnych zniekształceń z jednej i drugiej strony: z jednej strony trzeba było przejść, nic o tym nie mówiąc, od zwykłej możliwości fikcyjnego wyrazu do istotnej fikcyjności wyrażanych uczuć, sprowadzić cały poemat liryczny do uspokajającego modelu monologu tragicznego, aby wprowadzić w samo serce każdej twórczości lirycznej ten ekran fikcji, bez którego nie można byłoby zastosować doń pojęcia naśladowania; z drugiej strony trzeba było, jak to już czynił Cascales, przejść od ortodoksyjnego terminu „naśladowanie działań” do terminu szerszego: po prostu naśladowanie. Jak to mówi również sam Batteux, „w poezji epickiej i dramatycznej naśladowuje się działania i obyczaje; w lirycznej opiewa się uczucia lub namiętności naśladowane”³⁹. Brak symetrii jest oczywisty, a z nim podstępna zdrada Arystotelesa. Pewne dodatkowe zabezpieczenie od tej strony będzie zatem konieczne i ku niemu zmierza wspomniany już dodatek do rozdziału *Że ta doktryna zgodna jest z doktryną Arystotelesa*. Zasada działania jest prosta i już ją znamy: polega na wyprowadzeniu z dość marginesowej uwagi stylistycznej trój-

³⁹ Rozdz. *Sur la poésie lyrique*. Przejście (ponad milczeniem klasycyzmu) od *concepto* Cascalesa do uczuć Batteux jest świetną miarą dystansu między barokowym intelektualizmem a preromantycznym sentymentalizmem.

elementowego podziału rodzajów poetyckich na dytambu, epopeję, dramat, co sprowadza Arystotelesa do platońskiego punktu wyjścia, potem do zinterpretowania dytambu jako przykładu gatunku lirycznego, co pozwala przypisać *Poetyce* tę triadę liryka — epopeja — dramat, o której ani Platon, ani Arystoteles nigdy nie myśleli. Ale trzeba natychmiast dodać, że to zniekształcenie genologiczne nie jest argumentem na płaszczyźnie modalnej: przypomnijmy, że wyjściowa definicja czystego trybu narracyjnego mówiła, iż poeta jest tu jedynym podmiotem wypowiedzenia, zachowującym monopol na wypowiedzi i nie odstepującym go żadnej ze swych postaci. Właśnie tak dzieje się w zasadzie również w poemacie lirycznym, z tą jedynie różnicą, że wspomniana wypowiedź nie jest właściwie narracyjna. Jeśli pominąć tę klauzulę, aby zdefiniować trzy tryby Platońskie jedynie w terminologii wypowiedzenia, to otrzymamy następujący potrójny podział:

wypowiadanie zastrzeżone dla poety	wypowiadanie wymienne	wypowiadanie zastrzeżone dla postaci
--	--------------------------	--

Pierwsza sytuacja w ten sposób określona może być równie dobrze czysto narracyjna, jak czysto „ekspresywna”, albo mieszająca w dowolnej proporcji te dwie funkcje. Wobec już stwierdzonego braku prawdziwego, czysto narracyjnego rodzaju, jest ona szczególnie odpowiednia do przyjęcia każdej odmiany rodzajowej o dominującej, szczerzej lub nieszczerzej, ekspresji myśli lub uczuć: negatywny worek (wszystko, co nie jest ani narracyjne, ani dramatyczne)⁴⁰, któremu określenie „liryczny” przyda niezależności i prestiżu⁴¹.

⁴⁰ Fubini (*op. cit.*) cytuje to rewelacyjne zdanie z włoskiej adaptacji *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* Blaira (1783; Compendiate dal P. Soave, Parma 1835, s. 211): „Powszechnie wyróżnia się trzy rodzaje poezji: epikę, dramat i lirykę; ta ostatnia obejmuje wszystko, co nie należy do dwu poprzednich”. Wyjąwszy możliwość pomyłki, tej redukcji nigdzie nie ma u samego Blaira, który trzymając się bliżej ortodoksji klasycznej, wyróżniał poezję dramatyczną, epicką, liryczną, pastoralną, dydaktyczną, opisową i... hebrajską.

⁴¹ Słusznie można przeciwstawić się takiemu „przystosowaniu”, mówiąc, że ta modalna definicja liryki nie może stosować się do monologów zwanych „lirycznymi” w teatrze, w stylu *Stanc* Rodryga, na których tak Batteux zależy z wiadomego powodu, a w których podmiotem wypowiedzenia nie jest poeta. Dlatego trzeba przypomnieć, że nie jest to dziełem Batteux, który wcale nie troszczy się o tryby, podobnie zresztą jak jego romantyczni następcy. Ten (trans)historyczny kompromis, dotąd „pełzający”, ujawnił się dopiero w w. XX, gdy sytuacja wypowiedzenia wróciła na scenę z przyczyn ogólniejszych, niż wiadomo. Tymczasem zaś delikatny przypadek „monologu lirycznego” przeszedł na drugi plan. Oczywiście pozostaje on nietknięty i dowodzi co najmniej, że definicja modalna i genologiczna nie zawsze

Nowy system zajął więc miejsce starego dzięki subtelnej grze przesunięć, substytucji, nieświadomych lub nie ujawnionych reinterpretacji, grze, która pozwala przedstawić go, nie bez nadużyć, ale bez skandalu, jako „zgodny” z doktryną klasyczną: typowy przykład postępowania przejściowego lub, jak to gdzieś powiedziano, „zmiany w obrębie ciągłości”. Świadcstwo następnego etapu, który zaznaczy się prawdziwym (i na pozór definitywnym) porzuceniem klasycznej ortodoksji, znajdujemy, idąc śladami samego Batteux w krytycznych uwagach do jego systemu, sformułowanych przez jego niemieckiego tłumacza, Johanna Adolfa Schlegla⁴², który jest także — niespodziewane to spotkanie — rodzonym ojcem dwu wielkich teoretyków romantyzmu. Oto w jaki sposób sam Batteux streszcza, a potem odpiera te zarzuty:

Pan Schlegel utrzymuje, że zasada naśladowania nie jest w poezji powszechna... Oto w kilku słowach rozumowanie p. Schlegla. Naśladowanie natury nie jest jedyną zasadą w odniesieniu do poezji, skoro sama natura może być bez naśladowania przedmiotem poezji. Natomiast natura, *etc.* Więc...

I nieco dalej:

Pan Schlegel nie może zrozumieć, w jaki sposób oda lub poezja liryczna może się podporządkować (*sic*) ogólnej zasadzie naśladowania: jest to jego wielki zarzut. Chce on, aby poeta w nieskończonej ilości przypadków opiewał raczej swoje rzeczywiste uczucia niż uczucia naśladowane. Jest to możliwe, zgadzam się nawet z tym w rozdziale, który on atakuje. Chciałem tam udowodnić tylko dwie rzeczy: pierwszą, że uczucia mogą być udawane, tak jak działania, a jako część natury mogą być naśladowane, jak cała reszta. Sądzę, że p. Schlegel uzna to za prawdę. Drugą, że wszystkie uczucia wyrażone w liryce, udane czy prawdziwe, muszą być podporządkowane regułom poetyckiego naśladowania, tzn. że muszą być prawdopodobne, wybrane, podniosłe, tak doskonale, jak to tylko jest możliwe w ich rodzaju, i wreszcie oddane z całym wdziękiem i całą siłą poetyckiego wyrazu. To jest sens zasady naśladowania: to jest jej duch.

Jak widać, istotny rozłam dokonuje się tutaj poprzez niewielkie przesunięcie równowagi: Batteux i Schlegel wyraźnie się zgadzają (z konieczności) w twierdzeniu, że „uczucia” wyrażone w poemacie lirycznym mogą być udawane lub autentyczne; dla Batteux wystarczy, żeby

sa zbieżne: pod względem modalnym zawsze mówi Rodryg, niezależnie od tego, czy opiewa miłość, czy prowokuje Don Gormasa; pod względem rodzajowym to jest „dramatyczne”, a tamto (czy ma, czy nie ma formalnych znamion metrum i/albo strof) jest „liryczne” i raz jeszcze rozróżnienie jest (częściowo) tematyczne: nie każdy monolog odbierany jest jako liryczny (nie będzie się za taki uważało monologu Augusta z V aktu *Cynny*, chociaż jego integracja dramatyczna nie przewyższa integracji *Stanc* Rodryga, a obydwą prowadzą do decyzji), i odwrotnie: dialog miłosny („O cudzie miłości. / O szczycie nieszczęścia...”) za taki właśnie będzie uważany.

⁴² J. A. Schlegel, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. 1751. Odpowiedź Batteux znajduje się w reedycji z r. 1764, w przypisach do rozdziału *Sur la poésie lyrique*.

te uczucia mogły być udawane, aby cały rodzaj liryczny został podporządkowany zasadzie naśladowania (gdyż dla niego, jak dla całej tradycji klasycznej, przypomnijmy to przy okazji, naśladowanie nie jest odtwarzaniem [*reproduction*], ale właśnie fikcją: naśladować znaczy udawać); dla Schlegla wystarczy, żeby mogły być autentyczne, aby cały rodzaj liryczny wymknął się tej zasadzie, która tym samym traci swą rolę „jedynej zasady”. I tak chwieje się cała poetyka i cała estetyka.

