

Ireneusz Opacki

Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/4, 349-389

1963

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.

IRENEUSZ OPACKI

KRZYŻOWANIE SIĘ POSTACI GATUNKOWYCH JAKO WYZNACZNIK EWOLUCJI POEZJI

One of the obvious values of genre study is precisely the fact that it calls attention to the internal development of literature, to what Henry Wells (in "New Poets from Old", 1940) has called "literary genetics". Whatever the relations of literature to other realms of value, books are influenced by books; books imitate, parody, transform other books — not merely those which follow them in strict chronological succession¹.

1

W historii badań nad rodzajami i gatunkami literackimi, które — od ukazania się studium Van Tieghema² — uzyskały nazwę badań genologicznych, dadzą się wyodrębnić, generalnie rzecz traktując, dwa podstawowe stanowiska teoretyczne, biegunowo od siebie różne.

Pierwsze z nich — starsze i znacznie silniej reprezentowane w historii doktryn genologicznych — wywodzi się z *Poetyki* Arystotelesa. Polega ono na klasyfikacji utworów w pewne oddzielne grupy w oparciu o ich cechy konstytutywne, które są również cechami stałymi, niezmiennymi historycznie. Teoria ta wyrosła w oparciu o Arystotelesowskie i Platońskie rozróżnienie trzech podstawowych rodzajów literackich — dramatu, epiki i liryki — na podstawie różnic w sposobie wypowiedzania się „autora”, który w dramacie praktycznie znika z pola widzenia, oddając głos jedynie stworzonym przez siebie postaciom, w epice przemawia częściowo sam (za pośrednictwem reprezentującego

¹ R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1956, s. 225.

² P. Van Tieghem, *La question des genres littéraires*. „Helicon”, 1938, s. 95 n.

go narratora), częściowo przemawiają stworzone przez niego postaci (a więc konstrukcja mieszana), w liryce natomiast przemawia osobiście³. Teoria ta ulegała w trakcie rozwoju badań genologicznych rozmaitym przemianom. Z jednej strony została poszerzona „ilościowo”, doprowadzając do wyodrębnienia nie tylko trzech podstawowych rodzajów literackich, ale i szerokiego zespołu podporządkowanych im gatunków. Z drugiej strony — ulegała przemianom „jakościowym” wskutek prób wprowadzenia coraz to innych kryteriów rozróżnień — kryteriów „czasu”⁴, kategorii gramatycznej⁵, wzorca metrycznego i stroficznego⁶, tematu⁷, celu dzieła literackiego⁸ itp. Chociaż tak rozmaite teorie rozróżnień zostały zarysowane, mają one jedną cechę wspólną, która pozwala z wiązać je z koncepcjami Arystotelesa. Cechą tą jest oparcie się o stałe, niezmiennie pojęcia, przypisywane rodzajom i gatunkom — bez względu na to, czy będą to sposoby prezentowania rzeczywistości, czy kręgi tematyczne, czy wzorce metryczne. Zmienia się jedynie kryterium — nie zmienia się zasada. W pełni ujmuje to uogólnienie Welleka i Warrena:

Theory of genres is a principle of order: it classifies literature and literary history not by time or place (period or national language) but by specifically literary types of organization or structure. Any critical and evaluative — as distinct from historical — study involves, in some form, the appeal to such structures. The judgment of a poem, for example, involves appeal to one's total experience and conception, descriptive and normative, of poetry [...]°.

Uogólnienie to, za Thibaudetem powtórzone¹⁰, uwypukla podstawową cechę tego typu ujęć: są to ujęcia o podstawach ahistorycznych, co pły-

³ Por. Wellek, Warren, op. cit., s. 217. Rozdział tej książki traktujący o rodzajach i gatunkach literackich, do którego niniejszy szkic często się odwołuje, dostępny jest również w polskim tłumaczeniu (zob. „Przegląd Humanistyczny”, 1957, nr 3, s. 19—30), ze względu jednak na „terminologiczną czułość” tekstu Welleka i Warrena, która stwarza liczne trudności w wiernym przekładzie na terminologię polską, zdecydowano się tu na cytowanie oryginału.

⁴ Por. J. Kleiner, *Rola czasu w rodzajach literackich*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Wyd. 2. Lublin 1961, s. 39 n.

⁵ Por. R. Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. „Slavische Rundschau”, 1935, s. 357 n.

⁶ Zagadnienie to w genologii ma już tradycję bardzo długą; żywotne jest do dziś. Por. M. Grzędzińska, *Układ wersyfikacyjny a gatunek literacki*. (*Sprawa meandry*). „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, z. 1, s. 101 n.

