

Stefania Skwarczyńska

Ze studiów o istotności i istocie rodzajów literackich : część druga

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 34/1/4, 1-17

1937

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.

ZE STUDIÓW O ISTOTNOŚCI I O ISTOCIE RODZAJÓW LITERACKICH

CZEŚĆ DRUGA ¹

Oczywiście, mówiąc o żywotności rodzajów literackich, o ich życiu, powstawaniu, obumieraniu, nie posługujemy się tymi określeniami w znaczeniu biologicznym, ani w znaczeniu, jakim — mocą przenośni — odnosimy je do rzeczy martwych. Na pojęcie życia w sferze abstrakcji składać się będzie ustalizowanie pewnej ilości cech w spoistą jedną całość, na obumarciu — rozbiecie ustalonych zespołów, przyłączenie do nich nowych, zanik ich mocy wcielającej je w dzieła jednostkowe; jak widzimy, żywotność jest tu czymś wtórnym, bo tkwi cała swoim istnieniem w świadomości człowieka, w jego duchowości.

Zastanówmy się najpierw nad tym, co nazywamy rodzajem literackim?

W teorii na ten temat panuje chaos, którego nikt nie próbuje opanować.

Rodzajami literackimi zwano przede wszystkim epikę, lirykę i dramat; badacze, z wyjątkiem tak zagorzałych przeciwników klasyfikacji literatury jak Croce, godzili się na uznanie ich jakościowej odrębności, ich jakoby samoistności. Racji bytu tak określonego pojęcia próbowała nawet bronić poetyka psychologiczna. Bovet kruszył kopię w jego obronie, Hartl próbował uzasadnić psychologicznie odrębność rodzajową epiki, liryki i dramatu.

Natomiast pomiatano tzw. „drobnymi“ rodzajami; tylko niekiedy i na te „drobne“ rodzaje godziła się ukradkiem poetyka, zwłaszcza tradycyjna, widząc w nich wygodę badacza, który w ten sposób ma pod ręką gotowe, zdecydowane szablony pojęciowe². Zupełna w teorii pogarda, niezrozumienie

¹ Por. *Pamiętnik Literacki*, R. XXXIII, 1936, s. 574—590.

² Jak stwierdza R. M. Meyer (*Deutsche Stilistik*, München. 1906, s. 152) mimo iż — jego zdaniem — słusznie zaprzeczono istnieniu rodzajów

istotności rodzajów literackich, świetnie w ten sposób godziły się z traktowaniem ich jako „Hilfsbegriffe“¹ — czemu zresztą niekiedy towarzyszyło u badaczy zawstydzenie, że w ich sposobie myślenia utylitaryzm bierze górę nad zasadniczością².

Posługując się określeniem „drobnych rodzajów“ nie idziemy tu w ślad za *Art Poétique* Boileau'a, który przeciwstawienie rodzajów drobnych wielkim opiera na różnicy ich rozmiarów. Mówiąc o „drobnych“ rodzajach mamy na myśli te wszystkie, których treść mieści się w treści nadrzędnych im pojęć rodzajowych, a więc w pojęciach epiki, liryki, czy dramatu, lub ewentualnie na ich skrzyżowaniach. W tym znaczeniu „drobnym“ rodzajem będzie zarówno hymn jak epopeja, bo pierwszy będzie pojęciem podrzędnym wobec pojęcia liryki, drugi pojęciem podrzędnym wobec pojęcia epiki. Stosunek logiczny „drobnych“ rodzajów literackich względem siebie może być różny; są one współrzędne, gdy mają wspólne pojęcie rodzajowe nadrzędne, np. epopeja i epilion należące do poezji epicznej; są tylko równorzędne w podziale, w klasyfikacji ogólnej rodzajów, gdy mają różne pojęcia nadrzędne, które znów względem siebie są współrzędne. I tak równorzędny jest tren i epopeja.

W ustosunkowaniu się pojęcia „drobnego“ rodzaju literackiego do pojęć nadrzędnych może zachodzić jeszcze jeden wypadek; „drobny rodzaj“ może posiadać w swej treści cechy dwóch lub więcej pojęć o charakterze nadrzędnym; wtedy w nim następuje jakby skrzyżowanie cech obu pojęć nadrzędnych; wiąże się ono częścią swych cech z jednym pojęciem nadrzędnym należąc do jego zakresu, a równocześnie częścią inną wiąże się z drugim. I tak, sonet przez swój element opisowy łączy się z poezją epiczną, przez swój element reflek-

literackich, „ändert nichts an der Tatsache, dass die ungeheuere Mehrzahl der literarischen Produkte sich in die überlieferten Gattungen leicht und zweckmässig einordnen lässt...“.

¹ Stwierdza to także K. Hartl (*Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, 1924, II): Doch diese Komplexität des einzelnen konkreten Dichtswerks, mag sie auch für manchen der Grund sein, die Einteilung der Poesie in verschiedene Gattungen als „armseligen Notbehelf aus Bequemlichkeitsrücksichten“ verächtlich beiseite zu schieben (Gregory, *Wesen und Werden der Liryk*, *Österr. Rundschau*, Bd. II, s. 407) oder mit spöttischen Lächeln zu betrachten, — Croce vergleicht dieses Bemühen, die Gesetze einzelner Gattungen zu erforschen, mit dem Bestreben, in einer Bibliothek die Gesetze des Faszikels A oder des Faszikels B zu ergründen — schafft das Einteilungs- und Gattungsproblem keinesweg aus der Welt.

² I tak pisze np. Bovet (*Lyrisme, Epopée, Drame*, s. 11): Il est certain que nos abstractions, nos groupements de faits, bien que nécessaires au raisonnement scientifique, ont quelque chose de brutal et de factice; nous prétendons établir en classifiant des catégories aux cloisons étanches dans cet océan de la vie, où tout se tient, où tout n'est que flux et reflux.

syjno-uczuciowy z poezją liryczną — acz różna jest proporcja cech przynależnych do dwóch tych nad-rodzajów.

Zaobserwowanie tego zjawiska doprowadziło niektórych krytyków do traktowania „drobnych” rodzajów literackich jako rodzajów pośrednich¹ pomiędzy rodzajami epiki, liryki, dramatu²; to równourzędzenie „drobnych” i „wielkich” rodzajów nie brało pod uwagę różnego stopnia ich formalnego skonsolidowania.

Brak wyraźnego postawienia tej kwestii, tj. niewyodrębnienie „wielkich” i „drobnych” rodzajów literackich, prowadzi do zamieszania w terminach; teoria zarówno pojęcia nad- jak i podrzędne nazywa rodzajami literackimi. Stawianie obok siebie równorzędnie jakości tak różnych prowadzi do niejasności, po prostu do zmieszania rzeczy zupełnie różnych nie tylko obszarem treści i zakresu, ale i typem żywotności.