Zwycięska triada zdominuje całą teorię literatury niemieckiego romantyzmu — a nawet wykroczy poza ten okres — ale nie obejdzie się przy tym bez kilku nowych reinterpretacji i wewnętrznych przemian. Friedrich Schlegel, który widocznie daje hasło do walki, zachowuje czy też odnajduje podział Platoński, nadając mu jednak nowe znaczenie: „forma” liryczna, pisze on mniej więcej (za chwilę wrócę do dokładnej treści tej notatki) w r. 1797, jest subiektywna, dramatyczna jest obiektywna, epicka jest subiektywno-obiektywna. Są to wyraźnie terminy podziału Platońskiego (wypowiadanie przez poetę, przez postaci, przez poetę i postaci), ale wybór przymiotników przesuwając oczywiście kryterium z czysto technicznej w zasadzie płaszczyzny wypowiedzianej ku płaszczyźnie raczej psychologicznej czy też egzystencjalnej. Z drugiej strony, antyczny podział nie posiadał żadnego wymiaru diachronicznego: żaden z trybów nie wydawał się ani Platonowi, ani Arystotelesowi, ani prawnie, ani faktycznie, wcześniejszy historycznie od pozostałych; nie zawierał również sam w sobie żadnych wskazówek wartościujących: żaden z trybów nie był w zasadzie wyższy od pozostałych i faktycznie, jak to już wiemy, poglądy Platona i Arystotelesa w odniesieniu do tego samego systemu były diametralnie różne. Inaczej wygląda to u Schlegla, według którego przynajmniej „forma” mieszana jest wyraźnie późniejsza od dwu pozostałych: „Poezja z natury jest subiektywna albo obiektywna, pomieszanie tych dwojga nie jest jeszcze możliwe dla człowieka żyjącego w stanie naturalnym”: nie może więc tu chodzić o pierwotny stan synkretyczny⁴³, z którego wyłoniłyby się później formy prostsze i czystsze; przeciwnie, stan mieszany jest wyraźnie waloryzowany jako taki:

⁴³ Jak przypuszczał np. Blair (*op. cit.*, tłum. franc., 1845, t. 2, s. 110), dla którego „w okresie dzieciństwa sztuki różne rodzaje poezji były pomieszane i według kaprysu lub entuzjazmu poety były mieszane w obrębie tego samego utworu. Dopiero wraz z postępem społeczeństwa i nauk przybrały stopniowo bardziej regularne formy i nadano im nazwy, którymi je dzisiaj oznaczamy” (nie przeszkadza mu to twierdzić natychmiast, że „pierwsze utwory miały z pewnością formę (liryczną) ody i hymnu”). Wiemy, że Goethe znajdzie w balladzie generyczny *Ur-Ei*, nieodróżnioną matrycę wszystkich późniejszych rodzajów, i że jego zdaniem również „w najstarszej tragedii greckiej widzimy również wszystkie trzy rodzaje; rozdzielają się dopiero po pewnym czasie” (*Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przełożyła i opracowała O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 105).

Istnieje forma epicka, forma liryczna, forma dramatyczna, nie w duchu dawnych rodzajów poetyckich, które nosiły te nazwy, ale oddzielone od siebie wskutek zdecydowanej i odwiecznej różnicy. — Jako forma epika góruje wyraźnie. Jest ona subiektywno-obiektywna. Forma liryczna jest tylko subiektywna, forma dramatyczna tylko obiektywna⁴⁴.

Inna notatka, z r. 1800, potwierdzi: „Epopcja = subiektywność-obiektywność, dramat = obiektywność, liryzm = subiektywność”⁴⁵. Ale Schlegel zdaje się nieco wahać co do tego podziału, gdyż trzecia notatka, z r. 1799, przypisywała stan mieszany dramatu: „Epopcja = poezja obiektywna, liryzm = poezja subiektywna, dramat = poezja obiektywno-subiektywna”⁴⁶. Według Szondiego wahanie pochodzi stąd, że Schlegel rozpatruje raz ograniczoną diachronię, a mianowicie ewolucję poezji greckiej osiągającej swój szczyt w tragedii attyckiej, a raz diachronię o wiele szerszą, mianowicie ewolucję poezji zachodniej, której punktem szczytowym jest „epika” rozumiana jako powieść (romantyczna)⁴⁷. Dominująca waloryzacja zdaje się rzeczywiście być po tej stronie i trudno się temu dziwić. Ale nie pozostanie tu ona dla spadkobierców Schlegla, którzy oddalą się bardziej od archetypu, czyniąc z dramatu formę mieszaną lub raczej — słowo to zaczyna się narzucać — syntetyczną. Zaczyna się to od jego własnego brata Augusta Wilhelma, który pisze w notatce pochodzącej prawdopodobnie z 1801 roku:

Platoński podział rodzajów nie jest już prawomocny. Nie ma w tym podziale żadnej prawdziwej zasady poetyckiej. Epika, liryka, dramat: teza, antyteza, synteza. Lekka zwartość, energiczna osobliwość, harmonijna całość... Epika, czysta obiektywność w ludzkim umyśle. Liryka, czysta subiektywność. Dramat, wzajemne przenikanie się tych dwojga⁴⁸.

„Dialektyczny” schemat jest teraz ustalony i działa na korzyść dramatu — co wskrzesza przy okazji i w niespodziewany sposób Arystotelesowską waloryzację; kolejność, która pozostawała częściowo niezdecydo-

⁴⁴ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. E. Behler. Paderborn—München—Wien 1958, fragm. 322; datowanie według Welleka.

⁴⁵ *Literary Notebooks 1797—1801*. Ed. H. Eichner. Toronto—London 1957, nr 2065.

⁴⁶ *Ibidem*, nr 1750.

⁴⁷ Szondi, *op. cit.*, s. 131—133.

⁴⁸ A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. E. Lohner. T. 2. Stuttgart 1963, s. 305—306 (chciałoby się oczywiście więcej wiedzieć o pretensji do „podziału Platońskiego”). Ten układ przyjmuje też najczęściej Novalis, przy wyraźnie syntetyzującej interpretacji terminu dramatyczny — fragm. 186: epicki, liryczny, dramatyczny = rzeźba, muzyka, poezja (jest to już *Estetyka* Hegłowska *in nuce*); fragm. 204: = flegmatyczny, pobudzający, zdrowa mieszanka; fragm. 277: = ciało, dusza, umysł; ten sam porządek we fragm. 261; tylko fragm. 148 daje porządek (jak u Schellinga, później jak u Hugo, później kanoniczny) liryczny — epicki — dramatyczny (Novalis, *Oeuvres complètes*. Trad. A. Guerne. T. 2 Gallimard, 1975, cz. 3).

wana u Friedricha Schlegla, jest teraz wyraźna: epika — liryka — dramat. Ale Schelling odwróci porządek dwu pierwszych elementów: sztuka rozpoczyna się od lirycznej subiektywności, potem wznosi się ku epickiej obiektywności i osiąga wreszcie syntezę lub utożsamienie w dramacie⁴⁹. Hegel powraca do schematu Augusta Wilhelma: najpierw poezja epicka, pierwszy wyraz „naiwnej świadomości ludu”, potem „strona przeciwna”, „gdy indywidualne »ja« oddzieliło się od substancjalnej całości narodu”, poezja liryczna, wreszcie poezja dramatyczna „jednoczy oba poprzednie [sposoby] w nową totalną całość, która ukazuje nam zarówno obiektywny rozwój, jak i to, że jego źródłem jest wewnętrzne życie jednostek”⁵⁰. Jednakże dominującą rolę odegra w XIX i XX w. kolejność ustalona przez Schellinga: zdaniem Hugo, zdecydowanie sytuującego się w szerokiej diachronii, bardziej antropologicznej niż poetyckiej, liryka jest ekspresją czasów pierwotnych, kiedy „człowiek budzi się do życia w świecie, co się dopiero narodził”, epika (która zresztą obejmuje tragedię grecką) — wyrazem czasów starożytnych, kiedy „wszystko się ustala i utrwała”, a dramat — czasów nowożytnych, noszących piętno chrześcijaństwa i rozdarcia między duszą a ciałem⁵¹. Dla wspomnianego już Joyce’a —

forma liryczna jest najprostszym oddaniem słownym chwili wzruszenia, rytmicznym krzykiem, podobnym do tych, które niegdyś pobudzały człowieka wiosłującego lub wtaczającego kamienie na szczyt zbocza (...). Najprostsza forma epicka wyłania się z literatury lirycznej, gdy artysta zatrzymuje uwagę na sobie samym jako na ośrodku epickiego zdarzenia (...). Formę dramatyczną osiąga się, gdy żywotność, która przepływała i kłębiła się wokół postaci, napęnia każdą z nich z taką siłą, że ten właśnie mężczyzna czy ta kobieta czerpią z niej własne, nienaruszalne życie estetyczne. Osobowość artysty wyrażona najpierw krzykiem, rytmem, wrażeniem, potem opowiadaniem płynnym i powierchownym, rozplywa się w końcu, aż do utraty istnienia, i depersonalizuje się (...). Artysta, jak Bóg stworzenia, pozostaje wewnątrz swego dzieła, albo za, albo poza, albo ponad swym dziełem, niewidzialny, rozplywający się, poza istnieniem, obojętny, czyszcząc sobie paznokcie.