⁷ Np. popularne, w każdym szerszym podręczniku stosowane rozróżnienia na powieść społeczną, obyczajową, historyczną etc.

⁸ Por. S. Skwarczyńska, *Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, z. 2, s. 115 n.

⁹ Wellek, Warren, op. cit., s. 216.

¹⁰ A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*. Paris 1930, s. 184 n.

nie z faktu oparcia ich o niezmiennosć wyróżników rodzajowych czy gatunkowych. Oczywiście — normatywizm ten różne przybierał formy, bardziej lub mniej dogmatyczne, zamykające się pomiędzy stanowiskiem Boileau a stanowiskiem reprezentowanym przez Welleka i Warrena¹¹, którzy dopuszczają tu powstawanie znacznych szczelin, pozwalających na spory liberalizm. Liberalizm ten ma jednak ostro określone granice, płynące właśnie z ahistorycznych podstaw systemu. System jest o tyle liberalny, że uznaje historyczne powstawanie nowych gatunków literackich, wprowadzanych do literatury przez następujące po sobie prądy literackie. Jest jednak o tyle ahistoryczny — z konieczności — że wszelkie ewolucyjne przemiany jednorodnego, wydawałoby się, nurtu poezji będzie uznawał za odmienne gatunki literackie: każda bowiem ostrzejsza przemiana ewolucyjna spowoduje zmianę znormatywizowanego, stałego wyróżnika gatunkowego. Niech wyjaśni to bliżej cytowany przez autorów *Theory of Literature* przykład dziejów elegii. Od starożytności oparta była o dwa współdziałające wyróżniki: żalobną tematykę i wzorzec dystychu elegijnego. Już w starożytności rozszerzyła kręgi tematyczne, co doprowadziło do zaniku wyróżnika pierwszego. Z kolei głośna w swoim czasie *Elegia* Graya zerwała z zasadą wzorca dystychu. Ten etap rozwoju elegii w świetle systemu genologicznego, opartego o niezmiennie cechy gatunków i rodzajów, trzeba uznać za nowy gatunek elegijny¹², a nie — historyczną kontynuację elegii starożytnej.

Odmienne stanowisko, młodsze i znacznie słabiej reprezentowane w historii badań genologicznych, stało się głośne dzięki rozprawom Brunetière'a¹³ i Van Tieghema. W przeciwieństwie do stanowiska pierwszego, które nacisk kładło na zasadniczą niezmiennosć cech gatunkowych, tutaj nacisk został położony na historyczną ciągłość gatunków, dopuszczającą nawet zmianę ich cech wyróżniających w trakcie ewolucji. W ujęciu Brunetière'a teoria ta, stworzona na zasadzie analogii do nauk przyrodniczych, doprowadziła do ujęć skrajnych, których wyrazem było łączenie zjawisk chronologicznie i strukturalnie odległych w jednorodny gatunkowo nurt ewolucyjny. W ten sposób — poruszając się na terenie literatury francuskiej — Brunetière połączył w jeden ciąg ewolucyjny siedemnastowieczną retorykę z dziewiętnastowieczną liryką, wynajdując w tej liryce pewne cechy retoryczne, bynajmniej dla niej nie konstytutywne. Clou ujęcia stanowił przy tym fakt, że pomiędzy siedemnastowieczną retoryką a dziewiętnastowieczną liryką Bru-

¹¹ Wellek, Warren, op. cit., s. 215—227.

¹² Ibidem, s. 221—222.

¹³ F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris 1898.

netière nie stawiał żadnych pośrednich ogniw ewolucyjnych, ale zakładał podjęcie ciągu ewolucyjnego po stuletniej z górą przerwie. Podobnie postępował Van Tieghem, łącząc powieści Waltera Scotta z epopeą homerycką.

Oczywiście — taka skrajność ujęć rodziła liczne dowolności, nie więc dziwnego, że i sam Van Tieghem z czasem wycofał się z zajmowanego stanowiska¹⁴. Skrajność ta polegała wszakże na błędnym połączeniu kryterium ciągłości gatunków z kryterium analogii. Są to kryteria różne. Kryterium ciągłości opiera się na stopniowej, ale nieprzerwanej, przemianie gatunku, przemianie kroczącej poprzez łańcuch utworów chronologicznie bliskich. Kryterium analogii opiera się na wychwytywaniu bliskich sobie, analogicznych cech strukturalnych w utworach chronologicznie nawet odległych — tak jak Brunetiére wyłowił wspólne cechy w siedemnastowiecznej retoryce i dziewiętnastowiecznej liryce. W ujęciu Brunetiére'a i Van Tieghema skrajność polegała na wysnuwaniu wniosków o ciągłości (a więc kryterium pierwsze) w oparciu o analogie strukturalne (a więc kryterium drugie) — na takiej tylko podstawie, podstawie występowania analogicznych cech strukturalnych w powieściach Waltera Scotta i epopei homeryckiej, w siedemnastowiecznej retoryce i dziewiętnastowiecznej liryce, mogło dojść do połączenia tych odległych chronologicznie zjawisk, nie połączonych żadnymi pośrednimi ogniwami ewolucji, w jednorodne gatunkowo ciągi ewolucyjne.