Istotność dla literatury i badań nad nią mają — jak zobaczymy — nie tylko „wielkie” rodzaje: epika, liryka, dramat, ale i „drobne”; omówienie ich zakresów doprowadziło do ustalenia ich stosunków pod- i nadrzędności.

Nasuwa się teraz pytanie, czy do tego uprawnia również wynik badań nad ich treścią. To zbadanie treści dwurzędowo usystematyzowanych pojęć rodzajowych leży w centrum samego zagadnienia istotności rodzajów literackich, bo dotyczy ich istoty.

Treść „drobnych” rodzajów jest znacznie bogatsza; „wielkie” rodzaje to jakoby żywioły³, bez związanych z nimi pojęciowo walorów kształtowych, względnie żywioły, których kształt formalny jest nieskonsolidowany, płynny. Drobnе rodzaje, to całości skonsolidowane, określone w swoistej materii treściowej i posiadające związane z nią formalne zarysy. Mówiąc

¹ Rudolf Lehman (*Poetik*, II Aufl., 1919, s. 193): „Ist die Poesie ursprünglich nur eine, entspringen ihre Gattungen bei aller Verschiedenheit der Funktionen, in welchen der formenbildende Trieb sich äußert, doch nur einer gestalteten Grundtätigkeit der Phantasie, so ist verständlich, dass es Dichtungsformen gibt, in denen die Charakterzüge der verschiedenen Gattungen nicht nebeneinander, wie oben vom Drama gesetzt wurde, sondern miteinander verbunden, ja verschmolzen auftreten: lyrische und epische, epische und dramatische Eigenart, ja bisweilen alle drei fließen hier ineinander über. Solche Gedichte bilden somit vermittelnde Zwischenformen; sie sind bedeutungsvoll und belehrend, weil sie besonders deutlich zeigen, dass die Grenzen, welche die Begriffe der Poetik, wie die Sphären der Poesie voneinander trennen, nicht mechanisch starr und fest, sondern lebendig fließend sind“.

² Bovet tak to ujmuję: „Dès qu' on conçoit ainsi ces trois modes essentiels, il est clair que les „genres intermédiaires“, innombrables autant que légitimes, sont des cas particuliers; il faut se garder de créer pour eux des catégories nouvelles; il faut respecter leur individualité, en expliquant leur genèse par la combinaison d'éléments divers“. (*op. cit.*, s. 15).

³ Skonsolidowanymi formami literackimi nazywa np. bajkę, satyrę Dragomirescou w swojej *La science de la littérature*.

o pojęciu liryki myślimy o pewnej materii treściowej w sferze osobistych wzruszeń, której kształty formalne jeszcze są słabo zarysowane. Gdy mówimy np. o triolecie, myślimy nie tylko o pewnej materii treściowej, ale i o związanym z nim kształcie formalnym.

Tak więc różnica w bogactwie linii treściowych jest jedną z różnic między „wielkimi” a „drobnymi” rodzajami i już sama przez się żąda odpowiedniej systematyzacji. Różnicę linii treściowych w poszczególnych żywiołach rodzajowych wywołuje za każdym razem odmienny stosunek autora do przeżywanego i artystycznie wcielonego treści¹;das epische Gedicht wird vorgetragen, das dramatische vorgelebt, das lyrische trägt sich selbst vor, jak powiada Dohrn².

Ponieważ w drobnych rodzajach literackich splatają się cechy materii treściowej przynależnej różnym żywiołom rodzajowym, więc też i stosunek twórcy do tych „drobnych” rodzajów musi być znacznie bogatszy, znacznie bardziej urozmaicony. Gdy np. Mickiewicz pisze *Konrada Wallenroda* realizując nim powieść poetycką, mienić się musi w swych przeżyciach twórczych, raz wyrażając się pozą obserwatora i obiektywnego sprawozdawcy, raz swoje uczucia wyrażając bezpośrednią liryką, raz dramatycznym dwugłosem wypowiadając tragizm bohaterów. Nie tylko więc, jak widzimy, ilościowo cechy treściowe „drobnego” rodzaju literackiego są bogatsze, lecz i jakościowo przez różnorodność stosunku do nich twórcy, który się przez nie wypowiada. A zatem, resumując, — i rozpatrzenie charakteru treściowego żywiołu rodzajowego a „drobnego” rodzaju literackiego prowadzi nas do tego, by na różnych płaszczyznach umieścić jedno a drugie.

Rodzaj literacki ma związany z właściwą mu materią treściową pewien walor formalny; można stwierdzić, że im „drobniejszy” rodzaj literacki (np. epika — poezja opowiadająca — epepeja bohatera), czyli im bogatsza treść pojęcia, tym ściślej także jest skonsolidowana forma. Ileż więcej danych co do formy zawiera pojęcie bajki niż pojęcie poezji epicznej!

Element formy w rodzaju literackim jest bardzo wyraźny, nie ma jednak znaczenia pierwszoplanowego a zwłaszcza wyłączonego, na podstawie którego, jak się to często zdarza, można by zidentyfikować zagadnienie rodzaju literackiego z zagadnieniem formy. W rzeczywistości zarówno logicznej, jak i w skonkretyzowanej w jednostkowym dziele³, w rzeczywistości, którą jest rodzaj literacki, nie istnieje oderwana forma,

¹ Omawia z tego punktu widzenia bardzo szeroko Ermattinger (*Das dichterische Kunstwerk*, s. 314—331 n.) epikę, lirykę, dramat, jako specjalną „Wirkungsform”.

² Dohrn, *Die Künstlerische Darstellung*, s. 85.

³ np. Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, 1905, s. 196, ustala związek ironii jako żywiołu treściowego z kształtem komedii.

istnieje jedynie jako uzewnętrznienie żywiołu treściowego. Stąd zastrzeżenie Boveta przeciw „drobnym“ rodzajom literackim, jako wyłącznie formom, wydaje się zastrzeżeniem przeciw temu, czego nie ma, uderzeniem w próżnię¹. Z drugiej strony inne jego żądanie (w którym po trosze zagubiło się poprzednie za-przeczenie), by nauka zbadała istotę związku między żywiołem treściowym a formą w rodzaju literackim, jest słuszne i istotnie ciekawe; szkoda tylko, że a priori zapewnia, że nie ma żadnego związku między np. istotą liryizmu a formą ody².

Trzeba również zaznaczyć, że mówiąc tu o formie myślimy jedynie o formie uzewnętrznionej; błędem logicznym wydaje się odróżnienie, jak to czynią niektórzy teoretycy³ za Ermattin-gerem⁴, formy wewnętrznej i zewnętrznej⁵; pierwiastki formalne są produktem wyrażania, są tym, czym się przejawia treść; treść jest w rzeczywistości nieodłączną od kształtu, można ją tylko na drodze analizy abstrahować z jednostek rzeczywistych; w oderwaniu od żywiołu treściowego nie ma forma swego sensu estetycznego⁶.