Zauważmy przy okazji, że schemat ewolucyjny stracił tutaj cały dynamizm „dialektyczny”: od lirycznego krzyku do boskiej bezosobowo-

⁴⁹ F. W. J. Schelling, *Philosophie de l'art, 1802—1805*. Wyd. pośmiertne, 1859.

⁵⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objasnieniami opatrzył A. Landman. T. 3. Warszawa 1967, s. 387, 388, 393, 518 i 520. Romantyczna triada determinuje całą pozorną architekturę poetyki Hegla, ale nie jej właściwą treść, która sprowadza się do fenomenologii kilku specyficznych rodzajów: epopeja homerycka, powieść, oda, *lied*, tragedia grecka, starożytna komedia, nowożytna tragedia, i wychodzi ku kilku dziełom i autorom tworzącym paradygmat: *Iliada*, *Wilhelm Meister*, Pindar, Goethe, *Antygona*, Arystofanes, Szekspir.

⁵¹ V. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*. Przekład polski J. Parviego. W zbiorze: *Manifesty romantyzmu 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 263 i 264.

ści dramatycznej jest tylko linearna i jednoznaczna progresja ku obiektywności, bez żadnego śladu „zamiany za na przeciw”. Tak samo u Staigera, według którego przejście od „wzruszenia” (*Ergiffenheit*) lirycznego do „panoramy” (*Überschau*) epickiej, potem do „napięcia” (*Spannung*) dramatycznego, oznacza ciągły proces obiektywizacji czy też postępującej dysocjacji między „podmiotem” a „przedmiotem”⁵².

Łatwizną i próżnością byłoby ironizowanie na temat tego kalejdoskopu taksonomicznego, w którym zbyt ponętny schemat triady⁵³ przekształca się nieustannie, aby przeżyć jako forma przyjmująca każde znaczenie, zależnie od przypadkowych domniemań (nikt naprawdę nie wie, jaki rodzaj poprzedził historycznie pozostałe, jeżeli w ogóle można postawić takie pytanie) i wymiennych atrybucji: założywszy bez większego zaskoczenia, że liryka jest trybem najbardziej „subiektywnym”, trzeba oczywiście przypisać „obiektywność” jednemu z dwu pozostałych i z konieczności termin pośredni trzeciemu; ale ponieważ nie ma tutaj żadnej oczywistości, ten ostatni wybór pozostaje zasadniczo zdeterminowany przez implikowaną — lub eksplikowaną — waloryzację w „postępie” linearnym lub dialektycznym. Historia teorii rodzajów znaczone jest tymi fascynującymi schematami, które kształtują lub zniekształcają często różnorodną rzeczywistość obszaru literackiego, twierdząc, że odkrywają „system” naturalny tam, gdzie tworzą sztuczną symetrię z wieloma ślepyimi oknami. Te tworzone na siłę konfiguracje nie zawsze są bezużyteczne, wprost przeciwnie: jak wszystkie prowizoryczne klasyfikacje i pod warunkiem, że się je uzna za takie, pełnią one często niezaprzeczną funkcję heurystyczną. Ślepe okno może w pewnym przypadku dać prawdziwe światło i ujawnić ważność nieznanego elementu; pusty lub z trudem wypełniany przedział może dużo później znaleźć legalnego właściciela: gdy Arystoteles, zauważając istnienie opowiadania podniosłego, dramatu podniosłego i dramatu pospolitego, wywodzi stąd, bo nie znosi pustki, a ma zamiłowanie do równowagi, istnienie opowiadania pospolitego, które utożsamia prowizorycznie z epopeją parodystyczną, nie przypuszcza, że rezerwuje miejsce dla powieści realistycznej. Kiedy Frye, drugi wielki rzemieślnik *fearful symmetries*, zauważając istnienie trzech typów „fikcji”: osobistej-introwertycznej (powieść romansowa)⁵⁴, osobistej-ekstrawertycznej (powieść realistyczna) i intelektualnej-introwertycznej (autobiografia), wywodzi z nich rodzaj fikcji intelektualno-ekstrawertycznej, którą nazywa anatomią, a która obejmuje i awansuje niektóre odrzuty narracji fantastyczno-alegorycznej, jak Lukian, Warron, Petroniusz, Apulejusz, Rabelais, Burton, Swift

⁵² J. Joyce, *Dedalus*, s. 213—214. — E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.

⁵³ Na temat tego uroku zob. Guillen, *op. cit.*

⁵⁴ [W angielskim znaczeniu terminu *romance*.]

i Sterne, można wprawdzie kwestionować procedurę, ale nie korzyść płynącą z rezultatu⁵⁵. Gdy Robert Scholes, modyfikując Frye'owską teorię pięciu trybów (mit, *romance*, wzniosła *mimesis*, pospolita *mimesis*, ironia), by zaprowadzić w niej nieco więcej porządku i uszeregowania, proponuje nam swą zadziwiającą tabelę podrodzajów i fikcji i ich koniecznej ewolucji⁵⁶, jest niewątpliwie trudno brać ją całkiem dosłownie, ale jeszcze trudniej nie znaleźć tam żadnej inspiracji. Tak samo jest z niewygodną, ale niezniszczalną triadą, której kilka, wśród wielu, zastosowań tutaj przedstawiłem. Jedno z najciekawszych być może polega na różnych próbach skojarzenia jej z innym szacownym trio instancji czasowych: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Było ich bardzo wiele i poprzestanę na przytoczeniu dziesięciu przykładów cytowanych przez Welleka i Warrena⁵⁷. Aby lektura tego była bardziej syntetyczna, przedstawię to zestawienie w formie dwu tabel o podwójnym wejściu. Pierwsza ukazuje czas przypisywany każdemu „rodzajowi” przez poszczególnych autorów:

Autorzy	Rodzaje		
	liryczny	epicki	dramatyczny
Humboldt		przeszły	teraźniejszy
Schelling	teraźniejszy	przeszły	
Jean Paul	teraźniejszy	przeszły	przyszły
Hegel	teraźniejszy	przeszły	
Dallas	przeszły	przeszły	teraźniejszy
Vischer	teraźniejszy	przeszły	przyszły
Erskine	teraźniejszy	przyszły	przeszły
Jakobson	teraźniejszy	przeszły	
Staiger	przeszły	teraźniejszy	przyszły

Druga (która jest oczywiście tylko innym ujęciem pierwszej) ukazuje nazwisko, a zatem i liczbę autorów ilustrującą każdą z tych atrybucji (zob. s. 294).

Podobnie jak to było ze sławną „barwą samogłosek”, tak i tutaj przypisano kolejno wszystkie czasy każdemu z trzech rodzajów⁵⁸. W rze-

⁵⁵ Frye, *Anatomie de la critique*, esej IV (*Théorie des genres*), tłum. franc., s. 368—382.

⁵⁶ Scholes, *op. cit.*, s. 129—138. Zob. również „Poétique” 32 (1977), s. 507.

⁵⁷ Wellek, Warren, *op. cit.* Teksty, na które się powołuję: Humboldt, *Über Goethes „Hermann und Dorothea”*, 1799. — Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802—1805. — Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1813. — G. W. F. Hegel, *Esthétique* (VIII, s. 288), ok. 1820. — E. S. Dallas, *Poetics*, 1852. — F. T. Fischer, *Ästhetik*, t. 5, 1857. — J. Erskine, *The Kinds of Poetry*, 1920. — R. Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, 1935. — E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946.

⁵⁸ Zauważa się, że niektóre listy są niepełne, co przy pokusie systemowości jest raczej cechą pozytywną. Humboldt przeciwstawia właściwie epickość (przeszłość)

Rodzaje	Czasy		
	przeszły	teraźniejszy	przyszły
Liryczny	Staiger	Schelling Jean Paul Hegel Vischer Erskine Jakobson	Dallas
Epicki	Humboldt Schelling Jean Paul Hegel Dallas Vischer Jakobson	Staiger	Erskine
Dramatyczny	Erskine	Humboldt Dallas	Jean Paul Vischer Staiger

czywistości wyraźne są dwie dominanty: wyczuwane pokrewieństwo między epiką a przeszłością oraz liryką a teraźniejszością; dramat, oczywiście „teraźniejszy” przez swą formę (przedstawienie) i (tradycyjnie) „przeszły” przez swój podmiot, był trudniejszy do skojarzenia z czymkolwiek. Byłoby może rozsądnie przyznać mu określenie mieszany lub syntetyczny i/albo na tym poprzestać. Niestety chciało, że istniał trzeci czas, a z nim pokusa nieprzeparta, aby go przypisać jakiemuś rodzajowi, stąd ekwiwalencja nieco sofistyczna między dramatem a przyszłością oraz dwie czy trzy inne, wymyślne fantazje. Nie można wygrywać za każdym razem⁵⁹ i jeśli trzeba jakiegoś usprawiedliwienia dla tych ryzykownych prób, to znalazłbym je, przeciwnie, w niedosycie, na jaki skazuje nas naiwne wyliczenie, jak np. dziewięć form prostych Jolles’a — co nie jest ani ich jedyną wadą, ani jedyną zaletą. Dziewięć form prostych? Coś takiego!⁶⁰ Jak dziewięć muz? Bo trzy razy trzy równa się dziewięć? Bo zapomniał o jednej? Itd. Jakżeż trudno jest

tragiczności (teraźniejszość) w obrębie kategorii szerszej, którą nazywa plastycznością i którą globalnie przeciwstawia liryce; byłoby zbyt pochopne wnioskować na tej podstawie w jego imieniu o istnieniu ekwiwalencji: liryka = przyszłość.

