

Jerzy Ziomek

Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/4, 23-54

1986

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.

JERZY ZIOMEK

EPOKI I FORMACJE W DZIEJACH LITERATURY POLSKIEJ

1

Gdyby zespół autorów drukowanego i opracowywanego teraz, tj. w r. 1985, podręcznika historii literatury polskiej zatytułowanego *Dzieje literatury polskiej — synteza uniwersytecka* miał zaczynać prace od nowa, to nie sądzę, by rozkład materiału na epoki miał się zmienić. Nie zmieniłyby się chyba i nazwy epok: średniowiecze, renesans (albo odrodzenie), barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska, dwudziestolecie i literatura po drugiej wojnie światowej (albo literatura Polski Ludowej). Złe doświadczenie z niemal administracyjnym lansowaniem niezgodnych z tradycją nazw (np. literatura epoki kontrreformacji, epoka realizmu krytycznego) zniechęca do wszelkiej w tej dziedzinie wynalazczości.

Periodyzacja historycznoliteracka ma oczywiście cele praktyczne, ale daleko poza nie wykracza. Periodyzowanie jest pewnym sposobem rozumienia historii literatury, ponieważ wszelkie dzielenie i łączenie tworząc konfigurację orzeka zarówno o wartościach, jak i o siłach napędowych procesu historycznego.

Trudności periodyzacji polegają przede wszystkim na tym, że periodyzacja, jak każda praca porządkująca, ma na względzie pewien estetyczny ideał skończoności — stąd prezentystyczna skłonność uznania czasu samego historyka za punkt finalny procesu. Prezentyzm jest może i nieuniknioną skazą naszego zawodu i nie tyle należałoby go zwalczać, a przez to świadomie czy podświadomie ukrywać, ile raczej głośno deklorować, a przez to ujawniać dla krytyki. Nie ma jednej periodyzacji, tej najśluszniejszej, ponieważ jest ona pojmovaniem. Spór o dzielenie i łączenie materiału historycznego zawsze jest sporem o wartości — rozumiane dwojako: jako wartości rozwojowe i jako wartości zaktualizowane.

Problem wartości oczywiście jest związany z myśleniem o historii literatury jako o procesie mniej lub bardziej suwerennym. Jeśli Stanisław Cywiński zarzucał Juliuszowi Kleinerowi, że „urywa wykład na

r. 1795, nie stanowiącym w rozwoju literatury żadnej granicy”¹, znaczy to, że negował związki między wydarzeniami politycznymi a literackimi — zatarcie tych związków postulował zresztą *expressis verbis*, dopuszczając jako granice jedynie „zdarzenia literackie i tylko wyjątkowo kulturalne”².

Przywoływanie artykułu Cywińskiego w tym właśnie miejscu jest o tyle uzasadnione, że przed sformułowaniem własnych, nader wątpliwych propozycji dokonał on pożytecznego przeglądu dziejów periodyzowania od Oswalda Balzera do Aleksandra Brücknera i Juliusza Klei-nera, a więc do lat poprzedzających głośne wystąpienie Juliana Krzy-żanowskiego na temat baroku i prądów romantycznych. Przegląd ten pokazuje, że wszelkie propozycje periodyzacyjne można ustawić na osi łączącej dwa punkty: punkt skrajnego myślenia egzogenetycznego i punkt rozumowania endogenetycznego, czyli immanentystycznego: w pierwszej wersji literatura jawi się jako skutek przyczyn pozostających poza nią, w drugiej — jest układem wyposażonym jakoby w samosterujące instrukcje ewolucyjne. Najłatwiej dyskutować z wersjami egzogenetycznymi i najłatwiej je krytykować, ponieważ prawie nigdy nie występują one w postaci skrajnej i stanowczej. Wersje im-manentystyczne natomiast przysparzają więcej trudności: albo trzeba je odrzucić *a limine*, albo przyjąć z dobrodziejstwem inwentarza.

Jest jeszcze trzecie ujęcie, z którym dyskutować nie warto, które jednak wypada odnotować, a mianowicie periodyzowanie sekularne typu włoskiego, według stuleci. Podział taki jest w zasadzie neutralny, służy jedynie wygodzie autora, dla czytelnika może mieć zaledwie znaczenie porządkująco-mnemotechniczne. Zwolennicy podziału sekularnego nie byli jednakże stanowczy w swych przekonaniach. Brückner chwalił Stanisława Tarnowskiego, że o żadnych „dobach” nie myślał i pisał „wedle obfitości materiału”³. Ale skoro materiał co do obfitości różnie się na stulecia i dziesięciolecia rozkłada i niejednakie wartości prezentuje, trzeba znaleźć jakąś furtkę dla periodyzacji merytorycznej — Brückner *volens nolens* gotów był przystać na wyznaczenie cezury końcowej literatury staropolskiej na rok 1763, a więc na datę ścisłą, epokę zaś następną umieścić w latach 1763—1820. Uczyniwszy to musiał literaturę tego czasu jakoś nazwać: w odróżnieniu od „średniowiecza” czy „li-

¹ S. Cywiński, *Sprawa podziału dziejów literatury polskiej na okresy. (Przegląd prób dotychczasowych i pomysły)*. W zbiorze: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936. Przedruk w: J. Kapuścik, W. J. Podgórski, *Granice i pogranicza. Próby podziału literatury polskiej na okresy. Antologia*. Warszawa 1982, s. 104. Dla wygody czytelnika będę w miarę możliwości odsyłać do tej antologii.

² *Granice i pogranicza*, s. 105.

³ A. Brückner, rec.: S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1902.

teratury staropolskiej” nie wymyślił żadnej nazwy łagodnej i napisał: „racjonalizm, encyklopedyzm, kosmopolityzm marki francuskiej”⁴. Tak chwalony przez Brücknera Tarnowski też nie mógł się oprzeć pokusie skoordynowania dat neutralnych z wydarzeniami uznanymi skądinąd za ważne, przy czym brał pod uwagę zarówno wydarzenia polityczne, jak i literackie: „koniec jednego wieku i początek drugiego zastawał Polskę **z n a c z n i e** zmienioną” — pisał i dodawał:

około połowy każdego z tych czterech wieków [jak wiadomo, Tarnowski pominął średniowiecze i zaczął swą syntezę od w. XVI] zmienia się coś w stanie tego narodu znacznie, głęboko, a ta zmiana odbija się w jego literaturze⁵.

Jako przykłady tych zmian przywoływał autor kolejno śmierć Zygmunta Starego, śmierć Władysława IV, wstąpienie na tron Stanisława Augusta, zgon trzech wieszczów. Polemizowano z tym kiedyś; ani starych argumentów przeciw Tarnowskiemu przytaczać nie warto, ani szukać nowych. Przypomnienie Tarnowskiego może służyć jedynie jako ilustracja złego sumienia zwolennika metody sekularnej.

2

XIX-wieczna synteza historycznoliteracka jest pod jednym względem uderzająco zgodna: badacze obserwują dzieje literatury w nieustannym związku z dziejami narodu i rozwojem świadomości narodowej, przy czym literatura jest w tym układzie raz skutkiem, innym razem przyczyną przekształceń owej świadomości, a najczęściej jej konserwatorką. Ten uparty motyw można łatwo wytłumaczyć szczególną funkcją, jaką przyjęła na siebie literatura polska w dobie utraty niepodległości, zastępując i wyręczając nie istniejące instytucje państwowe. Ale jednocześnie nie wolno zapomnieć, że kryterium charakteru narodowego to także skutek wpływu Herdera, a nie wyłącznie polska specjalność.

Ten ton pojawia się najpierw wyraźnie u Michała Wiszniewskiego i z pewnymi wariantami powtarza się u Antoniego Małeckiego, Karola Mecherzyńskiego, Piotra Chmielowskiego i Józefa Tretiaka. Z prac tych przebija żal za utraconą i zagubioną pierwotnością słowiańską, przesłoniętą przez kulturę łacińską, i nadzieja powrotu do rodzimości. I tak, zdaniem Wiszniewskiego, w XVI w. i pierwszej połowie XVII w. rozkwita literatura „polsko-łacińska”, ale nie polsko-słowiańska, w czasach zaś stanisławowskich „literatura polska przemaga nad łacińską”, ale rodzima jeszcze nie istnieje, i dopiero po r. 1815 „poczęła się przeglądać w czasach słowiańskich, chrześcijańskich wiekach i wróciła na łono natury”⁶.

⁴ *Granice i pogranicza*, s. 99.

⁵ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. T. 6. Kraków 1905, s. VIII.

⁶ M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*. T. 1. Kraków 1840. Cyt. z antologii: *Granice i pogranicza*, s. 69.

Dla Małeckiego dzieje literatury polskiej dzielą się na okres scholastyczny, klasyczny i narodowy. Podobnie zdaniem Mecherzyńskiego: po czasach stanisławowskich następuje „odrodzenie i rozwinięcie w całej pełni literatury narodowej”⁷. Popołnia on przy tej okazji godną uwagi, a nawet uznania niekonsekwencję. Oto okres Wazów i Sasów ocenia, podobnie jak wielu innych, w zasadzie negatywnie: jest to dla niego „zaburzenie klasycyzmu, rozstrój w literaturze”. Ale jakby tknięty uboczną myślą, że „klasycyzm” będąc przecież zjawiskiem uniwersalnym oddala przede wszystkim, dodaje, że w XVII w. jak nigdy przedtem literatura stała się wiernym „społeczeństwa i wieku swego wyobrażeniem”. To zdanie nie jest banałem — to, co autor dalej pisze, budzi uznanie dla przenikliwości i oryginalności, chyba przez następców nie docenionej: „Nie był to jałowy bezsmak, ale raczej wymyślność smaku — nie brak, lecz marnotrawstwo sił i życia”⁸.

Koordinacja podziału literatury z podziałem wydarzeń politycznych nigdzie nie jest konsekwentna, bo też konsekwencja w tym względzie byłaby tyle rewelacyjna, co i ryzykowna w swym kategorycznym schematyzmie. Przykładem nieuniknionego eklektyzmu mogą być nie tyle nawet daty Chmielowskiego, ile dat tych uzasadnienia: podwaliny cywilizacji chrześcijańskiej, Kościół w zależności od władzy świeckiej, wzrost potęgi Kościoła, budzenie się żywiołu świeckiego, reakcja katolicka i swawola polityczna, reformy polityczne. Rozmaitość tych motywacji jest uderzająca, zwłaszcza przy dacie 1795, która, przywołana jako data trzeciego rozbioru, została złączona z datą 1796 jako datą „przewagi klasycyzmu francuskiego”. Z kolei ta przewaga klasycyzmu jest tylko okresem (czy podokresem) zaczynającej się w tymże roku, trwającej do „dziś” (czyli do czasu pisania książki) epoki „wyrażenia uczuć, myśli i ideałów całego narodu”⁹.

Ten „cały” naród jest nie tylko kontynuacją koncepcji Herdera i ich polskich adaptacji, ale i śladem przemieszania koncepcji egzogenetycznych w przedstawianiu procesu historycznego z nomotetycznością, a więc z myśleniem immanentystycznym. I tak jest nie tylko u Chmielowskiego, lecz w większym lub mniejszym nasileniu u jego poprzedników, którzy świadomie lub nieświadomie (bo pośrednio) czerpali z Hegla.

Początek zastosowania Hegłowskiej trychotomii jest zasługą owego genialnego młodzieńca, Edwarda Dembowskiego, jako autora *Piśmienni-*

⁷ K. Mecherzyński, *Historia literatury polskiej*. Kraków 1873. Cyt. jw., s. 97.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1—6. Warszawa 1899—1900. Jest to według Cywińskiego (*op. cit.* Zob. antologię: *Granice i pogranicza*, s. 98) powtórzenie terminologii E. Dembowskiego, J. Majorkiewicza i K. Mecherzyńskiego.

ctwa polskiego (1845). Zasluga — choć propozycji periodyzacyjnej tej najbardziej doktrynerskiej historii literatury polskiej następcy nie przejęli. Byli zbyt rzetelnymi historykami, by powtarzać, że pierwsza epoka obejmuje to, co było, ale zaginęło, czyli literaturę słowiańsko-polską przed r. 1000, będącą tezą, której zaprzecza piśmiennictwo epoki łacińskiej trwającej do r. 1820 (antyteza). Na syntezę natomiast rozumianą jako epoka romantyzmu, czyli narodowa, jako swoiste spełnienie tysiącletniej pracy ducha, przystawało wielu badaczy.