Tak więc w pojęciu rodzaju literackiego tkwi immanentnie pojęcie specyficznego elementu treści i formy, czynnika wewnętrznego i czynnika uzewnętrznienia. W poszczególnych rodzajach literackich pewien czynnik treściowy jest nieodłącznie związany z pewnym czynnikiem formy. Obserwacja podobnych zespołów pierwiastków treściowych i formalnych w szeregu jednostkowych dzieł doprowadzi teoretyka do wyodrębnienia ich drogą analizy logicznej, do konsekwentnego uznania w nich ich wewnętrznego powinowactwa (związek genetyczny, przyczynowy) i do przyznania im na skutek ich nierozłączności znaczenia pewnej swoistej całości a razem żywotności pewnego złożonego organizmu.

Poza czynnikiem splecionych ze sobą pierwiastków treści i formy ma każdy rodzaj literacki jeszcze inny, właściwy sobie a odróżniający go od innych, najściślej z nimi związany: czynnik właściwego mu stylu.

¹ E. Bovet, *tamże*, s. 27.

² „On pourrait aller plus loin, et sans tomber dans le fétichisme des formes et des règles, étudier les rapports intimes du contenu avec le contenant. Sans doute le lyrisme n'est pas lié le moins du monde à la forme de l'ode ou du sonnet, ni même au vers“... (*tamże*, s. 15).

³ por. R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*. Rozróżnienie to wróciło także w obszernej rozprawie Ernsta Hirta: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung* 1923, np. s. 4.

⁴ por. jego dzieło: *Das dichterische Kunstwerk*.

⁵ Dohrn także przeciwstawia się wyróżnieniu formy zewnętrznej i wewnętrznej, *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*, s. 45.

⁶ *tamże*, s. 46: „.....Im Übrigen scheint es keiner besonderen Auseinandersetzungen mehr zu bedürfen um einzusehen, dass nur ein von innerem Leben Erfülltes im ästhetischen Sinne Form ist.“

Styl rodzaju literackiego, to czynnik sposobu, którym się wypowiada indywidualność rodzaju wykwitając z wszystkich jego cech; jest on od nich uzależniony, bo są one jego pnem macierzystym.

Podobnie pojmuje Ermattinger styl rodzaju, gdy zapewnia — zresztą znakiem równania łącząc styl i formę zewnętrzna — że „es gibt nicht eine Allgemeinheit äusserer Formen, sondern nur einen besonderen Stil der Liryk, der Epik, des Dramas“¹.

Rozpatrywanie istoty stylu zaprowadziłoby nas za daleko. Wystarczy uprzytomnić, że nie ma dotąd wśród uczonych ustalonej ostatecznie definicji². Ilu ludzi, tyle zdań³. Nie ma jednej prawdy odnośnie do stylu, nie ma analizy jego istoty, która by nie była lub nie mogła być podważona, której nie można by określić jako jednostronnej lub ciasnej. Nawet naczelne i bodaj najdawniejsze ujęcie stylu w aforystycznej definicji Buffona: *Le style c'est l'homme* — ujęcie, które w przeróżnych modyfikacjach i pogłębieniach stało się wyrazem nowoczesnych określeń stylu⁴ — okazuje się, mimo swych szerokich ram, ciasne. U jego dna leży przekonanie, że tylko człowiek, a więc dzieło o tyle, o ile jest jego emanacją, może posiadać styl⁵. Takie ujęcie zdawałoby się nie dopuszczać możliwości jakiegokolwiek wpływu na styl samego materiału dzieła sztuki.

Tymczasem jeśli mówimy o stylu rzeźby w drzewie, czy o stylu drzeworytu w odróżnieniu od stylu miedziorytu, to uwzględniamy w tym pojęciu nie tylko to, co i jak czło-

¹ Ermattinger, *Das dichterische Kunstwerk*, s. 307.

² E. Castle, *Zur Entwicklung des Wortbegriffs Stil*, s. 155—159.

³ Na brak dotąd określeń i w ogóle wiedzy o stylu skarży się np. Karl Vietör, *Probleme der deutschen Barockliteratur*, Leipzig, 1928, s. 1 n.

⁴ Oto garść określeń — wśród wielu innych — w których brzmi owo Buffona: „Le style c'est l'homme“: „...le style c'est l'âme modifiée à la surface par les différences communes ou individuelles — mais toujours l'âme. En droit, le style, c'est l'âme puissante et ordonnée. Ce sont les choses montrées à travers cette âme. Nombre de styles différents, ou mieux un seul qui se plie aux objets“ (Longhaye, *Théorie des belles-lettres*, Paris, 1920, s. 496 nn.). — „.....Indywidualność mówiącego przebija się w stylu jako symboliczna jednolitość wśród mnogości językowych środków“ (Wędkiewicz, *O stylu i stylistyce*, s. 13). Stąd konsekwentny wniosek, że stylu nie podobna się nauczyć, trzeba wychować człowieka (*tamże*, s. 18 n.). „Le style est la langue modifiée de manière à mettre en relief la personnalité littéraire d'un écrivain“ (Michel Dragomirescou, *La science de la littérature*, Paris, 1928, s. 178). — Natomiast Jonas Cohn stara się ująć istotę stylu poza podłożem — bodaj pozornie — osobowości człowieka: „Stil ist die Summe der künstlerischen Gestaltungsprinzipien“ (*Allgemeine Ästhetik*, s. 122).

⁵ Z. Łempicki ujmując styl w oparciu o teorię niemiecką jako wyraz poprzez osobowość twórcy sfery duchowej ponadindywidualnej i tkwiących w niej sił. W ten sposób: „egzystencjalne“ ujęcie zagadnień stylu, to jest w konsekwencji ujęcie dynamiczne, energetyczne. Wyraża się ono w przekonaniu, że istnienie daje niejako znać o sobie przez pewną nurtującą siłę“. W tej koncepcji indywidualność twórcza jest tylko pryzmatem, a nie źródłem zjawiska stylu (Z. Łempicki, *Zagadnienie stylu*, 1937).

wiek wyraża przez dany materiał, lecz także to, co z racji istoty materiału może w nim, przezeń wyrazić. A więc musimy przyznać, że na pojęcie stylu dzieła składa się nie tylko człowiek, lecz i materiał, którym operuje, że styl dzieła wpływa nie tylko z możliwości człowieka, lecz i z możliwości materiału; niemal chciałoby się powiedzieć: nie tylko z ducha człowieka, lecz i z ducha materiału.

Drugą trudnością w badaniach stylu to określenie stosunku treści do formy.