⁵⁹ Inna ekwiwalencja, między rodzajami a osobami gramatycznymi, została zaproponowana przez Dallasa i Jakobsona, którzy się zgadzają (choć różnią się co do czasów), aby przypisać pierwszą osobę l. poj. liryce, a trzecią epice. Dallas dorzuca do tego całkiem logicznie: dramat = druga osoba l. poj. Ten rozdział jest dość przekonujący, ale co zrobić z liczbą mnogą?

⁶⁰ Odnośnie do poprawek, jakim poddano listę Jolles’a, zob. przedmowę wydawcy francuskiego tłumaczenia *Formes simples*, Seuil, 1972, s. 8—9. — Todorov, w: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, s. 201.

nam przyjąć, że Jolles znalazł po prostu dziewięć, ani mniej, ani więcej, i pogardził łatwą, chcę powiedzieć: tanią, przyjemnością uzasadnienia tej liczby! Prawdziwy empiryzm razi zawsze jak nieprzyzwoitość.

Wszystkie dotychczas omówione teorie stanowiły — od Batteux do Staigera — tyleż systemów inkluzywnych i zhierarchizowanych co system Arystotelesa w tym znaczeniu, że różne rodzaje poetyckie dzieliły się bez reszty między trzy podstawowe kategorie, jako podklasy: pod epiką epepeja, powieść, nowela itd.; pod dramatem tragedia, komedia, dramat mieszczański itd.; pod liryką oda, hymn, epigram itd. Ale taka klasyfikacja pozostaje wciąż bardzo prymitywna, ponieważ wewnątrz każdego członu trójelementowego, umotywowanego podziału, poszczególne gatunki pozostają nie uporządkowane lub najwyżej grupują się — znowu jak u Arystotelesa — według nowej zasady różnicującej, odrębnej od tej, która uzasadnia trójelementowy podział: epepeja heroiczna wobec powieści sentymentalnej bądź „prozaicznej”, długa powieść wobec krótkiej noweli, tragedia wzniosła wobec komedii o tematyce codziennej, itd. Odczuwa się więc tutaj potrzebę bardziej zwartej taksonomii, która porządkowałaby według tej samej zasady również podział poszczególnych gatunków.

Najczęściej stosowany sposób polega po prostu na powtórnym wprowadzeniu triady wewnątrz każdego z jej elementów. Tak więc Edouard von Hartmann⁶¹ proponuje wyróżnić lirykę czystą, epikolirykę, dramatolirykę; dramat czysty, lirykodramat, epikodramat; epikę czystą, lirykoepikę, dramatoepikę, a każda z tak określonych dziewięciu klas wyróżniała się jedną cechą dominującą i jedną drugorzędną, bez czego człony mieszane przeciwne (jak epikoliryka i lirykoepika) byłyby równoważne i system zredukowałby się do sześciu członów: trzech czystych i trzech mieszanych. Albert Guérard⁶² stosuje tę zasadę, ilustrując każdy człon jednym lub kilkoma przykładami: liryka czysta, *Wanderers Nachtlieder* Goethego; dramatoliryka, Robert Browning; epikoliryka, ballada (w znaczeniu germańskim); epika czysta, Homer; lirykoepika, *The Fairie Queene*; dramatoepika, *Piekło* lub *Katedra Marii Panny w Paryżu*; dramat czysty, Molier; lirykodramat, *Sen nocą letniej*; epikodramat, Ajschylos albo *Tête d'or* [P. Claudela]⁶³.

⁶¹ E. von Hartmann, *Philosophie des Schönen, Grundriss der Ästhetik*, 1924, s. 235—259. Zob. Rutkowski, *op. cit.*, s. 37—38.

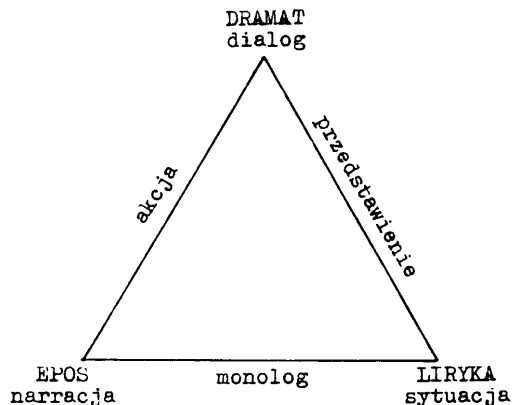
⁶² A. Guérard, *Preface to World Literature*. New York 1940, rozdz. 11: *The Theory of Literary Genres*. Zob. Rutkowski, *op. cit.*, s. 38.

⁶³ Mniej systematyczną wzmiankę o tej zasadzie znajdujemy w podręczniku W. Kaysera, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern 1948), gdzie trzy „podstawowe postawy” (*Grundhaltungen*) mogą się z kolei dzielić na lirykę czystą, epikolirykę itd., albo (w stosunku do liryki) według formy wypowiedzania czy „przedstawiania” (*äußere Darbietungsform*), albo (w stosunku do epiki i dramatu) według treści

Ale to ogarnianie jednej triady przez drugą nie tylko podwaja podstawowy podział, jakby w każdym z nich zawierał się podział inny: ujawnia mimo woli istnienie stanów pośrednich między typami czystymi, a całość zamyka się w sobie na kształt trójkąta lub koła. To pojęcie swoistego widma rodzajów, ciągłego i cyklicznego, zaproponowane zostało przez Goethego:

Elementy te dadzą się w przedziwny sposób przeplatać, gatunki poezji są nieskończenie różnorodne; dlatego też tak trudno znaleźć jakiś klucz, według którego można by je ustawić jeden obok drugiego albo jeden za drugim. Można sobie jednak w pewnym stopniu pomóc, ustawiając trzy główne elementy w kole, jeden naprzeciw drugiego, i wyszukując utwory wzorowe, w których przeważa każdy element z osobna. Następnie należy zebrać przykłady skłaniające się w jedną albo w drugą stronę, aż w końcu dojdzie do połączenia wszystkich trzech elementów i w ten sposób zamknie się cały krąg⁶⁴.

Pomysł ten został podjęty w XX w. przez niemieckiego estetyka Juliusa Petersena⁶⁵, którego system rodzajów opiera się na grupie definicji pozornie bardzo jednolitej: epos jest monologową narracją (*Bericht*) o działaniu (*Handlung*); dramat dialogowym przedstawieniem (*Darstellung*) działania; liryka monologowym przedstawieniem sytuacji (*Zustand*). Te relacje przedstawione są najpierw na trójkącie, którego każdy wierzchołek zajęty jest przez podstawowy rodzaj z przynależną mu cechą specyficzną, każdy bok natomiast wyobraża cechę wspólną dla dwu typów, które łączy: między liryką a dramatem przedstawienie, tzn. bezpośredni wyraz myśli lub uczuć, bądź poety, bądź postaci; między liryką a eposem monolog; między eposem a dramatem akcja:



antropologicznej. Odnajdujemy tu jednocześnie triadę w triadzie i dwuznaczność zasady modalnej i/albo tematycznej.

⁶⁴ Goethe i Schiller o dramacie i teatrze, s. 106.

⁶⁵ J. Petersen, *Zur Lehre von der Dichtungsgattungen*. W zbiorze: *Festschrift A. Sauer*. Stuttgart 1925, s. 72—116. System i schemat podjęty i udoskonalony w *Die Wissenschaft von der Dichtung* (T. 1, Berlin 1939, s. 119—126); zob. Fubini, *op. cit.*, s. 261—269.

Ten schemat uwidoczniła niepokojącą i być może nieuniknioną niesymetryczność (istniała już u Goethego; odnajdziemy ją dalej) — mia- nowicie, w przeciwieństwie do eposu i dramatu, których cecha specyficzną jest formalna (narracja, dialog), liryka określa się cechą tematyczną: tylko ona zajmuje się nie działaniem, lecz sytuacją; stąd cechą wspólną dramatu i eposu jest cecha tematyczna (działanie), gdy tym- czasem liryka dzieli ze swymi dwoma sąsiadami dwie cechy formalne (monolog i przedstawienie). Ale ten kulawy trójkąt jest tylko punktem wyjścia dla bardziej złożonego systemu, który z jednej strony chce na każdym boku wskazać miejsce kilku gatunków mieszanych lub pośred- nych, takich jak dramat liryczny, sielanka lub powieść dialogowa, a z drugiej strony wziąć pod uwagę ewolucję form literackich od pry- mitywnej *Ur-Dichtung*, też odziedziczonej po Goethem, aż do najbar- dziej rozwiniętych „form uczonej”. Z miejsca trójkąt staje się, według sugestii Goethego, kołem, w którego środku znajduje się *Ur-Dichtung*, trzy podstawowe rodzaje na trzech promieniach, a formy pośrednie w trzech pozostałych częściach, podzielonych z kolei na koncentrycznie i wieńcowo ułożone segmenty, gdzie ewolucja form piętrzy się od środka ku peryferiom ⁶⁶ (zob. s. 298).