3

Podziały trychotomiczne — jak zobaczymy — cechuje szczególna trwałość, ale nie jest to jedyna droga poszukiwania czynników immanentnych w procesie. Drugą drogą jest rozumowanie dychotomiczne (binaryzm). Te dwa sposoby są poniekąd konkurencyjne. Nasza wiedza o przeszłości jest w zrozumiałym sposób ograniczona nieznajomością przyszłości, co powoduje, że jesteśmy skłonni uznawać nasz czas za kraniec analizowanego odcinka, niezależnie od tego, czy jego granica początkowa jest wyraźna i ostra, czy nie. Być może — jak wspomniałem — historykiem powoduje tu podświadomy ideał skończoności estetycznej: prawdopodobnie jednak historyk (niekoniecznie historyk literatury) jako „czytelnik” dziejów ma zawodową skazę, skłaniającą do ujmowania układu zdarzeń jako fabularnego „tekstu”, który aby mógł być sensowną strukturą, musi zostać z obu stron „odgraniczony”. Stąd zrozumiała tendencja do traktowania literatury (ściślej: kultury) naszych czasów jako okresu finalnego, przy czym możliwe są dwie wersje owego finalizmu: katastroficzna i chiliastyczna. Wersja katastroficzna jest najlepiej znana: dość przypomnieć idee Spenglera. Wersja chiliastyczna, a więc taka, która głosi nadejście nowej formacji, jest bardziej złożona, a w każdym razie chwilami niejednoznaczna.

Jurij Lotman i Boris Uspieński słusznie twierdzą, że „kultura jest pamięcią”, skutkiem czego o istnieniu kultury nie można nic powiedzieć w chwili jej powstawania, lecz dopiero *post factum*:

Kiedy zaś mówimy o stworzeniu nowej kultury, mamy do czynienia z nieuchronnym wybieganiem naprzód, tj. mamy na myśli to, co, jak zakładamy, stanie się pamięcią z punktu widzenia rekonstruowanej przyszłości¹⁰.

Kultura pomnaża swoje zasoby — piszą dalej Lotman i Uspieński — „lawinowo”¹¹. Jest to jednak połowa prawdy. Kultura, rozumiana jako przeszłość, nagromadzona jest nie tylko mnożeniem, lecz także elimino-

¹⁰ J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie: E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 181.

¹¹ *Ibidem*, s. 199.

waniem wartości; ponieważ każdy system jest możliwy tylko jako kombinacja z ograniczonej liczby elementów („system, który posiada nieograniczoną liczbę elementów, nie może służyć do przekazywania informacji”¹²), typologizowanie kultury, a więc przeszłości, zmierza w tym stylu myślenia do niebezpiecznej kompletności rachunku kombinatorycznego.

I tak Lotman wyróżnia w historii kultury (rosyjskiej) cztery modele, wyprowadzone z relacji „kultura — znak”¹³: typ semantyczny (średniowiecze), typ syntaktyczny (wiek XVI—XVII), typ asemantyczno-asyntaktyczny (oświecenie) i typ semantyczno-syntaktyczny (wiek XIX).

Nie miejsce tu, by dyskutować zasadność takiego podziału danej literatury, warto jednak zatrzymać się nad precedensową metodologią periodyzacji. Wątpliwości budzi przede wszystkim sama kombinatoryka: jeśli dysponujemy dwoma typami, z których każdy może wystąpić pojedynczo, ale i oba razem, tyle że w dowolnej kolejności (tzn. gdy nie ma różnicy między typem semantyczno-syntaktycznym a typem syntaktyczno-semantycznym), otrzymamy razem cztery układy. Ale jeżeli — jak to czyni autor — każde zdarzenie można przekształcić w jego negację (prefiks *a-* oznaczający brak danej cechy), wówczas liczba kombinacji wzrośnie do ośmiu (dojdą typy: asemantyczny, asyntaktyczny, asemantyczno-syntaktyczny i semantyczno-asyntaktyczny). Lotman tymczasem widocznie uważa te cztery zdarzenia za puste i niemożliwe — twierdzi bowiem, że kultura (rosyjska) wyczerpała swój zestaw autorów pod koniec ubiegłego wieku, tak że cechują ją (teraz) powroty, stylizacje, metaopisy i tendencje do „coraz głębszego przenikania w głąb strukturalnych zasad systemów znakowych”¹⁴: wiek XX jest więc metaopisowym etapem i granicą ludzkiej kultury w jej dotychczasowym kształcie.

Myśl chyba nie została dopowiedziana do końca, tak iż otwarte są obie interpretacje: wiele przemawia za tym, by domyślić się interpretacji chiliastycznej (a nie katastroficznej) i oczekiwać nowego tysiąclecia...

Ale nie w tym rzecz, ponieważ sposób przeżycia szoku przyszłości nie jest dziedziną historii literatury. Lotman wprawdzie mówi o meta-metatekstach i kulturze analizującej samą siebie, mając na myśli już prawie minione XX stulecie, niemniej z jego wywodów przebija wyraźnie przekonanie o przełomowym charakterze naszej współczesności. Tak czy inaczej, nad wywodami kładzie się jakby cień zmierzchu lub światło brzasku.

Lotman mógł podzielić literaturę na epoki semantyczne (przewaga referencji, realizm) i syntaktyczne (przewaga relacji formalnych, wewnętrznych) w ten sposób, że następując jedna po drugiej na

¹² J. Lotman, *Statji po tipologii kultury*. Z. 1. Tartu 1970, s. 13. Zob. R. Mazurkiewicz, *Semiotyka kultury i eschatologia*. „Znak” nr 335 (1982), s. 1313.

¹³ Lotman, *op. cit.* — Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 1312.

¹⁴ Cyt. za: Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 1313.

przemian, tworzyłyby łańcuch o nieprzewidzianym końcu, wolał jednak napisać jakby ostatni akt sztuki, poprzedzony prologiem, *protasis*, *epitasis*, *katastasis* i — katastrofą lub szczęśliwym rozwiązaniem. Ujął więc historię literatury jak „tekst”: i to raczej jak dramat klasycystyczny, wyposażony w reguły, niż jako powieść-rzekę.

Podział na epoki tworzące łańcuch zdarzeń wzajemnie przeciwstawnych, czyli występujących naprzemiennie, jest lepiej znany — zwłaszcza w Polsce, gdzie przyjął się pod wpływem artykułu Juliana Krzyżanowskiego *Barok na tle prądów romantycznych*¹⁵. Wprawdzie to nie Krzyżanowski pierwszy wyodrębnił barok jako epokę, bo pod tą właśnie nazwą i w podobnej kolejności (średniowiecze, humanizm, barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska) wyliczał epoki już Marian Szyjkowski¹⁶, ale nikt przed Krzyżanowskim nie dał tak sugestywnego uzasadnienia odrębności baroku i jego swoistej konieczności w dziejach.

Wręcz nie wypada streszczać tu tak dobrze znanej pracy Krzyżanowskiego, ale nie wypada też pominąć kontrowersyjnych, a przez to właśnie ważkich jego tez.

Krzyżanowski stwierdziwszy, że kierunek wyznaczony przez rozprawę Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* „był zupełnie słuszny”¹⁷, podjął jego myśl i podzielił wszelkie możliwe prądy na dwa typy: typ romantyczny, oznaczony literą A, i klasyczny, oznaczony literą B. Ponumerowawszy następnie poszczególne odmiany typów, czyli prądy, w kolejności ich występowania, otrzymał szereg $A_1, B_1, A_2, B_2, A_3, B_3, A_4...$, a więc średniowiecze, renesans, barok, klasycyzm oświeceniowy, romantyzm, neoklasycyzm, neoromantyzm. W późniejszej wersji Krzyżanowski „średniowiecze” zastąpił „alegoryzmem” (na co trudno przystać), „neoklasycyzm” zaś powszechną coraz bardziej nazwą „pozytywizm”. Kropki po A_4 są poniekąd cytatem, ponieważ we wszystkich wersjach tego tematu Krzyżanowski rzecz kończy na neoromantyzmie. Z wykresu, zwanego zwykle „sinusoidą Krzyżanowskiego”, wynikać powinno, że w czasie górowania prądu A_4 (linia przebiega nad osią) prąd B, który miałby otrzymać numer 4, znajdował się w stanie półuspienia, ale w miarę opadania fali neoromantyzmu zaczynał się wznosić, aliści w cytowanym artykule nigdy tej linii (osi) nie przeciął.

Można by to tłumaczyć na dwa sposoby. Jedno wyjaśnienie jest proste, bo odnosi kwestię metodologiczną do etyki uczonego: dla autora piszącego przed r. 1937 (pierwotny druk w „Przeglądzie Współczesnym”) odległość

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*. W: *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938. Przedruk w zbiorze: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1982 (dalej cytuję według tego wydania).

¹⁶ M. Szyjkowski, *Zarys rozwoju piśmiennictwa polskiego*. Poznań 1918.

¹⁷ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 292. Zob. też J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, s. 334.

od żywych ciągle tradycji młodopolskich była zbyt mała, by mogła stać się przedmiotem refleksji historycznoliterackiej. W tym wypadku przyznawszy po części rację Krzyżanowskiemu, wypadnie jego koncepcji postawić inny zarzut: oto teoria dychotomiczna, odtwarzająca naprzemienny rytm epok, chce czy nie chce, podejmuje zadania prognostyczne. Tymczasem rzeczywistość prognozy nie potwierdziła.

Drugie wyjaśnienie trudności w odnalezieniu dychotomii w historii literatury najnowszej być może nie pochodzi z błędu widzenia, lecz ma źródło w faktach i prawdach obiektywnych. Wielu historyków literatur europejskich notuje ciekawe zjawisko skracania epok w miarę zbliżania się do współczesności¹⁸. Zjawisko to można by wytłumaczyć rzeczywistym przyspieszeniem systemów komunikacyjnych, które powoduje, że programy, rozumiane jako poetyki sformułowane oraz jako poetyki immanentne, zaczynają się na siebie nakładać w taki sposób, iż rozróżnianie początku, szczytu i końca trafia na nieprzewidywalne trudności. Ale skoro tak, skoro wiek rewolucji przemysłowych zmienił nie naszą optykę, lecz rytm przemian, to podział typu dychotomicznego i naprzemiennego też traci sens.

Artykuł Krzyżanowskiego o tyle utrudnia dyskusję, że nie przywołuje poprzedników z wyjątkiem Brodzińskiego: nie ma tu takich nazwisk, jak Nietzsche, Wölfflin, Walzel czy Strich¹⁹. Tymczasem opozycja klasycyzmu i romantyzmu ma w historii kultury różne znaczenia szczegółowe. Dla Goethego klasycyzm jest „przedtem”, romantyzm zaś „potem”, jak choroba po zdrowiu. Dla Valery’ego zaś odwrotnie: klasycyzm implikuje wcześniejsze istnienie romantyzmu, ponieważ każdy porządek następuje po nieporządku²⁰. Rozróżnienie postawy apollińskiej i dionizyjskiej też nie jest wolne przecież od opcji (Nietzsche opowiadał się oczywiście za sztuką dionizyjską), ale w dziejach recepcji można obserwować poniekąd równomierny mniej więcej rozkład w wyborze jednej z dwu tradycji. Niezależnie jednak od deklaracji historycznoartystycznych, a właściwie normatywno-programowych, pozostaje przymus wyboru jednej z dwu możliwości, ponieważ Nietzscheańska para „Dionizos contra Apollo” musi spełniać warunek addytywności, a to znaczy, że wszystko, co istnieje, jest albo dionizyjskie, albo apollińskie, lub też po części dionizyjskie i po części apollińskie, ale tak, że suma tych części wyczerpuje wszystkie możliwości.

¹⁸ L. Cazamian, *Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne*. „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences” 1937. Cyt. za: H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1966, s. 291 n.

¹⁹ Jest to tym dziwniejsze, że Krzyżanowski (*Barok na tle prądów romantycznych*, s. 288) odnotował mniej ważne i głośnie wystąpienia W. Folkierskiego i K. Waisa.

²⁰ Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Zaboklicki. Warszawa 1974, s. 21—35.