Błąd ten fatalnie zemścił się na dalszych dziejach badań genologicznych. Z jednej strony spowodował kompromitację „teorii ciągłości”, powodując odejście od dalszych prób badań tego typu. Z drugiej, skłaniając do powrotu na teren teorii „niezmiennych cech gatunkowych”, obnażył braki ujęć dotychczasowych, co spowodowało, że nauka o rodzajach i gatunkach literackich znalazła się w głębokim impasie, który ostatnio uzyskał wyraz w zdaniu Stefanii Skwarczyńskiej o niedostatecznych wynikach dotychczasowych prób w zakresie systematyki genologicznej¹⁵.

Centralne przejawy tego impasu można — wydaje się — ująć w kilku ogólnych punktach:

1. Opieranie się o systematykę tradycyjną z wyraźnym akcentowaniem jej niewystarczalności dla usystematyzowania pełnego zakresu zjawisk literackich. Akcentuje się tu zazwyczaj daleko posuniętą schematyczność tradycyjnego podziału na gatunki i rodzaje literackie, skut-

¹⁴ Van Tieghem, op. cit., s. 99.

¹⁵ Skwarczyńska, op. cit., s. 115.

¹⁶ Por. M. Głowiński, A. Okopień, J. Sławiński, *Wiadomości z teorii literatury*. Warszawa 1957, s. 85.

kiem czego zatracił on kompetencje systematyzujące, a stał się ogólnym, abstrakcyjnym schematem, ułatwiającym jedynie orientację w morzu zjawisk literackich¹⁶.

2. Uświadomienie niebezpieczeństw, jakie rodzi teoria analogii strukturalnych w świetle faktu, że stosowane dotychczas kryteria podziału na gatunki i rodzaje literackie są kryteriami niewspółrzednymi — jedno gatunki wyodrębniono na zasadzie kryterium świata przedstawionego, drugie na zasadzie kompozycji, trzecie na zasadzie budowy stroficznej. Jeśli zastosuje się tu kryterium wspólnoty strukturalnej utworów wchodzących w skład jednego gatunku, grozi błąd popełniony przez Brunetière'a: skupienia w jednej grupie gatunkowej utworów chronologicznie odległych, których podobieństwo strukturalne zrodziło się przypadkowo, na tle różnych uwarunkowań historycznych¹⁷.

Drugim, równocześnie uświadamianym tutaj, niebezpieczeństwem jest w świetle niewspółrzedności kryteriów podziału na gatunki i rodzaje literackie paradoksalna możliwość włączania konkretnych utworów literackich do kilku gatunków jednocześnie¹⁸. Typowym przykładem może tu być opozycja gatunkowa sonetu i bajki. Sonet — w ujęciu tradycyjnym — opiera się na kilku wyróżnikach: epigramatyczności kompozycji, wyrażającej się w dążeniu od ogólnego zarysu sytuacji do refleksji, często przybierającej postać sentencji; na wyrosłej z konieczności epigramatycznego skrótu tendencji do alegoryzacji, opartej o analogię „człowiek — element świata przyrody” (typowym zjawiskiem *Cisza morska* Mickiewicza czy wczesne sonety Słowackiego); na ustalonej budowie stroficznej. Bajka oparta jest na zasadzie epigramatyczności, wyrażającej się w dążeniu do refleksji, przybierającej postać sentencji; na zasadzie alegoryzacji, w oparciu o paralelę „człowiek —