Jak widać, pierwszy krąg, poczynając od środka, zajęty jest przez gatunki zasadniczo bardziej spontaniczne i ludowe, zbliżone do „form prostych” Jolles’a, na które Petersen wyraźnie się powołuje; drugi obej- muje formy kanoniczne; ostatni należy do form „stosowanych”, w któ- rych poetycka wypowiedź oddana jest na usługi przekazu moralnego, filozoficznego czy innego. W każdym z tych kręgów gatunki układają się oczywiście według stopnia bliskości lub pokrewieństwa z trzema ty- pami podstawowymi. Wyraźnie zadowolony ze swego schematu Petersen zapewnia, że może on służyć „jak busola, do zorientowania się w róż- nych kierunkach systemu gatunków”; Fubini, bardziej nieufny, woli po-

⁶⁶ Pozostawiam na tym schemacie genologiczne terminy niemieckie, użyte przez Petersena, ponieważ często brak podobnych przykładów w języku francuskim albo ich ekwiwalenty nie są oczywiste. Można by mieć żal do siebie za przetłumaczenie „*Ur-Dichtung*”. Co do innych, poczynawszy od eposu, spróbujmy na pierwszym kręgu: ballada, opowiadanie, śpiew żałobny, mim, naprzemienny śpiew chóralny, hymn, przyśpiewka, madrygał, pieśń przy pracy, modlitwa, zaklęcie magiczne, pieśń epicka; na drugim kręgu: opowiadanie w pierwszej osobie, opowiadanie obramowane, po- wieść w formie listów, powieść dialogowa, obraz u dramatyżowany, dramat liryczny, sielanka dialogowa, dialog liryczny, monodram (np. Rousseau *Pygmalion*); *Rollenlied* jest poematem lirycznym przypisywanym postaci historycznej lub mitologicznej (Bérangera *Les Adieux de Marie Stuart* albo Goethego *Prometeusz*); cykl liryczny (Goethego *Elegie rzymskie*), list poetycki, wizja (*Boska Komedia*), sielanka narra- cyjna, powieść liryczna (pierwsza część *Werthera*, bo druga według Petersena należy do „*Icherzählung*”); na ostatnim kręgu: kronika wierszem, poemat dydaktyczny, dialog filozoficzny, festiwal, dialog zmarłych, satyra, epigramat, poemat gnomiczny, opowiadanie alegoryczne, bajka.

sugestii zdecydowanie góruje nad zdolnością wyjaśniania czy chociażby opisu. Można (tylko) o tym pomarzyć... Oto do czego służą właśnie okręty w butelkach — a czasem także stare busole.

Nie opuścimy jednak stoiska z ciekawostkami, nie rzuciwszy okiem na ostatni system, czysto „historyczny”, oparty na trójelementowym podziale romantycznym: jest to system Ernesta Boveta, postaci dziś już zapomnianej, ale która, jak widzieliśmy, nie uszła uwagi Irene Behrens. Jego dzieło opublikowane w 1911 r. nosi tytuł dokładnie taki: *Lyrisme, épopée, drame: une loi de l'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale*. Jego punktem wyjścia jest *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, gdzie sam Hugo sugeruje, że prawo następstwa: liryka — epika — dramat, może się stosować, jakby na każdym poziomie, do każdej fazy ewolucji każdej literatury narodowej: tak w odniesieniu do *Biblii*, *Księga Rodzaju* — *Księgi Królewskie* — *Księga Hioba*; do poezji greckiej, Orfeusz — Homer — Ajschylos; do początków francuskiego klasycyzmu, Malherbe — Chapelain — Corneille. Dla Boveta, jak dla Hugo, jak dla romantyków niemieckich, trzy „wielkie rodzaje” nie są prostymi formami (największym formalistą byłby Petersen), ale „trzema istotnymi sposobami pojmowania życia i wszechświata”, które odpowiadają trzem epokom ewolucji, zarówno ontogenetycznej, jak filogenetycznej, i które funkcjonują na jakimkolwiek poziomie jako całość. Przykładem wybranym jest literatura francuska⁶⁷, podzielona tutaj na trzy wielkie ery, z których każda dzieli się na trzy okresy: obsesja potrójności dochodzi tutaj do zenitu. Ale pierwszym wyłomem w systemie jest to, że Bovet nie spróbował przenieść zasady ewolucji na ery, lecz jedynie na okresy. Pierwsza era, feudalna i katolicka (od początku do około 1520 r.), zawiera pierwszy okres z gruntu liryczny, do początku w. XII; chodzi oczywiście o lirykę mówioną i ludową, której wszelki ślad do dziś prawie zaginął; potem era z gruntu epicka, od 1100 do około 1328: *chansons de geste*, romanse rycerskie; liryka zaczyna ulegać dekadencji, dramat jest dopiero w zarodku; rozkwita on w trzecim okresie (1328—1520) z misteriami i *Farsą o mistrzu Pathelin*, gdy tymczasem epopeja wyradza się w prozę, a liryka, z wyjątkiem Villona, potwierdzającym regułę, w Wielką Retorykę. Druga era, od r. 1520 do Rewolucji, jest erą monarchii absolutnej; okres liryczny: 1520—1610, ilustrowany przez twórczość Rabelais'go, Plejady, właściwie liryczne tragedie Jodelle'a i Montchrestiena; epopeje Ronsarda i Du Bartasa są poronione lub chybione, d'Aubigné jest lirykiem; okres epicki: 1610—1715, nie dzięki oficjalnej epopei (Chapelain), która nie jest nic warta, lecz dzięki powieści, która dominuje w całej tej epoce i dochodzi do szczytu... u Corneille'a; Racine, którego geniusz nie jest powieściowy, stanowi wyjątek, zresztą jego

⁶⁷ Ewolucja literatury włoskiej zakłócona brakiem jedności narodowej nie jest przykładem typowym. Nic na temat innych literatur.

dzieło zostało wówczas źle przyjęte; Molière zapowiada rozkwit dramatu, charakterystyczny dla trzeciego okresu, 1715—1789, dramatycznego dziełki *Turcaretowi*, *Weselu Figara*, *Kuzynkowi mistrza Rameau*; Rousseau zapowiada okres następny, okres liryczny trzeciej ery, od 1789 do naszych dni; zdominowany aż do 1840 r. przez lirykę romantyczną; Stendhal zapowiada okres epicki, 1840—1885, zdominowany przez powieść realistyczną i naturalistyczną, w którym poezja (parnasistowska) straciła swą liryczną wenę i w którym Dumas syn i Henry Becque zapowiadają cudowny rozkwit dramatyczny trzeciego okresu od 1885, na zawsze upamiętnionego teatrem Daudeta i naturalnie Lavedana, Bernsteina i innych gigantów sceny; poezja liryczna popada tymczasem w dekadencję symbolistyczną: zobacz Mallarmé⁶⁸.

Jedna uwaga przed podsumowaniem: romantyczna reinterpretacja systemu trybów jako systemu gatunków nie jest ani faktycznie, ani prawnie epilogiem tej długiej historii. Np. Käte Hamburger, stwierdzając w pewnym sensie niemożliwość rozdzielenia pomiędzy trzy rodzaje antytetycznej pary subiektywność—obiektywność, postanowiła przed kilku laty zredukować triadę do dwu członów, liryki (dawny „rodzaj liryczny” z dodatkiem innych form ekspresji osobistej, jak autobiografia, a nawet „powieść w pierwszej osobie”), charakteryzującej się przez „*Ich-Origo*” swego wypowiedzienia, oraz fikcji (łączącej dawne rodzaje epicki i dramatyczny plus pewne formy poezji narracyjnej, jak ballada), charakteryzującej się wypowiedzianiem bez śladu jego pochodzenia⁶⁹. Jak widać, wielki wygnaniec *Poetyki* zajmuje tutaj — jakież to rewanz — połowę pola: prawda, że to pole nie jest już takie samo, gdyż obejmuje teraz całą literaturę, łącznie z prozą. Ale tak naprawdę — co my dzisiaj rozumiemy (tzn. raz jeszcze od czasów romantyzmu) przez poezję? Najczęściej, sądzę, to, co preromantycy rozumieli przez liryzm. Formuła

⁶⁸ Ernest Bovet wykładał na uniwersytecie w Zurychu. Jego książka dedykowana jest jego mistrzom H. Morfowi i J. Bédierowi. Deklaruje swą pełną wspólnotę intelektualną antypozytywistyczną z Bergsonem, Vosslerem i (mimo kontrowersji na temat trafności pojęcia rodzaju) z Croce. Zarzeka się, że nie przeczytał ani jednej linijki z Hegla, a tym bardziej, jak można przypuszczać, z Schellinga, skutkiem czego karykatura obywatela bywa się bez modelu.