I w tym rozumieniu Nietzscheańską dychotomię przejął i zaadaptował Heinrich Wölfflin²¹, a za nim w odniesieniu do literatury — Fritz Strich²². Tak zatem jeśli mocą prawa wiecznej przemienności istnieje barok *avant la lettre*, to istnieć musi i barok (resp. klasycyzm) *après la lettre*.

W koncepcjach dychotomicznych jest widocznie coś ponętne, skoro przyciągają one stale uwagę badaczy. Być może, dychotomia jest wrodzoną właściwością naszego umysłu? Ale w takim razie są umysły (a może „rozумы” epok?) skłonne do myślenia dychotomicznego i są umysły skłonne do myślenia trychotomicznego. Takiej natywistycznej tezy nie należy lekceważyć, ale trzeba ją odnieść raczej do historyków literatury oraz do twórców poetyk normatywistycznych niż do samej literatury. W każdym razie ograniczoność repertuaru ludzkiego postrzegania rzeczywistości nie jest równoznaczna z zasadą przemiennej następstwa stylów i epok.

Ciekawą, choć bynajmniej nie zadowalającą, ale godną uwagi próbę pogodzenia periodyzacji immanentystycznej z historyzmem podjął niedawno germanista z Marburga, Walter Falk²³, który w swoich rozważaniach połączył w sposób nieco zaskakujący dwie inspiracje: Foucaulta i Chomsky’ego. Wyodrębnił w historii literatury niemieckiej czasy nowożytne, odgraniczone datami 1450 i 1910, które podzielił na trzy „ery”: 1) 1450—1630, 2) 1630—1770 oraz 3) 1770—1910. Pierwszą erę nazwał Falk erą znakowości („*Markierungsära*”), drugą — erą wizualności („*Visualisierung*”), trzecią — konkretyzacji („*Konkretisierung*”). I na wyznaczone granice, i na nazwy można się od biedy zgodzić, w każdym razie wiadomo, o co tu chodzi: kolejno o przewagę systemu, przewagę ekspresji i przewagę doświadczenia, czyli o realizm. Ale pytania „co dalej” znowu nie potrafimy uniknąć. Moglibyśmy go w ogóle nie stawiać, gdyby Falk poprzestał na empirycznie ustalonych granicach i cechach epok, nazwanych tu erami (choć rok 1910 jako kraniec realizmu wydaje się nader wątpliwy). Presja immanentyzmu okazuje się jednak tak silna, że autor nie może uniknąć pokusy dalszego dzielenia er na trzy okresy („*Perioden*”), a okresów na trzy fazy, przy czym ani okresy, ani fazy nie

²¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Przełożyła D. Hanulanka. Wrocław 1962.

²² F. Strich, *Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję*. Przełożył A. Węgrzecki. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972. Jest to przekład artykułu z r. 1956, ale godzi się zauważyć, że Strich sformułował zarys tej koncepcji już w pracy *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich* (München 1922).

²³ W. Falk, *Über die Potentialgeschichte und ihre Perioden in der deutschen Literatur 1750—1890*. W zbiorze: *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. Hrsg. von W. Haubricks. Göttingen 1979.

są obiektywnie datowane, lecz oznaczone literami *M* (= „*Markierung*”), *V* (= „*Visualisierung*”) oraz *K* (= „*Konkretisierung*”). Czasy nowożytnie dzielą się więc na 3 ery, 9 okresów i 27 faz, powstałych z kombinacji *M*, *V* i *K*. W pomysle tym odezwały się prawdopodobnie echa teorii Brunetière’a, wedle którego konsekwencją „życia” literatury jest wzrost, szczyt i schyłek. I tak sobie właśnie Falk wyobraża następstwo er, okresów i faz — jako początek (*M*), środek (*V*) i koniec (*K*). Gdybyśmy to narysowali, otrzymalibyśmy wielki łuk dzielony przez dwie oscylacje na coraz mniejsze odcinki.

I tu kończy się wszelaka dyskusja, ponieważ autor nie usiłuje dowieść słuszności swych racji materiałem historycznym, lecz przeciwnie, stara się zastosować stworzone kategorie periodyzacyjne jako instrumenty interpretacji. Analizuje mianowicie dramat Lessinga *Miss Sara Sampson* biorąc za punkt wyjścia datę powstania utworu (1755). Twierdzi przy tym, że wyłącznie na podstawie daty powstania można poczynić ważne spostrzeżenia, które są możliwe nawet bez uprzedniej lektury²⁴.

Chwilę uwagi warto poświęcić najnowszej próbie typologii prądów i epok w sztuce, a mianowicie artykułowi Stanisława Piskora — a to z dwu co najmniej powodów: 1) rzecz była drukowana w małonakładowym i trudno dostępnym periodyku²⁵; 2) artykuł zawiera zarówno pomysły oryginalne, jak i kompilacje. Zbiegły się tu wątki różnych szkół filozoficznych, co samo przez się nie jest wadą: ale wątków tych powiązanie uwypukla słabe strony dotychczasowych immanentystycznych koncepcji kultury.

Autor wyszedł z założeń psychologii głębi Junga, za którym wyróżnił cztery funkcje psychiczne jako sposoby pojmowania świata przez „*ego*”, a mianowicie: myślenie (*A*), intuicję (*B*), uczucie (*C*) i doznanie (*D*)²⁶. Z kolei Piskor myślenie i uczucie uznał za dominanty nurtu apollinijskiego i dionizyjskiego, intuicję zaś przysądził nurtowi nazwanemu „destrukcyjnym”, a doznanie — nurtowi „kontemplacyjnemu”. Dlaczego intuicji ma odpowiadać właśnie destrukcja — trudniej zrozumieć, ale o to mniejsza. Ważniejsze w tej propozycji jest ułożenie sposobów pojmowania świata i ich artystycznych korelatów w linię ciągłą, kolistą i spiralną. W ten sposób powstało kilka okrążeń (siedem, ale w przyszłości doszłyby dalsze), podzielonych na cztery odcinki *A*, *B*, *C* i *D*, które powtarzają się za każdym obrotem, ale zarazem dzięki unoszącemu ruchowi spirali różnią się od siebie. I tak mamy: 1) *A* renesans, *B* manieryzm, *C* barok,

²⁴ Dosłownie tak (Falk, *op. cit.*, s. 134): „*Diese Dichtung* (*»Miss Sara Sampson«*) wurde im Jahre 1755 verfasst. Allein aufgrund dieses Entstehungsdatums lassen sich einige nicht unwichtige Aussagen über sie machen, die auch ohne vorherige Lektüre möglich wären”.

²⁵ S. Piskor, *Spirala twórczości*. „Studio” t. 4 (Katowice 1983).

²⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*. Tłumaczył J. Prokopiuk. Warszawa 1981. — Piskor, *op. cit.*, s. 4.

D rokoko. Potem 2) A oświecenie, B preromantyzm i Wielka Rewolucja Francuska, C romantyzm, D dandyzm i preraphaelizm; 3) A pozytywizm, B impresjonizm i rewolucja przemysłowa, C symbolizm, D secesja i imażyzm; 4) A kubizm, B futurizm, dadaizm i powstanie łączności radiowej, C ekspresjonizm, D suprematyzm; 5) A konstruktywizm, Bauhaus, Awangarda krakowska, B Joyce, Dos Passos, film dźwiękowy, C poezja czysta i surrealizm, D neoplastycyzm, unizm; 6) A Cercle et Carré, B Gombrowicz, telewizja (początki), C taszyzm, D Orientacja (1960—1962—); 7) A *nouveau roman*, *op-art*, B antysztuka, *mass media*... W tym miejscu spirala zbliża się ku środkowi, co jest znamienym sygnałem trudności (nie tylko graficznych) wyłożenia praw procesualnych. Ponadto linia się urywa, tzn. że w ostatnim, siódmym obrocie — rubryki C i D pozostają puste.

Zbyt łatwo byłoby polemizować z nazwami poszczególnych okresów, a zwłaszcza z nazwiskami i tytułami, dla których zostały wyodrębnione; jeszcze łatwiej by było zakwestionować połączenie Joyce'a np. z filmem dźwiękowym — ale rozumieć należy, że to tylko pewne skróty myślowe. Istotniejsze jest tu co innego: autor unika wizji procesu historycznego w sztuce, podobnego do sinusoidy, faliście przesuwającej się równymi (z założenia) rytmami w dal, i zamiast dychotomii (tudzież trychotomii) przyjmuje podział czworaki (tetrachotomie?), który nie tylko polega na bardziej urozmaiconym repertuarze możliwości stylowych, lecz wyraża ponadto przekonanie, że powtórzenia zaniechanych kiedyś stylów są powtórzeniami skorygowanymi: nie wraca się bowiem nigdy do tego samego punktu, lecz jakby do punktu umieszczonego powyżej, co dobrze ilustruje spirala zwężająca się ku środkowi. Tym sposobem nie tylko oświecenie powtarza na wyższym poziomie renesans, a romantyzm — barok, lecz także preromantyzm musi być interpretowany jako manieryzm przełomu w. XVIII i XIX, co innymi słowy znaczy tyle, że oba są kierunkami destrukcyjnymi — do czego dochodzimy jednak nie drogą badań empirycznych, lecz *a priori*; w takim bowiem rozumieniu procesu historycznego po fazie apollińskiej *mu* *si* pojawić się faza destrukcyjna, a po fazie dionizyjskiej — faza kontemplacyjna. O tym, czy manieryzm współwystępuje z reformacją i czy oba kierunki są w swym rodzaju kierunkami destrukcyjnymi, można dyskutować długo, podobnie jak o tym, czy rokoko w istocie pochodzi z kontemplacyjnego nastawienia. Byłyby i pytania bardziej — by tak rzec — drażliwe: czy kubizm jest apolliński w przeciwieństwie do destrukcyjnego impresjonizmu?

4

Konsekwencja metodologiczna ma zwykle jedną wadę, o której można powiedzieć, że szybko okazuje się zaletą, lecz z punktu widzenia oponentów: dzięki temu ostrzej widać wszelkie niedostatki zastosowania teo-

rii cyklicznych do historii literatury. Trzeba bowiem postawić sobie nieuniknione pytanie, czy repertuar możliwości stylowych danej kultury jest istotnie ograniczony, czyli zamknięty. Jeśliby tak było, to należałoby albo izolować proces historycznoliteracki od procesu historycznego (w sensie: historia globalna), albo doszukiwać się w wydarzeniach historii społecznej (w tym historii politycznej, historii religii, historii gospodarczej) określonego „stylu”, będącego korelatem stylu artystycznego. Pierwsze rozwiązanie — to właśnie skrajny immanentyzm, który choć często był teoretyczną deklaracją, właśnie nigdy nie był przestrzegany w praktyce badawczej, tak w pracach szczegółowych, jak w syntezach. Druga wersja, niewątpliwie ponętna, bo intelektualnie wytworna, nie da się „sfalsyfikować” (w Popperowskim sensie słowa), tzn. nie można jej ani obalić, ani udowodnić. Ściślej zaś mówiąc: prawdą jest, że istnieje podobieństwo między pewnymi zdarzeniami w historii globalnej i w historii kultury (np. dobrze zbadana i potwierdzona zależność między rewolucją a romantyzmem)²⁷, ale nie da się uzasadnić domniemania, że podobieństwa te mają charakter regularny w układzie cyklicznym.

Teorie cykliczne czerpią popularność ze zrozumiałej skądinąd ludzkiej potrzeby poznania przyszłości. W tym też zawiera się elementarny błąd tej koncepcji: historia nie jest tablicą Mendelejewa i nie zna pustych miejsc dla pierwiastków, które dopiero zostaną odkryte.

Okresy powracające — to pewien nawyk językowy, który czasowi przypisuje właściwości organiczne, podobny do tego nawyku, który powtarza się w zwrotach typu „narodziny, wzrost, wielkość, schyłek”. Nadzwyczaj lapidarnie ujął to Fernand Braudel:

nie mówić o cywilizacji jako o bycie lub organizmie, lub osobistości, lub ciele, chociażby nawet historycznym. Nie mówić, że rodzi się ona, rozwija i umiera, bo oznacza to obdarzanie jej przecież linearnym i prostym losem ludzkim²⁸.