Zbyt często podkreślano, że styl jako suma środków wyrazowych — tyczy się formy¹. Ermattinger mówi, że przeżycie wyraża się w „*äußerer Form*“ czyli stylu²; Volkelt również kładzie nacisk na formie³. Niewątpliwie, jeśli szukać środków wyrazowych w stylu, to nie można ich znaleźć poza sferą konkretnych wyrażonych części dzieła sztuki, czyli poza uchwytą bezpośrednio, pierwszoplanową siecią czynników formalnych; jeśli jednak idzie o czynnik wytyczający ścieżki stylowi, czynnik decydujący o jego istocie, a więc o czynnik wzbijający się w samą istotę formy — to trzeba go szukać przede wszystkim w treści dzieła⁴.

Nowoczesny kierunek w badaniach stylistycznych, który w ślad za estetyką zerwał ze stanowiskiem doktrynalnym (normatywnym), a oparł się o opis, staje w wyniku badania tego czy owego dzieła wobec stwierdzenia, że dana treść nie mogła być kompletniej wyrażona jak danym stylem. Treść ciąga za sobą styl. Jakżeż można oderwać styl np. *Genезis* z ducha Słowackiego od założeń treściowych tego dzieła; czyż można by żywił kosmiczny jego treści, opartej o najgłębszy sens indywidualizmu, pozbawić tego stylu ksiąg świętych, tego stylu modlitewnego?

¹ Ernst Elster: „*Stil ist die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und die Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt*“ (*Stilistik* I, s. 78).

² Ermattinger, *Das dichterische Kunstwerk*, s. 307.

³ Volkelt, *Der Begriff des Stils*, s. 213 (*Ztschrift für Ästh. u. allg. Kunstw.* hrg. v. Max Dessoir, 1913): Hiernach also wäre die Bezeichnung „*Stil*“ gleichbedeutend mit der künstlerischen Form im nachdrücklichen Sinne des Wortes, wofern man nur die künstlerische Form zu einer Vielheit von Fällen in Beziehung bringt und als das einheitlich durch sie Hindurchgehende ansieht. — Dragomirescou (*La science de la littérature*, Paris, 1928, s. 178): „...le style comprend toutes les particularités de la forme: rythme, style proprement dit et formes littéraires.“

⁴ Mówiąc o treści i o jej ukształtowaniu: temacie, mamy na myśli nie jej sens ogólny, ale całą pełnię rzeczywistości — a więc to, co jedynie może i musi być indywidualną wartością twórcy. A więc nie ma dwóch tematów, dwóch treści takich samych. Mówiąc o *Marii Magdalenie* Tycjana i Carlo Dolci, nie mamy w naszym rozumieniu jednego tematu, lecz dwa, które tytuł upraszcza do linii ogólnego założenia treściowego. W innym sensie postępuje się pojęciem tematu np. Oscar Walzel (*Die künstlerische Form des Dichtwerkes*, Berlin, 1916, s. 3 n.) mówiąc, że do w. XIX sztuka nie poszukiwała nowych tematów, zakładała swoją ambicję tylko na tym, aby tworzyć nowe formy.

Tym samym badanie opisowe stylu stwierdza fakt najściślejszego związku między treścią a stylem¹.

Nasuwa się teraz pytanie, czy ten związek rzeczywisty na płaszczyźnie jednostki twórczej nie stoi w sprzeczności z innymi zasadami stylu, np. z zasadą, że styl to człowiek? Artysta przez wybór treści, przez swoje powinowactwo z pewnymi grupami treści — już tym samym pośrednio gruntuje kierunek swego stylu. Że jednak w stosunku twórcy do stylu jest pewna wtórność, że właśnie treść jest członem pośredniczącym, widzimy stąd, że przy wielkim bogactwie i różnorodności treści w pewnej twórczości, jej styl raczej przedstawia sobą pewną wielorakość, związaną z wielorakością treści, niż jednolitość odbijającą jedność organizmu twórczego autora. I tak zestawwszy np. *Pana Tadeusza* z widzeniem Ewy w *Dziadów* cz. III zauważymy, że mamy nie tylko dwie różnorodne treści, ale i dwa różnorodne style, których nie sprowadza do wspólnego mianownika też sama osobowość twórcy; odrębności stylu nie można w tym wypadku wytłumaczyć ewolucją osobowości twórczej — bo powstały oba dzieła niemal równocześnie. Musimy więc wiązać czynnik stylu raczej z żywiołem treści i zespolonymi z nimi na płaszczyźnie wyrazu możliwościami formalnymi, nie z bezpośrednią osobowością autora, bo ta wchodzi pod uwagę o tyle, o ile decyduje o wyborze treści, o ile skłania się ku niej przez pewne wewnętrzne powinowactwo.

Treść zatem decyduje o stylu. Forma na całej przestrzeni swych tak różnorodnych czynników, jak kompozycja, rytm etc., jest — jeśli idzie o jej stosunek do stylu — pewnym materiałem, ujmowanym tak lub inaczej w zależności od potrzeb wyrazowych treści. Czyli w sumie: forma a styl, to dwa pojęcia zupełnie odrębne. Forma jest czynnikiem uzewnętrzniającym treść, bez niej treść nie mogłaby się udzielić odbiorcy, jest czymś zupełnie w zakresie wcielenia treści ogólnym. Jest, jeśli się tak można wyrazić, wynikiem stawiania się treści. Istnienie treści objawia forma, jak ościowość treści wyraża styl. Styl może być właściwy lub nie; nie każda treść zamierzona ma w uzewnętrznieniu właściwy sobie styl. Rzuty pierwotne, nieraz wielokrotne, wskazują, jak mozolnie autor do wartości treściowych dobiera najwłaściwszy dla nich styl, jak się męczy, aby jedność wyrazowa elementu treściowego nie załamała się w sposobie wyrazu, przekształcając jego własne intencje.

Nasuwa się pytanie, czy mówiąc o stylu rodzaju literackiego mamy na myśli styl artystyczny, czy też jedynie

¹ Na nasze stanowisko zgodziłaby się Sophie Cohen, która również wiąże styl nie z formą, ale z treścią: „.....der Stil eines Dramas wird nicht nur durch seine Form bestimmt, sondern ebenso sehr durch seinen Stoff und seinen Geist“ (*Prinzip oder Stil*, s. 411).

pewien sposób ekspresji¹ — bez oceniania jego waloru estetycznego².

Nie podobna dziś się nie zgodzić, jeśli stoimy na stanowisku, że styl, to człowiek, z ujęciem Gaertnera, który momenty estetyczne uważa za jedną z jakościowych możliwości stylu, odejmując tym samym pojęciu stylu cechę wartości estetycznych³. Jeśli się jednak stanie na stanowisku ścisłej relacji między treścią a stylem, dokładniej biorąc, jeśli się uzna, że styl wyraża jakości treściowe, to wypadnie zdanie to raczej uzupełnić, zmodyfikować. Przecież przez to samo, że przez styl objawiają się jakości treściowe, że pewnym w intencji twórcy jakościom treściowym musi odpowiadać pewien styl — trzeba przyjąć, że styl musi być właściwy; jeśliby właściwy nie był, zatracił swój charakter jakościowy treść, objawi się w postaci jakościowej innej, niż w zamierzeniu autora. Każdy zaś styl właściwy musi zyskać potwierdzenie w subiektywnym odczuciu odbiorcy, w jego przeżyciu estetycznym.