⁶⁹ K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957. Jest to binarny podział podobny do tego, który proponuje H. Bonnet (*Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*. Nizet, 1951, s. 139—140): „Są dwa i tylko dwa rodzaje, gdyż wszystko, co rzeczywiste, może być traktowane albo z punktu widzenia subiektywnego, albo z punktu widzenia obiektywnego (...). Te dwa rodzaje tkwią w naturze rzeczy. Dajemy im nazwę poezji i powieści”. Dla Duranda (*Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Corti, 1961) dwoma podstawowymi rodzajami, opartymi na dwu „układach” wyobraźniowych, dziennym i nocnym, są epika i liryka lub mistyka; powieściowość jest tylko „chwila”, która znaczy przejście od pierwszego do drugiego.

Wordswortha⁷⁰, która definiuje całą poezję mniej więcej tak, jak tłumacz Batteux definiował jedynie poezję liryczną, wydaje się nieco kompromitująca wskutek wiary w uczuciowość i spontaniczność, ale nie jest taką formułą Stuarta Milla, dla którego poezja liryczna jest „*more eminently and peculiarly poetry than any other* [bardziej wzniosłe i szczególnie poezją niż jakakolwiek inna]”, wykluczając wszelką narrację, opis, wypowiedź dydaktyczną jako antypoetyckie i stwierdzając przy okazji, że każdy poemat epicki, „*in so far as it is epic... is no poetry at all* [jak długo jest epicki, nie jest poezją w ogóle]”. Ta myśl, którą podjął czy też podzielał Edgar Poe, dla którego „długi poemat nie istnieje”, została, jak wiadomo, rozwinięta przez Baudelaire’a w jego *Notices sur Poe*⁷¹, co przyniosło w następstwie całkowite potępienie poematu epickiego lub dydaktycznego i tak przeszło do naszej wulgaty symbolistycznej i „nowoczesnej” pod postacią sloganu o „poezji czystej”, dziś nieco wstydliwego, lecz wciąż aktywnego. Ponieważ wszelkie rozróżnienie między rodzajami, ba, między poezją a prozą, jeszcze się nie zatarło, nasze funkcjonujące *implicite* pojęcie poezji miesza się doskonale (ten punkt będzie z pewnością kwestionowany lub źle przyjęty z powodu przestarzałych lub krępujących konotacji związanych z tym terminem, ale moim zdaniem sama praktyka pisania, a jeszcze bardziej współczesnej lektury poetyckiej, wskrzesza go wyraźnie) z dawnym pojęciem poezji lirycznej. Inaczej mówiąc: od przeszło wieku uważamy za „*more eminently and peculiarly poetry*” dokładnie ten typ poezji, który Arystoteles wykluczał z *Poetyki*. Ten całkowity przewrót nie jest być może oznaką prawdziwej emancypacji.

Usiłowałem pokazać, dlaczego i jak doszło do wymyślenia, a potem przypisania Platonowi i Arystotelesowi, podziału na „rodzaje literackie”, podziału, który odrzuca całą ich doktryna literacka. Trzeba by niewątpliwie sprecyzować, by zbliżyć się bardziej do rzeczywistości historycznej, że to przypisanie przeszło przez dwa okresy i miało dwie odrębne przyczyny: przy końcu klasycyzmu wynikało jednocześnie z jeszcze żywego szacunku i z potrzeby poparcia ze strony ortodoksji; w XX w. tłumaczy się raczej retrospektywnym złudzeniem (wulgata jest tak doskonale ustalona, że trudno sobie wyobrazić, by mogła kiedyś nie istnieć), a także (i to jest wyraźne np. u Frye’a) uzasadnionym odrodze-

⁷⁰ „*Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings* [Każda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć]” [W. Wordsworth, *Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”*. W zbiorze: *Manifesty romantyzmu*, s. 47.]

⁷¹ S. Mill, *What is Poetry?* i *The Two Kinds of Poetry*, 1833. — E. Poe, *The Poetic Principle*, wyd. pośmiertne, 1850. — Ch. Baudelaire, *Notices sur Edgar Poe*, 1856 i 1857.

niem zainteresowania modalną interpretacją zjawisk gatunkowych — tzn. interpretacją uwzględniającą sytuację wypowiedzianą; między tymi dwoma okresami okres romantyczny i poromantyczny nie dbał wcale o mieszanie do tego wszystkiego Platona i Arystotelesa. Ale aktualny przegląd tych różnych stanowisk — np. fakt powoływania się zarazem na Arystotelesa, Batteux, Schlegla (lub, jak zobaczymy, na Goethego), Jakobsona, Benveniste'a i angloamerykańską filozofię analityczną — potęguje niedogodności teoretyczne (na co chciałbym położyć nacisk na zakończenie) tej mylnej atrybucji, lub — określając ją terminami teoretycznymi — tego pomieszania trybów i rodzajów.

U Platona i jeszcze u Arystotelesa, jak widzieliśmy, podstawowy podział miał dobrze określony status, ponieważ wyraźnie dotyczył trybu wypowiedzianych tekstów. O tyle, o ile brano je pod uwagę (bardzo mało u Platona, więcej u Arystotelesa), rodzaje właściwe rozdzielały się między tryby ze względu na związek z taką lub inną postawą wypowiedzianą: dytyramb z narracją czystą, epepeja z narracją mieszaną, tragedia i komedia z naśladowaniem dramatycznym. Ale ta relacja inkluzji wcale nie przeszkadzała temu, by kryterium genologiczne i kryterium modalne pozostały całkowicie różne i miały radykalnie różny status: każdy rodzaj określał się zasadniczo specyfikacją treści, której nie narzucała definicja trybu, z jakim był związany. Podział romantyczny i poromantyczny, przeciwnie, traktuje faktycznie lirykę, epikę i dramat już nie jak zwykle tryby wypowiedzianych, ale jak prawdziwe rodzaje, których definicja zawiera nieuchronnie element tematyczny, choćby nawet niejasno sprecyzowany. Widać to dobrze m.in. u Hegla, dla którego istnieje świat epicki, definiujący się określonym typem społecznych ugrupowań i stosunków ludzkich, treść liryczna („podmiot indywidualny”), środowisko dramatyczne, „utworzone z konfliktów i kolizji”, a także u Hugo, dla którego np. prawdziwy dramat jest nieodłączny od ideologii chrześcijańskiej; widać to jeszcze u Viëtora, którego zdaniem trzy wielkie rodzaje wyrażają trzy „zasadnicze postawy”⁷²: liryce przypisuje się uczucie, epice poznanie, dramatowi wolę i działanie.

Przejście od jednego statusu do drugiego jasno, jeżeli nie umyślnie, ilustruje słynny tekst Goethego⁷³, już kilkakrotnie wspomniany mimo-

⁷² K. Viëtor, *Die Geschichte literarischer Gattungen* (1931). W: *Geist und Form*. Bern 1952. Zob. też „Poétique” 32 (1977), s. 490. Ten sam termin (*Grundhaltung*) widzieliśmy już u Kaysera, a to samo pojęcie u Boveta, który mówi o „podstawowych sposobach pojmowania życia i wszechświata”.

⁷³ Chodzi o dwa połączone dodatki (*Dichtarten* i *Naturformen der Dichtung*) do *Diwan* z r. 1819. Lista *Dichtarten* specjalnie podana w porządku alfabetycznym. [porządku tego nie udało się utrzymać w polskim przekładzie], jest następująca: alegoria, ballada, kantata, dramat, elegia, epigramat, list, epepeja, opowiadanie (*Erzählung*), bajka, heroida, idylla, poemat dydaktyczny, oda, parodia, powieść, romanca, satyra. Tłumaczenie „klar erzählende” i „persönlich handelnde” jest ostroż-

chodem, a który trzeba teraz rozpatrzyć dla niego samego. Goethe przeciwstawia tutaj zwykłym „gatunkom poetyckim” (*Dichtarten*), jakimi są takie gatunki, jak powieść, satyra czy ballada, te „trzy autentyczne formy naturalne” (*drei echte Naturformen*) poezji, jakimi są epos, określony jako czysta narracja (*klar erzählende*), liryka jako entuzjastyczne uniesienie (*enthusiastisch aufgeregte*) i dramat jako żywe przedstawienie (*persönlich handelnde*). „Te trzy tryby poetyckie (*Dichtweisen*), dorzuca, mogą działać albo razem, albo osobno”. Opozycja między *Dichtarten* i *Dichtweisen* dokładnie pokrywa się z odróżnieniem gatunków od trybów i potwierdzona jest czysto modalną definicją eposu i dramatu. Tymczasem definicja liryki jest raczej tematyczna, co ujmuje trafności terminowi *Dichtweisen* i odsyła nas do bardziej niezdecydowanego pojęcia *Naturform*, które poddaje się wszelkim interpretacjom i które — bez wątpienia z tego właśnie powodu — jest najczęściej zapamiętywane przez komentatorów.