W tym zdaniu, znakomicie zresztą streszczającym zasady teoretycznego i analitycznego dorobku Braudela, jest ważna wskazówka, która — aby stała się użyteczna w refleksji historycznoliterackiej — wymaga komentarza. Jeśli Braudel mówi, że czas cywilizacji nie jest linearny, to nie znaczy, że nie jest sekwencyjny — nikt przecież nie przedstawia sobie czasu w sposób polowy. Twierdzenie o nielinearności czasu znaczy — jeśli już trzeba się odwołać do ułatwień poglądowych — że czas nie płynie cienką strużką. Braudelowi chodzi o to, że trwanie jest „niejednolinarne”, że wprawdzie wszystko, co się dzieje, mierzymy w jednej skali²⁹, ale w innych rytmach.

²⁷ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.

²⁸ F. Braudel, *Historia i trwanie*. Tłumaczył B. Geremek. Warszawa 1971, s. 288.

²⁹ *Ibidem*, s. 80.

Przypomnijmy więc, że:

[Braudel podjął] próbę zbadania inercji w ramach pewnej historycznie ukształtowanej całości jako próbę historii globalnej, jako poszukiwanie porządku globalnego, w który wpisuje się ekonomika, polityka, kultura. Wykład tej historii globalnej nie dzieli się na trzy mniej czy bardziej powiązane pasma, lecz toczy się w trzech rejestrach czasowych⁸⁰.

Te trzy rejestry — to: długie trwanie, koniunktura, wydarzenie, czy też w innym nieco ujęciu i w innej terminologii: czas biologiczny, czas społeczny, czas jednostki ludzkiej.

Skoro są to rejestry historii globalnej, to odnoszą się one także do historii literatury. Adaptacja myśli Braudela do periodyzacji historii literatury (polskiej) nie może być tylko zmianą terminologii, musi bowiem być zmianą stylu myślenia. Nie w tym rzecz, żeby jeszcze raz przesunąć granice lub zmienić nazwy epok, lecz w tym, by odróżnić sposoby istnienia poszczególnych osobowości twórczych i ich dzieł od układu prądów, których dominanty zwykliśmy nazywać epokami, i tych wreszcie od ogólnych i trwałych właściwości, będących wielkim dziedzictwem śródziemnomorskim, które daną literaturę (w tym wypadku polską, ale nie tylko, bo każdą czerpiącą z biblijno-antycznych źródeł) wpisuje w rozległy kontekst literatury europejskiej (literatury raczej niż literatur) jako rodzimej całości.

Mamy więc czas wydarzeń jako czas danego dzieła, niewielkiej serii dzieł, ewentualnie twórczości pisarza; jest to czas na tyle krótki, że nie ma potrzeby ciąć go na odcinki. Czas wydarzeń nie jest po prostu składnikiem czasu prądów; kłopoty autorów syntezy z rozmieszczeniem pisarzy długowiecznych w poszczególnych tomach (częściach) są kłopotami organizacyjnymi czy redakcyjnymi. Tak rozumiany kłopot zniknie, gdy się zgodzimy, że historia literatury jako historia twórców oraz historia literatury jako historia prądów i epok to dwa zupełnie odmienne ujęcia. Może ktoś historię pisaną z perspektywy czasu zdarzeń uważać za coś gorszego i archaicznego, ale nikt dotychczas nie zaprojektował (nie mówię już, że nie napisał) historii literatury bez nazwisk, takiej, o jakiej marzyli historycy sztuki. Trudność literackiego historioграфа na tym właśnie polega, że dzieło, nuklearny składnik opisu, jest połączone ze wszystkimi trzema odmianami czasu.

Zresztą pisanie w duchu trzech rejestrów czasu winno prowadzić nie do konfliktu historii literatury jako procesu i historii literatury jako analizy arcydzieł, lecz do swoistej kooperacji. Każdy rejestr ukazuje inny aspekt rzeczywistości — i literackiej, i pozaliterackiej.

⁸⁰ B. Geremek, W. Kula, *Przedmowa* w: Braudel, *op. cit.*, s. 8 n.

Dopuszczyć do historii literatury myśl o tym, że czas nie jest czasem „jednolinearnym”, to znaczy poszerzyć problem periodyzacji o zaniechane poniekąd pytanie: o właściwości granic dzielących epoki.

Jak się rzekło, niniejszy dyskurs polemiczny nie ma zamiaru kwestionować przyjętego podziału dziejów piśmiennictwa polskiego na dziewięć epok, a więc konstrukcyjnego podziału na dziewięć tomów, części czy rozdziałów. Dyskurs ten jednak zmierza do zwrócenia uwagi na fakt następujący: dzieląc pewną całość na części, całość ową interpretujemy nie tylko różnicując części wobec siebie, ale też wyznaczając między częściami granice o niejednakowej wartości, tzn. o niejednakowym znaczeniu dla czynności rozumienia.

Wartość granicy należy rozpatrywać w dwu aspektach, czyli — inaczej mówiąc — granicy periodyzacyjnej przysługują dwie charakterystyki: szerokość i moc.

Fakt, że często nie umiemy wskazać przybliżonej końcowej daty mijającej epoki i daty początkowej epoki nadchodzącej, nie musi być wcale mankamentem naszego warsztatu, ponieważ bywa właściwością obiektywną: epoki, ciągle rozumiane tu jako koniunkturalny układ prądów, mogą przekształcać się w nową jakość szybko lub powoli (szerokość granicy) oraz mogą się zmienić znacznie lub nieznacznie (moc granicy). I tak między tzw. średniowieczem a renesansem widoczne są zmiany tak zasadnicze, że granicę tę nazwiemy granicą o dużej mocy; zarazem jednak proces zmiany trwał na tyle długo, że żadnej sensownej daty rocznej ani dla globalnej historii Europy, ani dla historii literatury europejskiej i jej części, czyli literatury polskiej, wyznaczyć się nie da.

Inny przykład: data 1795 jako data trzeciego rozbioru jest granicą ostrą, tzn. o minimalnej szerokości; to zaś, czy jest granicą o dużej mocy, tzn. czy z tą datą wszystko lub bardzo wiele się zmienia, pozostawić musimy do dyskusji: z jednej strony wraz z upadkiem państwa rozkładowi ulegają dotychczasowe systemy komunikacji kulturowej, z drugiej zaś istotne przekonania estetyczne ubiegłego stulecia trwają aż po powstanie i upadek Królestwa Polskiego³¹. Nikt nie przeoczy roli wybuchu i klęski powstania styczniowego w dziejach literatury, ale badacze epoki dziś wyraźniej niż kiedyś mówią o pozytywizmie przed 1863 r. i o trwałości romantyzmu po powstaniu styczniowym³².

³¹ R. Przybylski (*Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 61) zwraca uwagę na to, że po trzecim rozbiorze klasycyzm z konieczności nabrał całkiem odmiennego charakteru: „Z narzędzia wychowania państwowego stał się narzędziem wychowania narodowego”.

³² H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976.

Przytoczone przykłady nie tylko uzasadniają potrzebę zdecydowanego różnicowania granic między epokami pod względem ich szerokości i mocy jako odcinkami średniego trwania, ale podsuwają następne i trudniejsze pytanie: czyż najgłębsze (najmocniejsze) przełomy nie przypadają w dziejach literatury polskiej mniej więcej w tym samym czasie co w literaturze całej łacińskiej Europy? Jeśli zaś tak jest, jeśli renesans i jego następni oraz romantyzm i jego następni są zjawiskami należącymi do pewnej wspólnoty kulturowej, to czyż nie rozgrywają się w odcinkach czasu znacznie dłuższych niż to, co przywykliśmy nazywać epoką? Te dłuższe odcinki nazwijmy za Braudem „trwaniem długim”.

Długie trwanie w historii literatury nie oznacza komasowania okresów i epok w jakąś większą całość, „nadepokę” czy „nadokres”. To nie o to chodzi, by na linię prostą, już podzieloną na epoki i podporządkowane im mniejsze odcinki, nanieść znaki wskazujące owe wspomniane już mocne granice, lecz o to, by proces historycznoliteracki wyobrazić sobie (jeśli już mielibyśmy się uciec do metod poglądowych) jako trzy oscylacje, które nie muszą się na siebie symetrycznie nakładać. Oscylacja pierwsza (długiego trwania) wskazuje na powiązania danej literatury z jej macierzystym kontekstem kulturowym, jakim jest dziedzictwo śródziemnomorskie. Oscylacja druga (średnia) koryguje pierwszą o tyle, o ile oddaje rytm przemian bliższy podłożu społecznemu, a tym samym specyfice historii danej przestrzeni i danego czasu. Oscylacja trzecia (czyli krótka i wydarzeniowa) najoporniej poddaje się ujęciom systematyzującym: w tym wymiarze czasu historia jest najbardziej wydana na wszelkie niespodzianki przypadku.

Pytanie, jakie postawił Barthes („co ze swego czasu przekazuje nam dzieło”³³), jest źle sformułowane, jako że nie istnieje jeden jedyny „czas dzieła”: dzieło jest świadectwem różnych sposobów trwania rzeczy i stosunków. Czas dzieła jest więc czasem mierzonym w dniach, miesiącach i latach, a także w dekadach lat oraz stuleciach. „To nie trwanie jest tworem naszego umysłu — pisał Braudel — ale jego podziały”³⁴, co znaczy, że tych czasów historycznych może być więcej, niekoniecznie trzy. Istotne jest jedno, by nauczyć się myśleć o historii, która dzieje się w różnych rytmach: od prawie nieruchomego czasu aż do gwałtownych zmian.

Najłatwiej unikniemy nieporozumień terminologicznych, jeśli dla rytmów dłuższych niż epoka przyjmiemy nazwę „formacja”, w rozważaniach periodyzacyjnych raczej nie nadużywaną.

Jeśli zgodzimy się, że najmocniejsze granice w historii literatury polskiej przypadają na przełom w. XV i XVI, potem na początek w. XIX

³³ R. Barthes, *Historia czy literatura?* Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 255.

³⁴ Braudel, *op. cit.*, s. 80.

oraz na dwie ostatnie dekady w. XIX (jak chce część badaczy) lub na drugą dekadę w. XX, czyli na lata pierwszej wojny światowej (jak wolą inni), to będziemy mówić o czterech formacjach, czyli o czterech wielkich falach wiążących polskie dzieje piśmiennictwa z kulturą europejską. Mówić więc będziemy kolejno o średniowieczu, klasycyzmie, romantyzmie i awangardyzmie. Aby uniknąć nieporozumienia, będziemy mówić o klasycyzmie, romantyzmie i awangardyzmie *sensu largo*, mając na myśli formację, oraz *sensu stricto*, gdy mowa będzie o tradycyjnie rozumianej epoce czy prądzie. Można by wymyślić całkiem nową i nie stosowaną dotychczas nazwę, ale byłby to zabieg bardziej niebezpieczny od dwuznaczności, której w razie potrzeby unikniemy przez dodatkową informację o szerokim lub wąskim stosowaniu terminu. Zresztą dwuznaczność ta jest w historiografii już przyjęta: mówimy o klasycyzmie renesansowym, klasycyzmie w. XVII, klasycyzmie w oświeceniu czy o oświeceniu jako klasycyzmie. O tym, że romantyzm zachował siłę trwania przez cały niemal wiek XIX, pisze się coraz częściej. Z nazwy „awangardyzm” przyjdzie się w dalszych częściach artykułu wytłumaczyć.

6

Dla średniowiecza brak nazwy, która by była skonstruowana przy użyciu pojęć stylowych. Proponowany przez Krzyżanowskiego „alegoryzm” był pomysłem chybionym — nie mniej bowiem alegoryczne były renesans i barok.

Natomiast niebezpieczną karierę mógłby zrobić niezbyt zręcznie uku-ty, ale zręcznie lansowany termin „złota jesień polskiego średniowiecza”³⁵, nawiązujący do znakomitej pracy Huizingi *Jesień średniowiecza*. Nawiązanie to jest jednak nietrafne. Huizinga przeciwstawiając się naukowym przesadom, rozprawiającym o epoce „mroków”, ukazał intelektualną i artystyczną aktywność łacińskiej kultury, która bynajmniej nie upadła ostatecznie w V w. pod ciosami Gotów czy innych przybyszów z Północy, lecz przetrwała w zmiennych koniunkturach przez całe tysiąclecie. Właśnie tysiąclecie! Jego ostatnie stulecia, zwane późnym średniowieczem, były — do tego zmierzał Huizinga — okresem owocobrania. Ale ta synteza odnosi się do całej europejskiej i już chrześcijańskiej kontynuacji antyku — i jeżeli mamy zostać przy metaforze pór roku, to kraje na wschód od Renu i na północ od Dunaju przeżywały w drugim tysiącleciu raczej burzliwą wiosnę. Zetknęły się wtedy ze sobą partykularyzmy pogańskie z chrześcijańskim uniwersalizmem. Jak pisze Aron Guriewicz,

³⁵ H. Samsonowicz, *Złota jesień polskiego średniowiecza*. Warszawa 1971.

większość narodów europejskich w starożytności była jeszcze barbarzyńska; w miarę przechodzenia do średniowiecza następowało ich włączanie się do chrześcijaństwa i kultury grecko-rzymskiej [...] ³⁶.