W dziele konkretnym może zająć pewien fałszywy ton pomiędzy treścią a stylem, można mówić o stylu estetycznie pełniejszym lub mniej pełnym, bo przecież odczuć można, czy na płaszczyźnie wyrazu nie doszło w nim do skrzywienia zarysu treści, czy, jednym słowem, styl jest funkcją zamierzeń autora odnośnie do treści.

Na płaszczyźnie jednak pojęcia rodzaju literackiego, przez to samo, że ustalamy korelację genetyczną między czynnikami treści, formy i stylu, i że, oczywiście, te znów są pojęciami, a więc nie mają charakteru jednostkowego, nie możemy mówić o innym stylu jak właściwym. Czyli, jeśli mówimy o stylu rodzaju literackiego, kojarzymy z nim pewną wartość estetycznie dodatnią. Oczywiście — raz jeszcze podkreślamy — ten styl ze związaną z nim wartością estetyczną jest pojęciem; podstawę do prawdziwego przeżycia estetycznego mamy dopiero wówczas, gdy dane jest nam konkretne dzieło o skonkretyzowanych wartościach.

Zbytнім uproszczeniem zagadnienia stylu u nowoczesnych teoretyków jest nacisk kładziony przede wszystkim na momencie indywidualnym; mówi się, że styl jest wyrazem indy-

¹ Zostawmy na boku bardzo zresztą ciekawą sprawę estetyki ekspresji. Wędkiewicz, *O stylu i stylistyce*, s. 7, powiada: Przez estetyczną ekspresję nie rozumiem bynajmniej „ozdobnej“, „literackiej“ odmiany języka; mam na myśli estetykę w pojęciu Crocego... (ze stanowiska teorii poznania); stylistyka dla Crocego i Vosslera jest w całości estetyką, tj. nauką o objawach ekspresji jako formach intuicyjnego poznania.

² Wędkiewicz, *tamże*, s. 2, pierwsze stanowisko uważa za błąd dawnej stylistyki.

³ Gaertner, *Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych*, s. 24; podobnie tenże: *O zadaniach stylistyki*, 1922, s. 27.

widualności twórczej¹, lub że jest właściwością pewnego dzieła pojętego jako jednostka². W takim ujęciu zapoznaje się najistotniejszy i pierwszoplanowy związek stylu z założeniem treściowym, a bez tego brakłoby właściwego podejścia do zrozumienia istoty takich stylów, jak stylu realistycznego, mistycznego, romantycznego itd.

Straciłoby także swą istotność uznanie stylu poszczególnych rodzajów literackich, który z naszego punktu widzenia ma podstawową, choć, oczywiście, pojęciową, rzeczywistość. Jeśli nasze określenie istoty rodzaju literackiego jako ośrodka treściowego ze związanym z nim żywiołem uzewnętrzniającym, formą, jest słuszne, to — jak wykazaliśmy to poprzednio — po prostu nie może istnieć pojęcie rodzaju literackiego — bez związanego z nim pojęcia właściwego mu stylu. Kto myśli: rodzaj literacki, ten myśli nie tylko: taki a taki żywioł treściowy, taki a taki żywioł formalny, — lecz także: taki a taki właśnie, a nie inny, styl.

Styl rodzajów literackich uznawało dawniej³ i uznaje wielu teoretyków, choć dość dziwnie podchodzili oni do zagadnienia, raz, jak Lessing, mieszcząc styl na płaszczyźnie języka, drugi raz, jak Vischer i Hartmann, na płaszczyźnie „wewnętrznej zmysłowości“ — „Innere Anschauung“⁴.

Ermattinger omawia style epiki, liryki, dramatu; uzasadnia je psychologicznie w sposób wymowny, acz nie doprowadzający do ostatecznych wniosków, R. Müller Freienfels w swojej poe-

¹ por. stanowisko Ch. Bally'ego, *Traité de stylistique française*, I, s. 18.

² Gaertner, *O zadaniach stylistyki*, 1922, s. 13 mówi, że „styl jest to suma wszystkich tych cech jakiegokolwiek indywidualnego (= niepodzielnego) przedmiotu fizycznego lub psychicznego, to ich ustosunkowanie i połączenie, które go odróżniają od innych przedmiotów tego samego gatunku“. — „Każdy styl nie posiadając sam przez się wartości estetycznej, może być, jak każdy przejaw rzeczywistości, materiałem dla sztuki, posiadając jej konieczny warunek, tj. jednolitość (tenże, *Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych*, s. 14). Autor w dalszym ciągu sam zastrzega się przeciw warunkowi owej jednolitości — i słusznie, bo np. wobec dwoistości stylu w III cz. *Dziadów* (styl realistyczno-poetyczny i styl mistyczny) albo musielibyśmy stylowi tego dzieła odmówić waloru estetycznego, albo szukalibyśmy sztucznie tej jednolitości.

³ np. Ermattinger (*Das dichterische Kunstwerk*, s. 125) — por. powszechność w uznaniu tego, powszechność, która się odbija np. w takiej książce, jak Karola Borińskiego *Deutsche Poetik*, 1916. Podobnie Wędkiewicz (*O stylu i stylistyce*, s. 19) i Gaertner (*Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych*, 1924, s. 19) operują pojęciem stylu rodzajów literackich.

⁴ Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901, s. 17, powiada: Vischer und Hartmann betrachten die innere Sinnlichkeit als Darstellungsmittel, die Sprache nur als Vehikel, und die Poesie daher als innere Anschauung. Stąd autor wyprowadza wniosek, że owa „innere Sinnlichkeit“ będąc zatem ośrodkiem przedstawienia („Darstellungsmittel“), musi być bardzo różniczkowana; muszą istnieć różne działy przedstawień, a więc i style tych działów.

tyce¹. Dodajmy, że dla konsekwencji musimy uznać odrębność stylową nie tylko „wielkich” rodzajów literackich, lecz i „drobnych”, tym bardziej, że w nich żywioł treściowy jest mocniej sprecyzowany.

A teraz pytanie, syntetyzujące dotychczasowe rozważania: czy styl pewnego rodzaju, leżąc na pewnej kierunkowej treści, może mieć różnorodność?

Tu znów musimy wrócić do formy skonkretyzowanej w dziele literackim. Pojęcie samo rodzaju literackiego zawiera pojęcie stylu właściwego, a więc np. epice odpowiada epickość stylu; płaszczyzna abstrakcji, w której żyje pojęcie ogólne rodzaju literackiego — nie daje mu pola do zmienności, która jest atrybutem zjawisk konkretnych, żywych, jednostkowych.