Ale właśnie cały problem polega na wyjaśnieniu, czy określenie „formy naturalne” może być jeszcze w sposób słuszny odniesione do triady liryka—epika—dramat, na nowo zdefiniowanej w terminologii gatunkowej. Tryby wypowiedzania mogą być ostatecznie nazwane „formami naturalnymi”, przynajmniej w takim znaczeniu, jak mówi się o „językach naturalnych”: pomijając wszelkie zamiary literackie, użytkownik języka musi ciągle (nawet lub zwłaszcza jeżeli działa nieświadomie) wybierać między takimi postawami wypowiedzeniowymi, jak dyskurs i historia (w sensie Benvenistowskim), cytat dosłowny i mowa zależna, itd. Różnica statusu gatunków i trybów tkwi zasadniczo właśnie w tym: gatunki są kategoriami czysto literackimi⁷⁴, tryby są kategoriami wywodzącymi się z językoznawstwa lub ściślej — z pewnej antropologii słownego wyrażania. „Formy naturalne”, a więc w tym względnym sensie i o tyle, o ile język i jego użycie występują jako dane naturalne, wobec świadomego i dobrowolnego wypracowywania form estetycznych. Ale triada romantyczna i jej późniejsze pochodne nie sytuują się już na tej płaszczyźnie:

niejsze i bardziej wymijające („ten, kto opowiada jasno” i „kto przedstawia osobiste działanie”) w dwujęzycznym wydaniu *Diwan* opracowanym (bez niemieckiego tekstu *Notes*) przez Lichtenbergera, s. 377—378; lecz wydaje mi się, że dwie inne wskazówki: w tym samym przypisie potwierdzają interpretację modalną: „W tragedii francuskiej ekspozycja jest epicka, środek dramatyczny” i w czystym duchu arystotelesowskim: „Bohaterski poemat Homera jest czysto epicki; rapsod zawsze jest na pierwszym planie, on tylko opowiada, co się dzieje; nikomu nie wolno się odezwać, komu nie udzielił on uprzednio głosu” (*Goethe i Schiller o dramacie*, s. 106). W obydwu wypadkach „epicki” znaczy wyraźnie: narracyjny.

⁷⁴ Aby być dokładniejszym, trzeba by niewątpliwie napisać: czysto estetyczne, ponieważ jak wiadomo, rodzajowość jest wspólna wszystkim sztukom: „czysto literackie” znaczy tu więc: właściwe płaszczyźnie estetycznej literatury, którą dzieli ona z innymi sztukami, a która przeciwstawia się jej płaszczyźnie językowej, jaką dzieli z innymi typami dyskursu.

liryka, epika, dramat przeciwstawiają się tu *Dichtarten*, już nie jako tryby słownego wypowiedania, wcześniejsze i zewnętrzne wobec wszelkiej definicji literackiej, ale raczej jako archirodzaje [*archigenres*] ⁷⁵. Archi-, ponieważ każdy z nich obejmuje i zawiera hierarchicznie pewną liczbę gatunków empirycznych, które w sposób oczywisty, niezależnie od swych rozmiarów, długowieczności i zdolności rekurencyjnych, są faktami kulturowymi i historycznymi; ale jeszcze (lub już) - r o d z a - j e, ponieważ ich kryteria definicyjne zawierają zawsze element tematyczny, który wymyka się czysto formalnemu czy językoznawczemu opisowi. Ten podwójny status nie jest im właściwy, gdyż „gatunek”, jak powieść czy komedia, może także dzielić się na „odmiany” ściślej określone — powieść rycerska, powieść pikarejska itd.; komedia charakterów, farsa, wodewil itd. — bez żadnego ograniczenia *a priori* tej serii inkluzji: każdy np. wie, że gatunek p o w i e ś ć k r y m i n a l n a może się z kolei dzielić na różne odmiany (zagadka kryminalna, thriller, kryminał „realistyczny” na wzór Simenona, itd.), że nieco pomysłowości może zawsze zwiłokrotnie instancje między gatunkiem a jednostką i że nikt nie może postawić tu granicy mnożenia się gatunków: powieść szpiegowska była zupełnie nie do przewidzenia dla badacza poetyki z XVIII w. i wiele przyszłych gatunków jest dla nas dziś nie do wyobrażenia. Krótko mówiąc, każdy rodzaj może zawsze zawierać kilka gatunków i archirodzaje romantycznej triady nie różnią się pod tym względem żadnym naturalnym przywilejem. Można je najwyżej opisywać jako ostatnie — ponieważ najszersze — instancje klasyfikacji będącej wtedy w użyciu: ale przykład Hamburger dowodzi, że nie można wykluczyć *a priori* nowej redukcji (przeciwnie, nie byłoby wcale nierozsądne wziąć pod uwagę możliwość połączenia odwrotnego, między liryką a epiką, z pozostawieniem na uboczu tylko dramatu jako jedynej formy o rygorystycznie „obiektywnym” wypowiedaniu); a przykład Ruttkowskiego ⁷⁶ dowodzi, że można zawsze i równie rozsądnie zaproponować inną najwyższą instancję, w tym przypadku rodzaj d y d a k t y c z n y. I tak dalej. W klasyfikacji gatunków literackich, podobnie jak w poprzedniej, żadna z instancji nie jest w istocie bardziej „naturalna” lub bardziej „idealna” — chyba że się wyjdzie poza same kryteria literackie, jak to robili *implicite* starożytni z instancją modalną. Nie ma płaszczyzny genologicznej, która mogłaby być uznana za bardziej „teoretyczną”, albo do której można by dotrzeć metodą bardziej „dedukcyjną” niż inne: wszystkie gatunki, wszystkie podrodzaje, rodzaje lub nadrodzaje są klasami empirycznymi, ustalonymi drogą obserwacji danych historycznych, w ostateczności, jak to widzieliśmy u Arystotelesa i Frye’a, drogą ekstra-

⁷⁵ [Terminowi autora *archigenres* odpowiadają w istocie polskie „rodzaje”.]

⁷⁶ Ruttkowski, *op. cit.*, rozdz. 6: *Schlussfolgerungen: eine modifizierte Gattungspoetik*.

polacji na podstawie tych danych, tzn. drogą operacji dedukcyjnej nałożonej na pierwotną operację, zawsze indukcyjną i analityczną. Wielkie „typy” idealne, które przeciwstawia się tak często⁷⁷ od czasów Goethego małym formom i średnim rodzajom, nie są niczym innym niż klasami szerszymi i mniej wyspecjalizowanymi, których zasięg kulturowy może być z tego powodu większy, ale których zasada nie jest ani mniej, ani bardziej ahistoryczna: „typ epicki” nie jest ani bardziej idealny, ani bardziej naturalny niż gatunki „powieść” i „epopeja”, które jakoby obejmuje — chyba żeby się go zdefiniowało jako zbiór rodzajów z gruntu n a r r a c y j n y c h, co nas natychmiast sprowadzi do podziału na tryby: opowiadanie bowiem, tak jak dialog dramatyczny, jest fundamentalną postawą wypowiedzenia, czego nie można powiedzieć ani o epice, ani o dramacie, ani oczywiście o liryce w romantycznym znaczeniu tego terminu.

Przypominając te oczywistości, często zapoznane, nie mam wcale zamiaru odmawiać rodzajom literackim jakiegokolwiek podstawy „naturalnej” i ponadhistorycznej: wprost przeciwnie, uznaję za inną oczywistość (niesprecyzowaną) istnienie postawy egzystencjalnej, „struktury antropologicznej” (Durand), „dyspozycji psychicznej” (Jolles), „schematu wyobrażeniowego” (Mauron) albo, jak to się bardziej potocznie mówi, „uczucia” czysto epickiego, lirycznego, dramatycznego — ale również tragicznego, komicznego, elegijnego, fantastycznego, romansowego itd.⁷⁸

⁷⁷ Pod tym terminem (L ä m m e r t, T o d o r o v, *op. cit.*) albo według innej pary terminologicznej: *kind—genre* (W a r r e n), *mode—genre* (S c h o l e s), *genre théorique—genre historique* (T o d o r o v, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970), *attitude fondamentale—genre* (V i è t o r), *genre fondamental* albo *type fondamental—genre* (P e t e r s e n); albo jeszcze, z pewnymi niuansami, *forme simple—forme actuelle* u J o l l e s’a. Obecne stanowisko T o d o r o v’a jest bliższe temu, jakiego tutaj bronię. Pisz on (*The Origin of Genres*. „New Literary History” 1976, jesień, s. 163; podkreślenia moje): „W przeszłości można było się starać wyróżnić, a nawet przeciwstawić, formy »naturalne« poezji (np. liryczność, epickość, dramatyczność) i jej formy konwencjonalne, jak sonet, ballada czy oda. Trzeba sprawdzić, na jakiej płaszczyźnie takie twierdzenie zachowuje swój sens. Albo liryczność, epickość itd. są kategoriami powszechnymi, a więc kategoriami dyskursu (...). Albo używając tych terminów myśli się o zjawiskach historycznych; epopeja jest więc tym, co ucieleśnia *Iliada* Homera. W tym wypadku chodzi rzeczywiście o rodzaje; ale na płaszczyźnie dyskursywnej nie różnią się one jakościowo od gatunku, jakim jest sonet — podlegający również ograniczeniom tematycznym, słownym itd.”