Jeśli pozbędziemy się pejoratywnego rozumienia określenia „barbarzyński” lub gdy nadamy mu sens historyczny, to będziemy mogli powiedzieć, że dzieje literatury polskiej przed w. XVI są obrazem mozolnego wkraczania barbarii w łaciński uniwersalizm. Obraz to dla nas niepełny, złożony z odłamków i śladów, z których historyk usiłuje skomponować sensowną całość, co jest czynem jednocześnie daremnym (wobec nikłej nadziei na odnalezienie nowych i nie znanych jeszcze zabytków) i koniecznym; trzeba bowiem postawić kilka trudnych pytań: co się stało z rodzimą literaturą ustną? czy mieliśmy pieśń epiczną podobną do tej, która się przechowywała u Słowian należących do greckiej części kultury europejskiej? jak doszło do zagubienia rodzimej mitologii, tak że ją z trudem dziś rekonstruujemy? ³⁷ jaką rolę odegrało piśmiennictwo łacińskie — raz w dziedzinie wyparcia kultury rodzimej, drugi raz w dziele awansu intelektualnego, za którym przyszły narodziny literatury w języku polskim?

W każdym razie daleko tej formacji do barwy złotej, jaka towarzyszy dojrzałemu schyłkowi. Tak rozumiane średniowiecze, niezależnie od tego, na jakie epoki i okresy je podzielimy, jest formacją *inicyjalną*.

7

Druga z kolei formacja, klasycyzm *sensu largo*, począwszy od nazwy, a skończywszy na interpretacji czy klasyfikacji poszczególnych autorów i utworów, wymaga pewnych wyjaśnień i usprawiedliwień.

Klasycyzm w tym sensie to taka teoria i praktyka kultury, która postulowała i ustalała skończony porządek norm pochodzących od osobowych autorytetów. Zasadzie normy zawdzięczał klasycyzm trwałość swych przekonań estetycznych i moralnopolitycznych; ile razy jednak klasycyzm nie umiał się zdobyć na luksus tolerancji, tylekroć zastygiał: „największym wrogiem poezji klasycznej była jej doktryna” ³⁸.

Klasycyzm w sposobie postulowania Ładu był ahistoryczny, ale zarazem klasycyzm stał się możliwy dzięki zastąpieniu nieruchomego, a raczej kolistego czasu świętego ruchomym i linearnym czasem świeckim. Paradoks polega na tym, że dokonując mozolnego dzieła poszukiwania źródeł kultury, dokonując otwarcia wstecz, klasycyzm uznał intelektual-

³⁶ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 23.

³⁷ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982.

³⁸ Przybylski, *op. cit.*, s. 15.

ny *orbis terrarum* za zamknięty. Ze wszystkich cech klasycyzmu — twierdzi słusznie Ryszard Przybylski — najważniejsza jest właśnie skończoność ³⁹.

Tak rozumiana formacja nie jest oczywiście tożsama ani z renesansem, ani z klasycyzmem stanisławowskim czy późnym a zdecydowanie ofensywnym okresem, kiedyś niesłusznie zwanym pseudoklasycyzmem. Wykładana tu koncepcja nie zmierza bynajmniej do przedłużenia jednej epoki na niekorzyść drugiej. Łatwo zgadnąć, że najtwardszym orzechem do zgryzienia jest dla tak rozumianej periodyzacji barok — epoka najpierw zlekceważona, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych właściwie zlikwidowana (zresztą w zgodzie ze starymi, pozytywistycznymi wzorami), potem przywrócona do łask i chyba przeceniona, a co ważniejsza (i co gorsza) — epoka atrakcyjna w prezentystycznych ujęciach, co skłania badaczy do swojego rodzaju ekspansjonizmu. Nie tylko Szarzyński został uznany za poetę baroku, ale elementów barokowej poetyki szuka się już u Krzyckiego. Bez Szarzyńskiego istotnie poezji wieku XVII, zwłaszcza jego pierwszej połowy, zrozumieć niepodobna, ale trudno też uznać za prekursora poetę w swoim typie twórczości nieprześcignionego. Słuszniej byłoby może mówić o manieryzmie Sępa, na co wszakże nie wszyscy gotowi się zgodzić ⁴⁰.

Ostrzeżeniem najważniejszym przed aneksjami barokowymi powinna być twórczość poetów łacińskich początków w. XVI, których poetyka i ideologia bynajmniej nie są objawem kryzysu renesansu: Krzyckiego koncepty i konceptyzmy wiele mają wspólnego z petrarkizmem, a konwersja Dantyszka mieści się doskonale w tym renesansowym polu manewru, które obejmuje także chrześcijański humanizm ⁴¹.

Zresztą toczymy tu spór nie o poszczególnych pisarzy, lecz o zasadę periodyzowania: bo jeśli przed Kochanowskim ujawnił się kryzys epoki (tzn. renesansu) i jeśli przed śmiercią Kochanowskiego zdążył zabłysnąć (choć nie publikował drukiem) wielki poeta, który był jakoby już poetą barokowym, i jeśli na ten sam czas przypada wielka twórczość Reja, poety niehumanistycznego (renesansowego wszakże, a nie — jeszcze średniowiecznego), to w takim razie nie mamy w ogóle renesansu, albo też jest renesans z jednym Kochanowskim.

³⁹ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 218 n.

⁴⁰ Zob. W. Weintraub, *Literatura, paraliteratura i kultura XVI wieku*. [Rec.: J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973]. „Teksty” 1974, nr 4.

⁴¹ Cz. Hernas (*Barok*. Warszawa 1973, s. 16) pisze: „Europejski kryzys kultury objawił się jednak i w Polsce. W 1548 roku — zanim jeszcze ukazały się tomiki Kochanowskiego — wyszedł z druku zbiór wierszy Dantyszka, *Hymni aliquot ecclesiasticorum*, wyraz konwersji twórcy, który mając za sobą spory i wartościowy dorobek renesansowy, szuka odwrotu od tej poezji, szuka innych treści i innych źródeł natchnienia”.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że renesans, który mimo wszystko na szczęście istniał, nie ma wyraźnej granicy końcowej, co myliło i myli raz zwolenników wydłużania epoki odrodzenia głęboko w wiek XVII, innym razem autorów koncepcji wczesnego prebaroku. Wyraźnej granicy nie było, ponieważ mimo wszystkich istotnych różnic renesans i barok to dwie epoki w tej samej klasycystycznej formacji. Najczęściej wymieniane cechy baroku (takie jak dysharmonia, asymetria, ornamentyzm) naruszają istotnie renesansowy kanon, ale, po pierwsze, renesans nie jest tożsamy z klasycyzmem *sensu largo*, ponieważ jest jedną z jego wersji, po drugie, naruszenie kanonu jest zachwianiem pewnego stanu równowagi, ale nie jest wykolejeniem generalnej zasady autorytetu i normy. Szczególnie zawodne jest wyróżnianie baroku z powodu zamięłowania do ornamentu: różnica bowiem nie w tym, że renesans nie uznawał rzekomo ozdoby, lecz co najwyżej w tym, że odróżniał piękno natury od ornamentu, czyli piękna przydanego przez człowieka, i w tym poglądzie był bliski estetyce średniowiecza⁴². Może najwyraźniej barok różni się od sąsiednich epok zamięłowaniem do brzydoty lub — inaczej mówiąc — do „niezdrowego piękna”, bolesnej przyjemności, którą daje owo „piękno Meduzy” — jak pisze Praz. I mimo że Praz rozważa tę cechę sztuki i mentalności barokowej w kontekście romantyzmu, co by mogło popierać hipotezę epok naprzemiennych, lojalnie zauważa, że „to, co u pisarzy barokowych było często tylko postawą intelektualną, u romantyków staje się przejawem określonej wrażliwości”, rzecz bowiem w tym, iż „miejsce barokowego *conchetto* zajmuje romantyczne uczucie”⁴³. I właśnie wszelki konceptyzm baroku jest w gruncie rzeczy klasycystyczny, podobnie jak barokowy realizm. Pod tym względem barok nie tylko kontynuował klasyczną teorię imitacji, rozwinął ją i rozszerzył, ale stworzył — jak mówi Braudel⁴⁴ — „rodzaj weryzmu na użytek wiernych”, którym sztuka pokazywać chciała cień rajskiego szczęścia (bądź grozę potępienia) za pomocą ziemskiego doświadczenia i poprzez żywy przykład.

Co się zaś tyczy niezaprzeczalnych nawiązań romantyzmu do baroku, to wypada stwierdzić rzecz oczywistą, o której żadna technika periodyzacyjna zapomnieć nie może: silniejsze od prawa renowacji jest często w historii literatury prawo kumulacji. Żadna nowa epoka i żaden nowy prąd i program nie rozstaje się na zawsze ze swoją przeszłością. Ani barok nie zamilkł w oświeceniu, ani renesans w romantyzmie. Oświecenie miało swój nurt sarmacki. O klasycznej erudycji romantyków napisano tomy, ale nie to jest najważniejsze. Romantyzm byłby w ogóle nie-

⁴² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne*. Warszawa 1975, s. 194.

⁴³ Praz, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁴ F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*. Przełożył B. Geremek. T. 2. Gdańsk 1977, s. 189.

zrozumiały bez koncepcji wieszczca, odziedziczonej przecież po klasycystycznym „*furor poëticus*”.

Oświecenie w tych rozważaniach przysparza nam najmniej kłopotu, ponieważ tradycyjnie umieszcza się to 30-lecie (ewentualnie poszerzone tzw. postanisławowskim klasycyzmem) w nurcie spokrewnionym z renesansem. Pozostaje wszakże do wyjaśnienia jedna ważna kwestia. Przesadne jest przeciwstawianie oświecenia barokowi: pisarze oświecenia istotnie wznawiali tradycję renesansu poniekąd z pominięciem stulecia poprzedzającego, ale nie ich winą była nieznamość istotnych (ukrytych, bo nie publikowanych) wartości baroku, a więc ogniwa w 300-letniej ciągłości. Upadek kultury politycznej nie był przecież skutkiem przemian artystycznych, lecz na odwrót — to kryzys instytucji społecznych spowodował takie zakłócenia w funkcjonowaniu systemów komunikacji kulturowej, że do głosu doszło to, co najgorsze. Nie jest prawdą, że barok jest wytworem kontrreformacji, natomiast prawdą jest, że kontrreformacja, zwłaszcza późna kontrreformacja, sprzyjała w Polsce degradacji gustów artystycznych i przekonań politycznych.

8

Dla opisu zależności między zdarzeniami pozaartystycznymi a procesem historycznoliterackim warto przystosować zaproponowane przez Arnolda Toynbee'ego⁴⁵ pojęcia „wyzwania” („*challenge*”) i „odpowiedzi” („*response*”). W tym sensie społeczeństwo stojąc przed pytaniami (wyzwaniem) rzuconymi przez okoliczności zewnętrzne reaguje określonym systemem świadomości (udziela odpowiedzi). Toynbee twierdził, że kultury, które nie są zdolne do sformułowania odpowiedzi na rzucone im wyzwanie, giną — ale Toynbee, który interesował się bardzo długim trwaniem (narodzinami, rozkwitem i śmiercią wielkich cywilizacji światowych), nie rozróżniał innych rytmów czasu, z czego mu słuszny zarzut uczynił Braudel⁴⁶.

Te myśli nasuwają się ze szczególną wyrazistością, kiedy przychodzi badać przełom między klasycyzmem a romantyzmem w Polsce. Klasycyzm, rozumiany szeroko, i oświecenie jako jedna z wersji tej formacji — to w tym sensie odpowiedzi na wyzwanie pochodzące z zagrożenia bytu państwowego i narodowego. Nie można powiedzieć, że odpowiedź klasycystyczna była mylna — była nieskuteczna, ale też nigdy i nigdzie literatura (szerzej: kultura) nie ocalała politycznie państwa. Dzięki jednak dorobkowi oświeconych naród wszedł w stulecie pozbawione państwa z pełnym wyposażeniem kulturowym, otwarty na Europę, wyzwolony z zaścianka, zdolny do wytwarzania zastępczych form życia insty-

⁴⁵ A. Toynbee, *A Study of History*. T. 1—10. London 1934—1954.