W jednostkowym dziele literackim styl może być różny (z tym, że odzwierciedla różne jakości treści), mniej lub więcej doskonały, jak nas poucza o tym choćby np. studiowanie rękopisu, w którym pozostawiła ślady praca autora nad udoskonaleniem stylu. Jednak dla pewnej treści tylko jeden styl będzie najdoskonalszy², bo tylko jeden może oddać całe jej jakościowe, aż do najsztubtelniejszych odcieni, bogactwo³.

¹ Müller-Freienfels R., *Poetik*, s. 59: Wenn ich die herkömmliche Einteilung der Stilformen in Epik, Lyrik und Dramatik für meine Betrachtungen beibehalte, so mache ich dabei die Art der Darbietung zum Einteilungsprinzip. Von Epik spreche ich dort, wo die Inhalt in ruhigere Weise erzählend dargeboten werden; Lyrik ist der lebhafter gesteigerte, formal geschlossenere, meist durch musikalische Mittel unterstützte Vortrag, Dramatik die dialogisierte mimische Darbietung. Natürlich entsprechen auch bestimmte Inhalte diesen Darbietungsformen, so dass man auch inhaltlich diese Stilformen geschieden hat: Epik als Auspinnung von Geschehnissen, Lyrik als Ausdruck von Stimmungen und Gefühlen, Dramatik als Vorführung von Handlungen“. Autor zaznacza, że te trojakie kategorie stylowe są kategoriami teoretycznymi, bo w rzeczywistości każde dzieło sztuki, będąc kombinacją rodzajów literackich, wyrażone jest stylem mieszanym. Ten naturalny stan rzeczy urąga szufladkowaniu nauki: „.....man muss sich bewusst sein, dass das reale Kunstschaffen sich keck über nachträgliche Markscheidungen der Ästhetik hinwegsetzt. Wenn ich im folgenden die Bedeutung der Darstellungsform für die Stilentwicklung behandle, so sehe ich aus praktischen Gründen von den Mischformen ab, um das psychologisch Wesentliche möglichs klar herauszuarbeiten. Stets jedoch muss man sich im Bewusstsein halten, dass kein hermetischer Abschluss der Geltungen gegeneinander besteht, dass vielmehr immer noch ihre ursprüngliche Einheit weiterlebt“ (*tamże*, s. 60).

² W innym to ujmujemy sensie niż starożytna retoryka, głosząca, że „jedem Stoff eine eigene Darstellungsform, anders gesprochen eine eigene Schreibweise, ein eigener Stylus zukomme“, F. Castle, *Zur Entwicklungsgeschichte des Weltbegriffes Stil* (*Germ.-rom. Monatsschrift*, s. 153).

³ A więc na płaszczyźnie rzeczywistych dzieł styl i forma mogą być różne; zgodzić się trzeba na zdanie Kleinera, że „nie ma koniecznego związku między „co” i „jak”, że dla treści, o którą nam chodzi, można by dobrać różne formy; w miarę rosnącej kultury umysłowej, zwłaszcza kultury literackiej, istotnie reasumują się różne formy i człowiek wybiera z nich tę, którą uważa za najwłaściwszą“. *Treść i forma w poezji* (*Studia z zakresu literatury i filozofii*, s. 139).

Jakież jednak w tym fakcie mniejszej lub większej doskonałości stylu udział indywidualności twórcy wobec dyktanda domagającej się właściwych wcieleni treści, czyli jakież stosunek indywidualności twórcy do indywidualności rodzaju literackiego?

Pomijamy fakt, że twórca przez wybór treści i własne swoje wewnętrzne powinowactwo z treścią wpływa na jakość stylu. Niezależnie od tego, styl pewnego konkretnego, jednostkowego dzieła jest wynikiem innego jeszcze zespolenia ducha twórcy z duchem rodzaju literackiego.

Znów pominiemy tu stanowisko starożytnej retoryki, które wiekami pokutowało w stylistyce, stanowisko, które w stylu rodzaju literackiego dopatrywało się pewnych norm dla tworzenia¹.

Nowoczesna nauka o stylu, dążąca do formułowania pojęć ogólnych a równocześnie nie odrzucająca dorobku i... metod poetyki psychologicznej, doszła na podstawie obserwacji szeregu dzieł sztuki do przekonania, że część właściwości stylowych jest związana z dziełem jako pewnym rodzajem literackim, część zaś ściśle z danym twórcą. Pewna część cech powtarza się w szeregu dzieł o podobnym zakroju treściowo-formalnym, a więc jest związana z rodzajem literackim, część zaś powtarza się (lub konsekwentnie w pewnym duchu urasta) we wszystkich dziełach danego autora, a więc wiąże się z jego indywidualnością. Sophie Cohen nazywa te cechy osobowe w dziele stylem, cechy zaś powtarzające się w pewnych kategoriach dzieł, więc w rodzaju literackim — zasadą stylu, „Prinzip“². Styl (w jej definicji) jest wyrazem twórcy, zasada stylu (Prinzip) wyrazem rodzaju literackiego³.

Tak więc styl jakiegoś określonego dzieła jest podszeptnięty w połowie przez ducha rodzaju literackiego, którego dane dzieło jest skonkretyzowaniem, w połowie zaś przez indywidualne właściwości psychiczne twórcy.

¹ por. E. Castle, *Zur Entwicklungs-Geschichte des Wortbegriffes Stil*. s. 153; autor omawia tam np. stanowisko Sulzera, który godząc się na pewną indywidualność równocześnie stawia zasady, względnie reguły stylu.

² „Kunststil“ odpowiada rzeczywistości danego dzieła; „das Prinzip ist dagegen ein Hilfsbegriff, den wir zunächst nur durch die Abstraktion aus den Stilen gewinnen können. Es besitzt daher keine Ausdehnung in der Zeit. Aber auch die Stile enthalten überzeitliche Bestrebungen, die sich wiederholen können: denn eine zeitlose Übereinstimmung zeitlich streng von einander unterschiedener Kunststile ist die notwendige Voraussetzung und Grundlage, ohne die wir nie dem Begriffe des Kunstprinzips überhaupt nicht gelangen könnten“. Sophie Cohen, *Prinzip oder Stil? Wiederholung oder Neuschöpfung* (Germ.-rom. Monatsschrift, 1926, s. 398).

³ „Das Prinzip beruht auf dem Wesen der Stile; von ihren wechselnden Erscheinungen bleibt es unberührt. Das gleichartige Wesen mehrer Stile bildet die Voraussetzung für das Prinzip, oder vielmehr aus der wesensübereinstimmung mehrer Stile leiten wir ein Prinzip ab. So gehört zum Begriffe des Prinzips nur die Wiederholung, nicht die Neuschöpfung innerhalb der Stile, die das gleiche Prinzip verwirklichen“, *tamże*, s. 406 n.