⁷⁸ Rzeczywiście nie sądzę — ale to już musi być oczywiste — że trzy elementy triady jako pojęcia genologiczne mogły zasługiwać na specjalną rangę hierarchiczną. Epickość np. nie obejmuje epopei, powieści, noweli, opowiadania itd., jeśli nie pojmie się jej jako tryb (= narracyjny); jeśli ją się rozumie jako rodzaj (= epopeja) i obdarzy się ją, jak to robi Hegel, specyficzną treścią tematyczną, nie zawiera wtedy powieściowości, fantastyczności itd. i odnajduje się na tym samym poziomie. Tak samo rzecz się ma z dramatycznością w stosunku do tragizmu, komizmu itd. i z lirycznością w stosunku do eligijności, satyryczności itd. Terminologia w tym przypadku odbija i pogarsza zamieszanie teoretyczne: dra-

którego natura, pochodzenie, trwałość i stosunek do historii pozostają m.in. do zbadania⁷⁹. Negują tylko, jakoby ostateczna instancja genologiczna i tylko ona dała się zdefiniować w terminach pozbawionych jakiegokolwiek historyczności: na jakimkolwiek poziomie ogólności by się stało, fakt genologiczny łączy nierozzerwalnie m.in. fakt natury z faktem kultury. Że proporcje, a nawet typ relacji mogą się zmieniać, to jest także oczywistość, ale żadna instancja nie jest całkowicie dana przez naturę lub przez ducha — jak żadna nie jest całkowicie zdeterminowana przez historię⁸⁰.

Widać tu zatem, na czym polega teoretyczna niedogodność pochopnej atrybucji, która najpierw mogła się wydawać zwykłym lapsusem historycznym, nieważnym czy też nic nie znaczącym: rzutuje ona ów przywilej naturalności, który legalnie („nie ma i nie może być więcej

matowi i epopei (rozumianym jako specyficzne rodzaje) możemy przeciwstawić we francuskim jedynie wąty poemat liryczny [*poème lyrique*]; epicki w sensie modalnym nie jest naprawdę idiomatyczny i nikt się na to nie będzie skarżył: jest to germanizm, którego nie ma powodu przyjmować; co do terminu dramatyczny, to oznacza on rzeczywiście, i na nieszczęście, dwa pojęcia: rodzajowe (= właściwy dramatowi) i modalne (= właściwy teatrowi); dlatego na płaszczyźnie modalnej nie można niczego zestawić w paradygmat z narracyjnym (jedynym jednoznaczny): *d r a m a t y c z n y* pozostaje dwuznaczny, a trzeciego terminu nie ma.

⁷⁹ Problem relacji między pozaczasowymi archetypami i tematyką historyczną powstaje (nie mówię: rozwiązuje się) samoistnie przy lekturze dzieł takich, jak *Décor mythique* G. Duranda, które jest antropologiczną analizą powieściowości zrodzonej jakoby wraz z Ariostem, albo *Psychocritique du genre comique* Ch. Maurona, które jest psychoanalitycznym odczytaniem rodzaju zrodzonego wraz z Menandrem i nową komedią — ponieważ Arystofanes i starożytna komedia np. nie wiążą się z tymi samymi „schematami wyobrażeniowymi”.

⁸⁰ Niekiedy proponuje się (jak Lämmert w *Bauformen des Erzählens*) bardziej empiryczną i całkiem względną definicję „typów” idealnych; chodziłoby jedynie o formy generyczne najtrwalsze. Takie różnice stopnia — np. między komedią i wodewilem albo między powieścią w ogóle a powieścią gotycką — nie są do podważenia i rozumie się samo przez się, że większa rozpiętość historyczna wiąże się z większą rozpiętością pojęciową. Ale trzeba ostrożnie posługiwać się argumentem trwania: długowieczność form klasycznych (epopeja, tragedia) nie jest pewnym wskaźnikiem ponadhistoryczności, gdyż trzeba wziąć pod uwagę konserwatyzm tradycji klasycznej, zdolnej podtrzymywać przez wieki zmumifikowane formy. Wobec takiej trwałości formy poklasyczne (albo paraklasyczne) cierpią na historyczne zużycie, które jest winą nie tyle ich samych, co innego rytmu historycznego. Bardziej znamienym kryterium byłaby zdolność do rozprzestrzeniania się (w różnych kulturach) i spontaniczna rekurencja (bez pomocy tradycji, *revival* czy mody „retro”): tak zapewne można byłoby oceniać, w przeciwieństwie do pracowitego wskrzeszania klasycznej epopei w w. XVII, pozornie spontaniczny powrót epickości w pierwszych *chansons de geste*. Jednakże wobec takich tematów szybko zauważamy niewystarczalność nie tylko naszej wiedzy historycznej, ale jeszcze bardziej zasadniczo naszych możliwości teoretycznych: w jakiej mierze, w jaki sposób i w jakim sensie np. gatunek *chansons de geste* należy do rodzaju epickiego? Albo: jak zdefiniować epickość bez jakiegokolwiek odniesienia do modelu i tradycji homeeryckiej? (zob. D. Poirion, *Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre*. „Travaux de linguistique et de littérature” (Strasbourg) 1972.

niż trzy sposoby przedstawiania działań itd.”) należał się trzem trybom, narracji czystej — narracji mieszanej — naśladowaniu dramatycznemu, na triadę rodzajów czy archirodzajów, liryka — epepeja — dramat: „nie ma i nie może być więcej niż trzy zasadnicze postawy poetyckie, itd.” Igrając zwodniczo (i nieświadomie) na dwu płaszczyznach definicji modalnej i definicji genologicznej⁸¹, ustanawia te archirodzaje jako typy idealne lub naturalne, którymi one nie są i być nie mogą: nie ma archirodzajów, które całkowicie wymknęłyby się historyczności, zachowując jednocześnie definicję genologiczną⁸². Są tryby, np. opowiadanie; są rodzaje, np. powieść; stosunek rodzajów do trybów jest złożony i na pewno nie polega, jak sugeruje Arystoteles, na prostej inkluzji. Rodzaje mogą przenikać tryby (*Edyp* opowiedziany pozostaje tragedią), być może tak, jak dzieła przenikają rodzaje — być może inaczej; ale wiemy dobrze, że powieść nie jest tylko opowiadaniem, a zatem nie jest gatunkiem opowiadania, ani nawet jakimś opowiadaniem. W tej dziedzinie tylko tyle wiemy i to bez wątpienia jest i tak za dużo. Poetyka jest bardzo starą i bardzo młodą „nauką”: może byłoby dla niej lepiej, gdyby to trochę, co „wie”, zapomniała. W pewnym sensie to wszystko, co chciałem powiedzieć — i oczywiście to także jest zbyt wiele.

⁸¹ Jedyny albo prawie jedyny współczesny badacz poetyki, który utrzymuje (na swój sposób) odróżnienie trybów i rodzajów, to o ile wiem, N. Frye (przypominam, że Scholes używa „tryb” w znaczeniu „typ idealny”, bez żadnego odniesienia do trybu wypowiedzania). Ponadto nazywa trybami to, co powszechnie nazywa się gatunkami (mit, romanca, *mimesis*, ironia), a rodzajami to, co chciałbym nazwać trybami (dramatyczny, narracyjny, ustny, czyli epos, narracyjny pisany, czyli fikcja, śpiewany dla siebie samego, czyli liryczny). Ten ostatni podział, i tylko on, opiera się u niego — wyraźnie — na Arystotelesie i Platonie i bierze za kryterium „formę przedstawiania”, tzn. komunikacji z publicznością (zob. tłum. franc. s. 299—305, a szczególnie s. 300). Guillen (*op. cit.*, s. 386—388) wyróżnia trzy odmiany klas: rodzaje właściwe, formy metryczne i (powołując się na Frye’a i szczęśliwie zamieniając terminy) „tryby przedstawiania, jak narracyjny i dramatyczny”. Jednakże dorzuca nie bez racji, że „w przeciwieństwie do Frye’a” nie sądzi, „aby te tryby stanowiły podstawową zasadę wszelkiego różnicowania rodzajowego i aby poszczególne rodzaje były formami czy przykładami tych trybów”.

⁸² Ta podkreślona klauzula jest niewątpliwie jedynym punktem, co do którego nie zgadzam się z doskonałą krytyką Ph. Lejeune’a dotyczącą pojęcia „typu” (*Le Pacte autobiographique*, s. 326—334). Myślę, jak Lejeune, że typ jest „wyidealizowaną projekcją” (wolałbym powiedzieć: „naturalizowaną”) rodzaju. Sądzę jednak, jak Todorov, że istnieją, powiedzmy, formy *a priori* ekspresji literackiej. Ale te formy *a priori* odnajduję jedynie w trybach, które są kategoriami językowymi i preliterackimi. Nie mówiąc oczywiście o treściach wyrażanych, które również są w znacznym stopniu pozaliterackie i ponadhistoryczne. Mówię „w znacznym stopniu”, a nie „całkowicie”: przyznaję bez zastrzeżeń Lejeune’owi, że autobiografia jest, jak wszystkie rodzaje, faktem historycznym, ale podtrzymuję (i przypuszczam, że bez oporów zgodzi się ze mną), że wszystko, co ją stanowi, nie jest takie całkowicie i że „świadomość mieszczańska” wszystkiego tu nie tłumaczy.