⁴⁶ Braudel, *Historia i trwanie*, s. 279.

tucjonalnego. Zarazem jednak odziedziczony system doktryny klasycystycznej był już anachroniczny. Jak kończył się klasycyzm i jak poczynił się romantyzm, wiemy dobrze z dwu (co najmniej) znakomitych książek: Ryszarda Przybylskiego *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* oraz Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej *Romantyzm i historia*. Trudno by było te dzieła streścić, łatwo za to uprościć — przywołuję je więc tylko na świadków tej tezy niniejszego artykułu, która mówi, że przełom stuleci XVIII i XIX przynosi największy przewrót w dziejach polskiej literatury, tak że cezura ta nie ma równej sobie; a jeśli ją można porównać (acz nie zrównać), to jedynie z przejściem od średniowiecza do renesansu i z wygasaniem romantyzmu. Inne przedziały między epokami są, jak się rzekło, bez porównania słabsze. Romantyzm — tak rozumieć przywołane wyżej prace — przeciwstawia się klasycyzmowi jako wielkiej formacji w jej długim trwaniu, a nie oświeceniu i późnemu klasycyzmowi Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Dyskusja o „klasyczności i romantyczności” nie była sporem z późnym czy późniejszym postanisiaławowskim klasycyzmem. Romantycy wadzili się o „model duchowej kultury polskiej w sferze twórczości i w sferze wartości”⁴⁷.

Przeciwstawiając romantyzm szeroko rozumianemu klasycyzmowi nie popełnimy błędu, jeśli rozróżnimy, postępując jak poprzednio, romantyzm *sensu stricto* i romantyzm *sensu largo*. Romantyzm *sensu stricto* — to epoka mniej więcej między r. 1820 a powstaniem styczniowym, a więc lata tradycyjnie wyodrębniane sposobem podręcznikowym. Romantyzm *sensu largo* zaś trwa do końca w. XIX i obejmuje jeszcze liczne przejawy kultury początków w. XX, aż do pierwszej wojny światowej. Wydaje się bowiem, że istotne i tak ważne cechy romantyzmu, w sposób przekonujący wyliczane w najnowszych badaniach, bynajmniej nie wygasają w Europie po Wiośnie Ludów, a w Polsce po klęsce powstania styczniowego, lecz trwają nadal jako nieustanne pytania o możliwości panowania sztuki nad rzeczywistością i jako „uświęcenie dziejów”.

Przedmiotem sporu w razie takiego rozumienia romantyzmu może być pozytywizm jako epoka. Tak dalece bowiem przywykliśmy do przeciwstawiania treści tych dwu nazw, że twierdzenie o trwaniu romantyzmu przez całe stulecie XIX może się wydać pomysłem nadto śmiałym — mimo poczynionych już zastrzeżeń co do różnic między epoką a formacją.

Ze literatura po r. 1864 rozstawała się z wielu składnikami romantycznego programu niepodległościowego i ze zbiorową mentalnością stąd się wywodzącą, czyli że szukała innego sposobu na życie w narodowym nieszczęściu — to rzecz poza dyskusją. Ale zarazem warta dyskusji jest

⁴⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 5.

teza, która zawiera twierdzenia podające w wątpliwość zadomowione przekonanie o pozytywistycznej restytucji klasycyzmu. Pozytywizm daleko odszedł od klasycystycznego normatywizmu w poetyce — pisarz stał się wyrazicielem opinii społecznej, a nie realizatorem, choćby korygującym, przepisów. Historyzm romantyczny jest w epoce pozytywizmu w dalszym ciągu stylem myślenia w nauce i w sztuce; jest zasadą, przed którą nie mogą się już cofnąć nawet doktryny konserwatywne. Nowa, w tym zaś sensie romantyczna, a nie klasycystyczna, jest koncepcja więzi kultury europejskiej. Pozytywistyczne dziesięciolecia kontynuują także odziedziczone po romantykach dylematy kultury i natury, rozumu i uczucia.

Żadna formacja — jak się rzekło — nie jest układem, który by się dało wyobrazić w postaci linii prostej; i w tym sensie pozytywizm jest w oscylacji romantycznej (*sensu largo*) wychyleniem najbardziej widocznym i znamionym. Po prostu przeciwstawienie pracy organicznej i tymczasowej ugody działaniom konspiracyjnym i przygotowaniom do walki zbrojnej jest łatwym do zapamiętania i przeto często powtarzanym toposem. Wszystko, czegośmy się uczyli o pracy u podstaw, jest prawdą, ale godzi się też pamiętać, że w drugiej połowie XIX w. szybko następuje rozczarowanie, kryzys i regres haseł organicznikowskich; regres wszakże, ale nie całkowity zanik, tak że dychotomia dwu taktyk („bić się” czy „się nie bić”, a zatem „pracować”) pozostaje w repertuarze dyskusji publicystycznych trwających z różnym nasileniem aż po XX stulecie. W dyskusjach tych przywykło się używać dla określenia stron sporu nazw raczej pseudonimicznych „romantycy” i „pozytywiści”. Wolno w ten sposób wybierać jedną z dwu tradycji i wyrażać dla niej sympatię, byle tylko sensu tej kontrowersji nie rozszerzać na wszystkie dziedziny polityki i kultury i byle z tego nie czynić odwiecznego dylematu manichejskiego, gdyż jest to rażące uproszczenie, przed którym dziś ostrzegają wszyscy autentyczni historycy. Jeśli pozbędziemy się tej niebezpiecznej, bo prezentystycznej projekcji wstecz, wówczas rzeczywista dialektyka przemian historycznoliterackich XIX w. stanie się jaśniejsza.

9

Z dwu granic pozytywizmu pierwsza, czyli inicjalna, jest granicą ostrą (o małej szerokości), co nie znaczy, że mocną; ostrość ta pochodzi oczywiście z datacji historycznopolitycznej i sprawia, że przemiany, rozłożone w czasie, oglądamy jakby w soczewce skupiającej. Granica druga, czyli końcowa, jest granicą bardzo trudną do oznaczenia i spośród wielu propozycji periodyzacyjnych żadna nie przyjęła się na dobre, ponieważ ta granica jest z kolei bardzo szeroka.

O tym, że pozytywizm nie był po prostu odpowiedzią na klęskę po-

wstania styczniowego, chociaż klęska ta niektóre wcześniejsze procesy zintensyfikowała, dobrze wie nowoczesna synteza historycznoliteracka⁴⁸. Sytuacja kulturalna lat powojennych została przygotowana przez co najmniej cztery zjawiska świadczące o kryzysie romantyzmu (*sensu stricto*): myśl społeczna tzw. filozofów narodowych (Trentowski, Cieszkowski, Libelt), elementy prepozytywistycznej doktryny sformułowanej (Supiński jako przykład pozytywisty z „romantyczną” biografią), działalność przedburzowców i — na koniec — rozwój powieści.

Jeśli się jeszcze do tego weźmie pod uwagę z jednej strony twórczość Kraszewskiego, a z drugiej Norwida, którzy, choć każdy z innych powodów, przysporzyli wielu kłopotów autorom syntez, to tym bardziej zwątpi się w moc granicy roku 1864.

Problemem najtrudniejszym, ale zarazem koronnym świadkiem w dowodzie na rzecz szerokiego rozumienia romantyzmu, przeto pomniejszenia roli cezury 1863/64, jest problem realizmu, a ściślej mówiąc — powieści.

Najpierw o realizmie: to, co pisałem wyżej, krytykując koncepcję periodyzacyjną Lotmana, trzeba raz jeszcze powtórzyć. Wyróżnienie realizmu jako jednej z trzech postaw (obok klasycyzmu i romantyzmu) na zasadzie prymatu rzeczywistości nad tekstem jest o tyle fałszywe, że tak rozumiany realizm musiałby być jakimś realizmem totalnym, tymczasem każda formacja, każda epoka i każdy prąd posiadają własną, choć ograniczoną zasadę dopuszczenia do głosu realności i konstruowania jej obrazu. Mam tu na myśli regułę „blizny Odyseusza”, czyli realizmu w otoczeniu nie przymuszonym do wierności empirycznym faktom. Idąc tym dobrze zbadanym tropem Ericha Auerbacha powiemy, że wprowadzie istnieje realizm jako postulat określonych poetyk, ale nie ma realizmu jako osiągniętego brzegu.

Oczywiście, należy przy tych wszystkich zastrzeżeniach rozprawiać o XIX-wiecznym „realizmie” mając na względzie powieść i poniekąd dramat. I w tym właśnie punkcie rozważane syntezy najdobitniej podają w wątpliwość moc cezury powojennej. Bo albo pozytywizm zaczął się znacznie wcześniej, albo romantyzmu nie wolno sprowadzać do modelu powieści poetyckiej i niescenicznego dramatu. Cóż bowiem począć z polskim *biedermeierem*? O Kraszewskim była już mowa. A Dzierzkowski, Wilkońska, Korzeniowski, Zachariasiewicz? Widoczny tu odwrót od romantycznych „rozjątrzeń”⁴⁹ nie jest bynajmniej odwrotem od romantyzmu w ogóle. Powieść prozą i jej sąsiedztwo (gawęda) w sposób komplementarny uzupełniają poetycką powieść. Uzupełniają — tzn. że dopiero razem wzięte są istotną gatunkową innowacją, która przeciwstawia się

⁴⁸ Zob. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 279.

gatunkom klasycystycznym. Schlegel miał niepospolitą intuicję, kiedy twierdził, że rodzajem panującym („*herrschende Dichtart*”) czasów nadchodzących staje się powieść, która zajmuje miejsce greckiej tragedii i rzymskiej satyry⁵⁰.

Piszemy dzisiaj historię literatury (lub staramy się pisać) w porządku gatunkowym o tyle słusznie, o ile w ogóle w jakimś porządku pisać trzeba, i to z konieczności w jednym porządku, a nie w kilku jednocześnie. Ale zarazem zdajemy sobie sprawę, że porządek genologiczny nie do wszystkich formacji jednakowo dobrze przystaje. Taką formacją jest właśnie romantyzm, nie tylko dlatego że pisarze uprawiają różne gatunki, ale dlatego że ekspresja osobowości dokonuje się ponad układem genologicznym, a nie na odwrót, jak w formacji klasycystycznej, kiedy to przekonanie o niezmienności norm i hierarchiczności struktur obejmowało zarówno wizję świata, jak i artystyczną wersję tej wizji. Tak rozumiany izomorfizm rzeczywistości i sztuki został kategorycznie zanegowany przez romantyzm. I dlatego stosunkowo więcej uwagi należało poświęcić powieści, na pozór bowiem pod względem genologicznym była stabilna, a z punktu widzenia twórczej osobowości — mało przezroczysta. W istocie jednak powieściopisarz tamtego czasu, gdy poczuł się uwolniony od przepisów klasycystycznej poetyki, zaczął szukać dla swej społeczno-artystycznej roli uzasadnienia w potocznym doświadczeniu jako autorytecie. Zachowując pozory obiektywizmu popadał w szczególnego rodzaju sztuczność:

Mówimy o sztuczności — zauważa Michał Głowiński — bo powieść jest przecież pisana w ten sposób, że sam fakt mówienia, sam fakt wypowiedzania narracji jest przemilczany. Narrator w tym typie prozy mówi inaczej nie tylko niż podmiot w liryce czy w wypowiedziach retorycznych lub bohater w dramacie, jego narracji nie można wiązać z żadną odmianą opowieści ustnych [...] ⁵¹.

Narrator kreuje z odbiorcą pewną wspólnotę porozumienia — bardzo odległą od porozumienia wspartego na dziedziczonych przepisach.

Najmniej kłopotów w czynnościach periodyzacyjnych nad wiekiem XIX przysparza pozytywistyczna liryka, bo o niej zgodnie powiada się, że została zdegradowana „z jej naczelnego stanowiska, zarówno w świecie form kultury duchowej, jak i w systemie gatunków literackich” ⁵², co znaczy, że albo była ta poezja epigońska, albo niezbyt szczęśliwie starała się spełniać postulaty pozytywistycznej tendencyjności.