Oczywiście ponieważ na płaszczyźnie uzewnętrznienia musi zaistnieć symbioza stylu rodzaju literackiego ze stylem indywidualnym twórcy, musi między tymdwoma czynnikami stylu w stylu danego dzieła zaistnieć pewna harmonia. Bez pewnej harmonii, bez określonego stosunku między nimi, dzieło nie działa estetycznie. Zharmonizowanie odbywa się, oczywiście, poprzez stosunek autora do treści, do tematu. Styl rodzaju, jak wiemy, jest bezpośrednio uzależniony od jego elementu treściowego, styl indywidualny odzwierciedla „ja” autora we wszystkich kierunkach, a więc także, i przede wszystkim, w jakości jego powinowactwa duchowego z założeniami treściowymi dzieła. Słowacki krytykuje styl *Przechadzki po Rzymie* Zaleskiego, wytykając dziełu brak harmonii pomiędzy stylem indywidualnym twórcy a stylem żądanym przez rodzaj tematu. Konopnickiej, jako autorce *Pana Balcera*, krytyka zarzuca brak harmonii stylowej obu czynników; jej talent liryczny nie objął związanego z treścią stylu epicznego.

Powtarzamy: brak harmonii, rozdzwiek pomiędzy stylem indywidualnym autora a stylem rodzaju jego dzieła, jest estetycznie błędem.

Jednak brak pełnego współbrzmienia obu czynników stylowych nie jest identyczny z nieestetycznym rozdzwiekami. Taki celowo wprowadzony dysonans może kryć w sobie duże perspektywy estetyczne. Na tle zagadnienia rodzajów literackich ma swój specjalny sens, spełnia specjalną rolę. Wiąże się ze sprawą powstawania rodzajów literackich.

Istota stylu pewnego rodzaju literackiego jest uzależniona od jego ośrodków treściowych. Twórca może szukać świadomie wyrazu dla nich na innych drogach stylowych niż te, w które, prawem tradycji, dana treść się najpochopniej ubiera. Może więc zczepić z czynnikami stylowymi danego rodzaju (odmienić ich nie może, bo są związane z istotą danego rodzaju literackiego) pewien czynnik stylowy indywidualny, lub też środki wyrazowe innego rodzaju literackiego. W tym wypadku, realizując pewne założenia treściowe realizuje je równocześnie po linii dwóch rodzajów literackich. Oczywiście ta praca twórcza, jak każda inna, może dać wyniki estetycznie dodatnie, lub nie. I tak Słowackiego *Poema Dantyszka Leliwa o piekle*, gdzie treść sarmacko-dantejska oblekła się w styl gawędy i nastrojowej powieści poetyckiej, odczuwamy jako rzecz artystycznie chybioną; *Król Duch* o stylu baśni i eposu jest arcydziełem.

Takie szczęśliwe zespolenie dwu lub więcej stylów w jednym dziele, taka zharmonizowana dysharmonia, taka artystyczna niejednorodność, może dać początek nowego typu stylowego; jednorazowo — jest tylko właściwością indywidualną danego dzieła; powtórzona przez tego samego autora, lub też

innych w różnych dziełach, zwielokrotniona jednym słowem — okazuje się nową zasadą stylową (Prinzip). Ponieważ, oczywiście, jest odzwierciedleniem nowych jakości treściowych i ich konsekwencji w zakresie formy, więc też widzimy przez nią zarysy nowego rodzaju literackiego.

Styl nastrojowo-liryczny dołączony do epickiego przekształcił epilion w powieść poetycką; dramat romantyczny jako nowy rodzaj literacki wyrósł nie tylko w nowo ustalonej korelacji założeń treściowych i formy, lecz także na skrzyżowaniu stylu dramatu ze stylem liryczno-refleksyjnym.

Tak wyglądają narodziny nowego rodzaju literackiego. Ponieważ jest on, jak wiemy, pojęciem, a na pojęcie składa się suma cech abstrahowanych z szeregu jednostek tymi cechami podobnych, więc jasną jest rzeczą, że w procesie powstawania nowego rodzaju literackiego świadome założenie jednostki, jej chęć stworzenia nowego rodzaju, jest ograniczona. Czyn jednostki kończy się na jednostkowym dziele; może ona dać w nim załączki nowego rodzaju, ale już nie od niej zależy, czy dane rodzajowe w nim wyrażone zwielokrotnią się w wielorakiej twórczości, dając tym samym podstawę do abstrahowania z nich tych cech. I tak np., jak wykazuje J. Kleiner w swojej monografii o Mickiewiczu¹, *Dziadów* cz. III i IV były właściwie załączkami dla nowego typu dramatu; ponieważ jednak nowe dane rodzajowe nie powtórzyły się w żadnym innym jednostkowym dziele — pozostały jedynie własnością indywidualną, cechą indywidualną tego jednego dzieła.

Nowo ustalony, niemal chciałoby się powiedzieć: nowo-narodzony rodzaj literacki, może mieć żywotność większą lub mniejszą, tj. częściej lub rzadziej odbija się w jednostkowych, konkretnych dziełach.

Przychodzi nieraz moment, że przestaje się odzwierciedlać w dziełach rzeczywistych, że zamiera. Tak się rzecz ma np. z bajką², listem poetyckim etc. Dzieje się to dlatego, że w pewnej epoce brak koniecznego powinowactwa między jej psychiką a tymi treściowymi, które są ośrodkiem danego rodzaju literackiego.

Nie zawsze jednak pewna epoka (oczywiście zawsze poprzez twórców jednostkowych) ustosunkowuje się do pewnego rodzaju w zupełności albo pozytywnie albo negatywnie. Zwykle się zdarza, że czuje się pociągniętą ku jednemu albo dwom czynnikom właściwym danemu rodzajowi; natomiast czując się obcą trzeciemu, stara się podważyć jego istotność. Uchwyt poszczególnych walorów ulega zmianom, czynnik najbardziej obcy przybiera nowy kształt; jest to, jak widzimy, rozszerzeniem na przestrzeni szeregu dzieł zjawiska, które już znamy w pracy

¹ Kleiner J., *Mickiewicz*, 1934.

² Kleiner J., *Krasickiego „Bajki i przypowieści“* (Studia z zakresu literatury i filozofii, s. 5).

twórczej, odnośnie do rodzaju literackiego, w dziele jednostkowym. Zindywidualizowanie od pojęciowych wymiarów rodzaju literackiego ku konkretnym kształtom jednostkowego dzieła ma na przestrzeni szeregu dzieł swoje powtórzenie, podszeptnięte przez ducha czasu. Pojęcie zdjęte z serii tych dzieł wykaże oczywiście różnice w porównaniu z pojęciem zdjętym z szeregu dzieł dawnych epok, poprzedniej epoki. Zestawienie obu pojęć — pojęć tego samego rodzaju literackiego — wykaże pewne zmiany. Charakter tej zmienności określić możemy mianem ewolucji.

Jest faktem łatwym do zaobserwowania, że pojęcie rodzaju literackiego da się ująć w surowe i niewzruszone linie chyba na przestrzeni pewnej epoki, lub na tle w podobny sposób skonstruowanej psychiki twórców. Rozpatrywane na przestrzeni historycznej zachowują bezwzględną identyczność linii tylko w ogólnych zarysach; całe mnóstwo rysów będzie miało walor nieco różny od jednej epoki do drugiej. Ewolucję rodzaju odnośnie do epopei uznano w ten sposób, że obok dawniejszej epopei bohaterskiej postawiono tzw. epopeę artystyczną.

Toteż istotnym wydaje się także podejście do rodzaju literackiego od strony historyzmu, śledzącego ewolucjonizm historycznej rzeczywistości i historycznych zjawisk; ma mocne zrozumienie żywotności rodzaju literackiego Brunetière, ojciec historyzmu w teorii literatury, gdy w swoim dziele *Evolution des genres littéraires* stwierdzając ewolucję rodzaju literackiego śledzi bieg życia rodzaju literackiego, bada istotę jego rozwoju — na podłożu rzeczywistych w różnych epokach jego wcieleni.

I kierunek zatem historyczny¹ w poetyce ma bardzo poważną rolę odnośnie do zagadnienia rodzajów literackich. To też niesposób zgodzić się na potępienie go tak, jak to uczynił Croce, który zresztą nie mógł uznać jego dążeń — nie uznając rodzajów literackich. Zwykła krytyka ewolucjonizmu, pojętego w sensie teorii Brunetière'a, też nie da się utrzymać. Niewątpliwie czym innym jest ewolucjonizm przyrodniczy, niż ewolucjonizm w dziedzinie pojęć, które nie są żywym organizmem. Jednak nie trzeba zapominać, krytykując czy to Spencera czy Brunetière'a, że uznanie zmian ewolucji w pojęciach opiera się na uznaniu zmian na przestrzeni dzieł jednostkowych, a te są wytworem żywego, zmiennego, podlegającego ewolucji organizmu psychofizycznego twórcy. Ewolucjonizm w pojęciach ma charakter wtórny, nie tylko jednak nie jest błędem logicznym, ani powierzchownym myśleniem „przez analogię“, lecz ma nawet swój sens przyrodniczy, mało brany pod uwagę przez badania humanistyczne (poza Taine'em i jego szkołą), które

¹ Miał dużą niegdyś popularność, jak widać z szeregu popularyzatorskich opracowań w rodzaju dr. Wilhelma Reitera *Poetik* (4. Aufl., 1912).

też się raczej interesują życiem już samych zjawisk sztuki, co najwyżej w oparciu o organizm psychiczny twórcy.

Dodajmy, że żadne istotne badanie stylu, które ma ambicję objąć całość rzeczywistości stylowej, nie może ominąć tej istotnej części rzeczywistości pewnego dzieła sztuki, jaką jest rodzaj literacki. Niesposób oddzielić w badaniach stylu będącego wyrazem od tego, co ma być wyrażone, choćby dlatego, że inaczej nie można by dać odpowiedzi na podstawowe zainteresowanie badacza: w jakiej mierze styl odpowiada intencjom twórcy, w jakiej mierze wyraża zamierzone zespoły treściowe, a przez nie duszę własną twórcy i duszę epoki. A że w każdym dziele są czynniki typowe w treści, formie i stylu, których stałe, genetycznie ze sobą powiązane spięcie nazywamy rodzajem literackim — nie może się na nie badacz, czy to do dzieła podchodząc od strony treści, czy od strony formy, nie natknąć.

Jeśliby chciał je zlekceważyć, nigdy nie dociecze, jaki w danym dziele jest stosunek części indywidualnych do typowych, jaki w dziedzinie stylu jest stopień oryginalności autora i jej jakości. Nigdy bez uznania stylu rodzaju literackiego, i rodzaju literackiego w ogóle nie dojdzie do wytyczenia granic między zjawiskami typowymi a zjawiskami indywidualnymi w konkretnym, jednostkowym dziele literackim.

A więc widzimy, że pojęcie rodzaju literackiego, tak bojkotowane w teorii, jest nie tylko dla badacza pojęciem pomocniczym, lub dziedzictwem nawyku długich lat, nie tylko kategorią poznawczą i koniecznością naukowego myślenia, lecz nade wszystko tym, co realizując się w jednostkowych dziełach, czy raczej z nich wyrastając ma mocne oparcie w rzeczywistości twórczej — i w niej źródło swojej żywotności z wszelkimi atrybutami żywotności: powstawaniem, rozrostem, obumarciem. Jest więc rodzaj literacki rzeczywistością o indywidualnym obliczu, której niesposób zapoznać i którą trzeba uznać. Aby wnikać w istotę jego indywidualności, zanalizowaliśmy jego cechy i ich wzajemny stosunek, i to zarówno na płaszczyźnie rodzajów nadrzędnej („wielkie rodzaje“), jak i na płaszczyźnie podrzędnej („drobne rodzaje“). Równocześnie staraliśmy się wykazać, że niechęć względem pojęcia rodzaju literackiego płynie z fałszywego pojmowania jego istoty. Czynniki normatywny, powszechnie zniechęcający i twórców i badaczy do pojęcia rodzaju literackiego, jest czymś zupełnie błędnie mu przypisywanym, a co powstało skutkiem fałszywego skojarzenia idei platońskiej z właściwym pojęciem logicznym.

Tak oczyszczone i ustalone pojęcie rodzaju literackiego postawiliśmy na kierunkowej ważniejszych prądów w poetyce, wykazując, że żaden z nich, chcąc być w zgodzie ze sobą samym, nie może się bezeń obejść, wbrew temu, co często głosi.

Już nie tylko poetyka tradycyjna, lecz i spekulatywna i psychologiczna, zarówno jak i jej kierunek estetyczny i historyczny, wreszcie wszelkie badanie stylu — nie może się obejść zarówno bez pojęcia rodzaju literackiego, jak i bez uznania jego odbitej w jednostkowym dziele rzeczywistości. Prawda ogarnięta i sprawdzona na tylu drogach musi się wydać niezachwianą.

A stąd jeden wniosek: trzeba zerwać z bezkrytyczną niechęcią dla pojęcia rodzaju literackiego lub z obojętnością względem jego bezspornej wartości i prawdy — i poświęcić nieco wysiłków ustaleniu już nie tylko istoty ogólnego rodzaju literackiego, lecz i jego poszczególnych odmian.

Wiedza o literaturze jako nauka domaga się określenia swoich podstawowych pojęć i ustalenia swoich terminów.

Łódź

Stefania Skwarczyńska