Bardziej złożona jest sytuacja dramatu — złożona dlatego, że na pozór zbyt łatwo przeciwstawiać można wielkiemu dramatowi trzech

⁵⁰ F. Schlegel, *Athenäum-fragmente*. Cyt. za: H. Dirkes, *Literaturgeschichte als Kritik*. Tübingen 1980, s. 142.

⁵¹ M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek — chaos — znaczenie*. Warszawa 1968, s. 16.

⁵² H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 250 n.

wieszczów „sztukę dobrze zrobioną”, od której roi się na scenach drugiej połowy XIX wieku. Po pierwsze jednak pamiętać należy, że wielki dramat romantyczny był na szczęście dramatem bez szans scenicznych za życia poetów (wyjątek: *Mazepa* w r. 1847, ale po węgiersku w Budapeszcie) — na szczęście, bo tym samym odważnie projektował teatr przyszłości, przez co rozumiem, że literatura polska miała swój oryginalny wkład w teatralną Wielką Reformę — oryginalny i wczesny. Po drugie, dramat pozytywistyczny wywodził się w znacznej mierze z zasad dramy mieszczańskiej (w Lessingowskim sensie terminu), która, acz poczęta w dobie oświecenia, była antyklasycystyczna bardziej jeszcze niż powieść: złamała strzeżoną najmocniej regułę *decorum*, mianowicie rozróżnienie tragedii i komedii, utożsamiane ze społeczno-moralną stratyfikacją tematu.

10

O ile zaliczenie pozytywizmu do epok nieklasycystycznych, czyli romantycznych, wymaga wielu zdań usprawiedliwiających, o tyle nazwanie Młodej Polski epoką romantyczną lub neoromantyczną na pozór nie powinno nastroczać trudności.

A jednak sprawa nie jest wcale prosta — wielu badaczy sądzi wręcz lub też zdaje się sądzić, że w ostatniej mniej więcej dekadzie w. XIX zaczynają się przemiany, które kontynuuje wiek XX, tzn. że na te lata, a nie na lata pierwszej wojny światowej, przypada istotna, czyli mocna cezura.

Używamy terminu „Młoda Polska”, niepomni już na pejoratywny przez długi czas odcień „młodopolszczyzny”, ponieważ wśród nazw, jakie proponowali sami uczestnicy sporów, ta okazała się najtrwalsza, bo może najbardziej neutralna. Inne określenia (modernizm, neoromantyzm, dekadentyzm, impresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm) mało są przydatne, jako że często co innego znaczyły i znaczą w poszczególnych kontekstach; bywały hasłami wypisywanymi w manifestach i obelgami pod piórami przeciwników⁵³. Nie bez szans byłby termin „secesja”⁵⁴, ale raczej dla scharakteryzowania pewnych właściwości stylistycznych, pokrewnych także plastyce.

Rzecz znamienna, że choć w obiegu było tyle epitetów, żaden nie jest adekwatny. Prawdą jest, że w epoce żyły tendencje modernistyczne, ekspresjonistyczne *etc.*, ale nie ma twórcy, o którym by można powiedzieć, że był modernistą, neoromantykiem, dekadentem, symbolistą, impresjonistą, ekspresjonistą, ponieważ każdy był po trosze i jednym, i drugim, i trzecim... Bo też i to, co łączyło literaturę tego okresu, było zja-

⁵³ Zob. H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*. W: *W kręgu Zeromskiego*. Warszawa 1977.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 190.

wiskiem szczególnego rodzaju, które zrozumieć można dobrze tylko wtedy, gdy się spojrzy na te 20 z górą lat właśnie z perspektywy czas ten poprzedzającej. Pisał przed laty Kazimierz Wyka:

Tak więc istniały u modernistów dwie tendencje. Brak ośrodka krystalizacyjnego w formie wielkiego przeżycia pokoleniowego współistniał z bardziej świadomym niż u poprzedników poczuciem różnicy pokoleń. Przyczyny drugiej tendencji nietrudne są do objaśnienia: modernizm jest odżyciem romantycznej wspólnoty młodości, pomnożonym o tendencje analityczno-poznawcze, które między tymi dwiema falami irracjonalizmu rozwinęły się w ciągu stulecia⁵⁵.

Jest to w XIX w. trzeci, a nawet czwarty bunt młodych, zjawisko, którego nie zna formacja klasycystyczna i które w XX w. przestanie odgrywać istotną rolę. Pokolenia listopadowe i styczniowe zostały wyłonięne przez wspólne działanie i doznanie polityczne i w tym sensie były jakoby bardziej autentyczne niż młodopolskie gesty i pozy, tak surowo osądzone, a nawet gorzej — gdyż wyszydzone. Może jednak warto przywrócić sens i wartość gestom i pozom? W pozornie spektakularnych tylko demonstracjach pokolenia „końca wieku” dostrzec można genialne przeczucie kryzysu, który miał wstrząsnąć światem; przeczucie to jednak było nader często wyartykułowane nie w języku kategorii społecznych, lecz raczej w zastępczych pseudonimach wziętych z pola semantycznego indywidualistycznych przeżyć i nastrojów (co poniekąd uzasadnia nazwę „dekadentyzm” jako oboczną dla epoki).

Co mogłoby przemawiać przeciw przyjęciu lat pierwszej wojny światowej jako cezury dla epoki, a więc jednocześnie przeciw uznaniu Młodej Polski za epokę finalną w romantycznej formacji? Najczęściej wymienia się XX-wieczne kontynuacje Młodej Polski. To prawda, że żyją i tworzą jeszcze pisarze należący do generacji debiutującej w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. oraz że w pełni rozkwitu są twórcy, którzy zaczęli pisać przed r. 1914, ale przecież wymiana pokoleń, bądź co bądź zjawisko biologiczne, nie następuje wraz z ważnym skądinąd historycznym punktem zwrotnym. Zresztą nikt nie przeczy, że Młoda Polska (czy — jak wolał mówić Wyka⁵⁶ — modernizm, rozumiany jako jeden z prądów Młodej Polski) była „przygotowaniem, torowaniem drogi, czymś z konieczności przejściowym”, ale taka praca na rzecz przyszłych pokoleń jest udziałem każdej epoki z wyjątkiem czasów ciemnoty i upadku.

11

Spór może dotyczyć tylko tego, gdzie położymy cezurę mocną, a gdzie ostrą. Pozytywizmu od Młodej Polski bez wątpienia nie oddziela żadna

⁵⁵ K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 116.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 252

ostra (nieszeroła) granica. Czy oddziela mocna? Przeczyłyby temu losy naturalizmu, spadkobiercy pozytywistycznej powieści, a zarazem poważnego sojusznika Młodej Polski. Przeczyłyby temu stosunki dojrzałych pozytywistów z młodymi modernistami, nader często niekolizyjne, znacznie zróżnicowane, mieszczące obok pomówień i drwin uznanie czy co najmniej zainteresowanie (co innego Jeske-Choiński, a co innego Orzeszkowa). Przeczyłyby temu życzliwe przyjęcie przez „młodych” takich powieści, jak *Bez dogmatu* czy *Emancypantki*.

Granica lat 1914—1918 jest mocna i ostra przede wszystkim jako wydarzenie w historii globalnej, ale wydarzenie i doświadczenie o niezwykłych skutkach dla doktryn i praktyk artystycznych, w tym literackich. Najłatwiej byłoby wyjaśnić tę odrębność XX-wiecznej epoki faktem odzyskania niepodległości, jako że zwolnienie literatury z obowiązków zastępczych wobec nie istniejącego państwa jest faktem nader ważnym, ale wszystkiego do problemu państwowości sprowadzić się nie da.

Datą konkurencyjną dla roku 1914 (czy 1918) bywa rok 1905. Tu chciał cezurę widzieć Ignacy Fik, który sądził, że rodowodu społecznego literatury dwudziestolecia należy szukać w wydarzeniach tamtej rewolucji⁵⁷. Przeciwno temu przytoczyć można spostrzeżenia Andrzeja Lama:

za rokiem 1918 przemawiają nie tylko względy historyczne; uzasadnia tę datę również odnowienie całej konstelacji literackiej, podczas gdy wydarzenia rewolucji 1905 roku raczej spowodowały polaryzację twórczości pisarzy już wcześniej ukształtowanych⁵⁸.

Nowość konstelacji przejawia się przede wszystkim w niezwyklej liczbie świetnie zapowiadających się i spełnionych debiutów. Nie jest to jednak najważniejsza cecha tych czasów — ważniejsze zjawisko to synchroniczna wielogrupowość tych wystąpień, trwała skłonność do organizowania się wokół programów, często poprzedzanych doktrynami sformułowanymi. Cecha ta góruje nad więzią pokoleniową. Owszem, to istotnie młodzi manifestują wówczas często swoją pogardę dla konwenansów (pikadorczycy) czy dla klasyki („nieświeże mumie mickiewiczuf i słowackih”) lub też prowadzą poważną polemikę potycką (*Herostrates* Lechońia) i publicystyczną (*Chamuły poezji* Przybosia) z szacowną tradycją literacką, ale te bluźnierstwa zostały powołane do życia przez różne, często wzajemnie konkurencyjne programy, a nie przez młodość jako wspólnotę przeżycia pokoleniowego, tak jak to było w w. XIX, gdy roman-

⁵⁷ I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1961, s. 409.

⁵⁸ A. Lam, *Z problemów periodyzacji nowszej literatury polskiej*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 12, s. 43.

tycy walczyli z klasykami, gdy zbuntowało się pokolenie przedburzowców, gdy młodzi pozytywiści przestrzegali lub byli przestrzegani, żeby „nie deptać przeszłości ołtarzy” i gdy Młoda Polska nie bez racji nazwała się młodą.

Gdyby w procesie historycznoliterackim istotnie działało prawo dychotomii i przemienności, to po neoromantyzmie powinna nastąpić jakaś epoka klasycystyczna. Nie nastąpiła, o czym w roku wydania *Baroku na tle prądów romantycznych* już można się było przekonać. W kilkadziesiąt lat później nie powróciła też epoka, którą można by nazwać romantyczną czy barokową.

Wypada wszakże w tym miejscu uczynić ważne zastrzeżenie: aktualność romantyzmu dzisiaj — to zjawisko charakterystyczne i nader warte uwagi jako znamienny wybór tradycji. Ale wybór tradycji jest czymś innym niż ponowiona na linii sinusoidy obecność! Podobnie zresztą z innej przyczyny i przez innych twórców i krytyków analizowana i rehabilitowana tradycja klasycyzmu nie wyznacza klasycystycznego oblicza naszych czasów — oznacza jedynie oryginalną propozycję przeżycia nie docenionego spadku. Nie było natomiast i nie ma współczesnej walki klasyków z romantykami, choć są spory o cenę spuścizny, połączone ze spokojną i upartą systematycznością jednych i gorączkowym rozjątrzeniem drugich. To zresztą zrozumiałe — kultura nie może żyć, gdy nieświadoma jest swoich korzeni.

Jak więc nazwać i czym się różnią czasy po pierwszej wojnie światowej od wieków minionych? Nie najlepszy to może sposób zaczynać od nazwy, ale do tego skłania konieczność porozumienia z dyscyplinami sąsiednimi. Wprawdzie mówimy o periodyzacji historii literatury polskiej, ale nie możemy zlekceważyć ustaleń gdzie indziej już dokonanych. Otóż zwrócono już uwagę na wielość kierunków artystycznych, doktryn i grup literackich. O wieku XX powiadano, że to „koniec wieku ideologii”. Przeciwnie — to wiek nadmiaru propozycji ideologicznych i ich inflacji. To właśnie ideologia (także artystyczna) i spór o Formę, a raczej sama jakby potrzeba tego sporu staje się pierwszą przyczyną różnorości i równoczesności prądów. To nie nasze złudzenie pochodzące ze zbyt bliskiej obserwacji, to fakt, że kierunki się na siebie wzajemnie nakładają i że najłatwiej je opisywać w ich początkowym stadium — agresywnym i mało tolerancyjnym. Zarzut „programofobii” był najbardziej niesprawiedliwym zarzutem w dwudziestoleciu, ale pośrednio potwierdzającym głód doktrynality. Wiek XX jest swoistą symultanką prądów. Ich związek z postępem techniki, zwłaszcza z rozwojem „mediów”, jest niewątpliwy — tak dalece niewątpliwy, że za ogólnospołeczny korelat XX-wiecznej formacji literackiej uznać można by z jednej strony kult postępu, z drugiej — lęk przed katastrofą.

Mając te okoliczności na względzie można jako nazwę dla formacji

następującej po romantyzmie zaproponować: awangardyzm. Oczywiście, nie oznacza to uogólnienia praktyki czy teorii Awangardy tzw. pierwszej czy drugiej. Odróżniając awangardyzm od Awangardy ustrzeżemy się błędu, jeśli — w razie potrzeby — dodamy znane już zastrzeżenie: tych samych lub podobnych nazw używamy *sensu largo* (dla formacji) i *sensu stricto* (tym razem nie tyle dla epoki, ile dla prądów).

Nazwa ta ma jeszcze tę zaletę, że nie jest dowolnym pomysłem historyka literatury. Władysław Tatarkiewicz analizując dzieje pojęcia „Sztuka” zwrócił uwagę, że „awangarda”, słaba w w. XIX, w naszym stuleciu

stała się zjawiskiem coraz mniej zwalczanym, coraz bardziej podziwianym, wręcz pokazowym [...]. Ta awangarda doprowadziła szybko do tego, że w sztuce wolność stała się nie tylko dopuszczalna, ale wręcz wymagana⁵⁹.

Nazwa dlatego wydaje się stosowna, że doskonale przystaje do obrazu sceny symultanicznej, na której jednocześnie rozgrywa się kilka akcji łamania konwencji, odrzucania przeszłości, manifestowania nowości, przy czym — jak napisał kiedyś Abraham Moles — „sztuka z buntu stała się profesją”⁶⁰, z czego Tatarkiewicz wyprowadza paradoksalny wniosek: „Awangardy właściwie już nie ma, gdyż jest tylko awangarda”. Działa ona zarazem i konstrukcją, i ekspresją, jest i sztuką reguł, i sztuką temperamentu, i techniką, i metafizyką, raz jest zawodem, drugi raz „każdy jest artystą”⁶¹.

Opis formacji awangardowej jako zbioru sprzeczności będzie niepełny albo po prostu niezrozumiały, jeśli nie zostanie dokonany poprzez różnicowanie opozycyjne wobec poprzednich formacji.

Wypadnie na boku zostawić średniowiecze jako formację wstępną czy inicjalną, o której wiemy bardzo niewiele: mam tu na myśli nie tyle niedostatek materiałów, czyli ogrom zagubionych tekstów, ile brak scalającej koncepcji. Natomiast zatrzymamy się dłużej przy pozostałych trzech formacjach, tak aby na tle klasycyzmu i romantyzmu przyjrzeć się szczególnym właściwościom awangardystycznej formacji. Konfrontacja ta polega na zadaniu każdej formacji kilku pytań dotyczących podstawowych dylematów kultury — a więc: koncepcji twórcy, twórczości, kategorii estetycznych, mitów dziejowych oraz przeważających relacji międzyosobowych i międzytekstowych. Stosunkowo przejrzystym obrazem postępowania różnicującego będzie taka oto tabela:

⁵⁹ Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 55.

⁶⁰ Zob. A. Moles, *L'Esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*. Cyt. za: Tatarkiewicz, *loc. cit.*

⁶¹ *Ibidem*. Zob. też A. Moles, *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*. Przełożyła W. Bieńkowska. „Twórczość” 1968, nr 7.

Podstawowe dylematy sztuki	Formacje i ich odpowiedzi		
	Klasycyzm	Romantyzm	Awangardyzm
Pierwsza reguła twórczości	gatunek (prawo)	osobowość (geniusz)	program (forma, język)
Koncepcja twórcy	<i>poeta doctus</i>	<i>poète maudit</i>	<i>poeta faber</i>
Elementarne kategorie estetyczne	ład	zmiana	konstrukcja
Mit dziejowy	mit wieku złotego (utopia regresywna)	mit rewolucji i rozumu Historii (utopia progresywna)	katastroficzny mit technologicznego rozwoju (anty-utopia)
Pakt społeczny: narzucony przymus i postulowana wolność	mecenat i wolność dana od Muz	publiczność i wieszczą samotność	łatwe techniki rozpowszechniania i utrudnianie formy („niezrozumiałość”)
Wobec problemu pokolenia	kult dojrzałości	kult młodości	solidarność grupowa (doktrynalna)
Stosunek do cudzego tekstu	nakaz naśladowania (własność autorska nie chroniona)	naśladowanie jawne — ochrona niepowtarzalnej ekspresji indywidualnej	zakaz naśladowania, kompleks plagiatu, ochrona praw wynalazczych

Tabela umieszczona pod koniec rozważań sumuje i streszcza, a zarazem zaczyna nową problematykę. Tabela jest otwarta w obie strony — tzn. można ją kontynuować „w prawo”, jeśli się dojdzie do wniosku, że minęła formacja awangardystyczna i że napisane już zostały nowe karty, których jeszcze nie umiemy zaklasyfikować. Tabela jest też otwarta „w dół”, ponieważ można dalej dopełniać charakterystyki formacji przez stawianie następnych pytań.

Oczywiście, wyliczone odpowiedzi, czyli cechy poszczególnych formacji, należy rozumieć jako ich dominanty, a więc cechy przeważające, a nie panujące bezwyjątkowo. I tak np. nikt nie powinien lekkomyślnie twierdzić, że formacja klasycystyczna nie zna wielkich osobowości (np. choćby wszechstronny człowiek renesansu), rzecz jednak w tym, że nawet najwięksi tamtego czasu nie odrzucali prawa (reguł), utrwalonego w dorobku przeszłości, tzn. nie sprzeciwiali się zasadzie imitacji tekstów, lecz przekształcali imitację w emulację, tak że podejmując współzawodnictwo z poprzednikami sami stawali się prawodawcami dla następców. W przeciwieństwie natomiast do klasycyzmu romantyczna antropologia artystyczna kreowała osobowość niepowtarzalną i rozczepioną, przez którą przepływa strumień piękności: wówczas spójny system genologiczny klasycyzmu został rozsypany, tak że w świadomości twórczej i odbiorczej funkcjonowały tylko jego luźne składniki. Z kolei w formacji

awangardystycznej to, co dziedziczone w zakresie genologii i w zakresie koncepcji poety, poddane zostało naciskowi wielości doktryn.

Dwie następne rubryki są na tle „pierwszej reguły twórczości” chyba czytelne. Poeta, który respektuje przedustanowiony porządek genologiczny i odkrywa jego tajemnice, jest poetą uczonym. Pojęcie „poety wykłętego” można rozszerzyć na całą formację romantyczną, jeśli ten Verlaine’owski termin nie ma oznaczać jedynie cyganeryjnych gestów, lecz ma się odnosić do zasadniczego konfliktu wielkiej jednostki ze społecznością (nb.: „Naród ginie, dlaczego? Aby wieszcz narodu miał treść do poematu [...]”). „*Poeta faber*” jako trawestacja „*homo faber*” jest określeniem nieprzekładalnym, ale zrozumiałym jako pojęcie z zakresu antropologii kulturalnej, wyraźnie związane z pędem do działalności programotwórczej. Z pierwszej reguły twórczości i z koncepcji poety (artysty) należy wyprowadzić elementarną dla każdej formacji kategorię estetyczną — a nie na odwrót. Można by też te kategorie nazwać obsesjami: i ład, i zmiana (pęd), i konstruowanie — to w tym sensie obsesje.

W dziale nazwanym „mit dziejowy” chodzi o formę fałszywej świadomości historycznej, o poszukiwanie, odnajdywanie i tracenie wyobrażeń o możliwym czasie i miejscu szczęśliwym. Tu wypada jednak lojalnie zasygnalizować pewną wątpliwość: otóż utopia regresywna, progresywna i antyutopia tworzą triadę sugerując — wbrew założeniu — podział wyczerpujący i skończony. Trudno jednak zarazem wyrzec się tego pytania: każda formacja wykształca sobie właściwą wizję rozwoju kulturowego. Myliłby się ktoś, kto by sądził, że klasycyzm był *ex definitione* konserwatywny — klasycyzm znał i postulował rozwój przez kumulację i renowację, co najlepiej widać u jego początku, czyli w epoce renesansu, który zarówno odradza, czyli odnawia dorobek przeszłości, jak też gromadzi go i piętrzy ku chwale dalszego rozwoju. Zarazem jednak pielęgnując złudne przekonanie o minionej doskonałości. Klasycyzm stał się nieproduktywny, gdy wyczerpały się możliwości kumulacji i renowacji, i tu przypada wyraźna granica, za którą tradycja antyku wprowadzić nie znika, ale staje się już tylko erudycyjną rekwizytornią.

Kilku zdań komentarza wymaga rubryka „pakt społeczny”, jako że tu tkwi problem, który w lakonicznym i tabelarycznym skrócie nie jest dostatecznie jasny. Dwuznaczność paktu społecznego polega na tym, że sztuka każdej formacji formułuje skrajny postulat swej wolności, ale zarazem, aby funkcjonować, korzysta ze społecznych czy technicznych udogodnień, bez których nie mógłby powstać komunikacyjny obieg kulturowy. Tak zatem owe udogodnienia są przymusem, ale nie tylko narzuconym z zewnątrz, lecz także znienawidzonym i pożądanym zarazem. Poeta klasycystyczny buntuje się przeciw mecenasowi, ale mecenatowi służy i szczerze, i obłudnie, bo mecenat jest mu paradoksalnie niezbędny. Poeta romantyczny gardzi publicznością, której potrzebuje, by zwrócić się z wyrzutem: „cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?” Innymi słowy, można

by postawę tę nazwać „samotnością tyrtejską”, co jest oczywiście określeniem wewnętrznie sprzecznym, ale właśnie w tym rzecz ma się cała, że poczuciu, a nawet demonstracji samotności towarzyszy świadomość obowiązku przywódczego, co jako konflikt słowa i czynu jest jednym z bolesnych dylematów „rewolucji wieszczów”⁶².

W rubryce trzeciej moglibyśmy wpisać jeszcze sławne Peiperowskie tworzenie „dla dwunastu”, tych nielicznych wybranych, którzy już rozumieją i którzy, jak apostołowie nowej poezji, rozniosą jej sens kiedyś wśród mas. Zarzut niezrozumiałstwa spotykał jednak nie tylko zwrotniczczan — także z jednej strony Tuwima, z drugiej zaś Gałczyńskiego. Co więcej, w przypadku Skamandra czy Kwadrygi zamierzona lub mimowolna elitarność szła w parze z prowokacyjną łatwością (nb. teksty kabaretowe i piosenki pisane bynajmniej nie tylko *lucris causa*). Łatwość ta jest pochodna wobec technicznych środków rozpowszechniania, ale za razem rozwój tych środków intensyfikuje.

12

Każda synteza jest skrótem i uproszczeniem, ale periodyzacja jest skrótem skrótu i uproszczeniem uproszczenia. To usprawiedliwienie byłoby zbyt proste, gdyby miało tylko osłaniać zwykłe niedokładności i niedoskonałości. Rzecz w czym innym: ten typ periodyzacji jest na pozór swoistą historią literatury bez nazwisk (lub prawie bez nazwisk) nie tylko dlatego, że na nie brak miejsca, ale dlatego przede wszystkim, że nie ma takiego pisarza, którego twórczość mogłaby być adekwatną ilustracją tezy wyliczającej główne cechy danej formacji.

Każda historia literatury składa się z dwu sposobów widzenia — widzenia dalekiego, w którym dostrzega się podobieństwa, i widzenia bliskiego, które pierwszeństwo daje niepowtarzalności. Wysiłek autora syntezy, która ma na względzie potrzeby choćby dydaktyczne, zmierza do pogodzenia owych dwu perspektyw, czyli — inaczej i obrazowo mówiąc — do nieustannej zmiany ogniskowej, co ma pozwolić na uzyskanie raz szerokiego planu, raz detalu. Historia literatury jest jednak dyscypliną wielogatunkową. Doskonale wyobrażam sobie taką książkę, zatytułowaną *Dzieje literatury*, która składałaby się wyłącznie z portretów twórców, jak również jej przeciwieństwo, czyli historię prądów.

⁶² Zob. Janion, Zmigrodzka, *op. cit.*, s. 525 n.