¹⁷ Przykładem może tu służyć podobieństwo romantycznej liryki balladowej do ballady młodopolskiej. W okresie romantyzmu liryka balladowa stanowiła gatunek wyraźnie odrębny, różny od ballady epicko-dramatycznej. W okresie młodopolskim ballada — na drodze stopniowych przemian — doszła do postaci lirycznej, zbieżnej z postacią strukturalną romantycznej liryki balladowej (ballady Tetmajera, Kasprówicza, Ostrowskiej). Wszelako to tylko podobieństwo „postaci”, uzyskane na drodze odmiennych ewolucji i na terenie odmiennych gatunków. Zastosowanie tu teorii „stałych” wyróżników gatunkowych musi prowadzić do błędnego utożsamiania tych dwóch różnych nurtów poezji. Dawnym świadectwem tego typu powikłań może być częsta w początkach w. XIX mieszanka gatunków dumy i elegii, np. w ówczesnych podręcznikach Niemcewiczowskie *Duma o kniaziu Michale Głińskim* oraz *Duma o Żółkiewskim*, które dziś uchodzą za klasyczne niemal wzory pierwszych polskich ballad — ilustrowały teoretyczne wywody na temat elegii! Por. *Wybór różnych gatunków poezji*. Cz. 1. Warszawa 1820, s. 132—160.

¹⁸ Por. I. Opacki, *Genealogia a historycznoliterackie konkrety*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1959, z. 1, s. 91 n.

element świata przyrody''; nie ma ustalonej budowy stroficznej, co oznacza, że może ona być różna. Zestawiwszy ze sobą te dwa gatunki spostrzegamy, że wyróżniki ich pokrywają się ze sobą — z wyjątkiem budowy stroficznej, która zresztą dla bajki jest rzeczą gatunkowo obojętną. Stąd bajka napisana strofą sonetową będzie spełniała wszystkie konstytutywne warunki właściwe obu gatunkom literackim.

Impas wynikły z uświadomienia tych paradoksalnych niebezpieczeństw przejawiał się we współczesnej nauce w próbach odrzucenia tradycyjnych zasad systematyki genologicznej i oparcia jej o całkowicie nowe kryteria. Na gruncie polskim taką próbę wyróżnienia sześciu rodzajów literackich na zasadach całkowicie odmiennych od tradycyjnych stworzyła Stefania Skwarczyńska¹⁹.

3. Trzecim newralgicznym punktem współczesnej genologii jest dochodząca raz po raz do głosu świadomość ważności ewolucyjnego aspektu rodzajów i gatunków literackich, na który — mimo popełnienia podstawowych błędów — otworzył oczy Brunetière. Z aspektem tym genologia liczy się poważnie, gdyż jego słuszność uzyskuje potwierdzenie w ogólnych a oczywistych cechach życia literatury, wśród których jedną z najpoważniejszych jest cecha przemienności ewolucyjnej, która siłą rzeczy musi rzutować również na teren systematyki genologicznej. Oczywista i nie wymagająca dowodów cecha zmienności literatury w trakcie jej rozwoju stoi w sprzeczności z zasadami tworzenia systematyki genologicznej w oparciu o niezmiennność wyróżników gatunkowych. Dochodzi tu do spotkania dwu odmiennych typów ujęć — ujęcia dynamicznego i ujęcia statycznego. Sprzeczność ta wyraźnie odbija się na niepewności sądów wyrażanych przy okazji prób wprowadzenia ładu na terenie systematyki, prób kroczących drogą pogodzenia ze sobą obu tych zasad. Szczególnie widoczne jest to w jednym z najnowszych ujęć, reprezentowanym przez Welleka i Warrena. Z jednej strony dążą obaj autorzy do utrzymania teorii genologicznej przy kryteriach niezmienności cech gatunkowych. Z drugiej — wpadają w sprzeczność z własnym stanowiskiem, dopuszczając „ciekawe przesunięcia w obrębie gatunku” („*an instructive shift occurs*”)²⁰. Dokumentują to cytowanym już przykładem przemian elegii od starożytności po *Elegię* Graya, przemian, które doprowadziły do całkowitej metamorfozy gatunku. Obaj autorzy zdają sobie sprawę z ważności problemu „ciągłości” („*continuity*”) gatunku i z nierewności ujęć genologicznych, wynikającej z niedostatecznego wyjaśnienia tego problemu w nauce²¹. Postulat oparcia systematyki genologicznej o szczegółowe badania historycznoliterackie,

¹⁹ Skwarczyńska, *op. cit.* Por. też — odmienną — propozycję: J. Hankiss, *Les genres littéraires. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”*, 1958, s. 49 n.

²⁰ Wellek, Warren, *op. cit.*, s. 221.

²¹ *Ibidem*, s. 226—227.

które powinny doprowadzić do teorii liczącej się z realnym życiem literatury, wysunęła też ostatnio na gruncie polskim Skwarczyńska²².

Oba wszakże stanowiska, Skwarczyńskiej i autorów *Theory of Literature*, to dwa stanowiska różne. Skwarczyńska proponuje całkowitą przemianę podstaw systematyki genologicznej, stwarza kryteria całkowicie odmienne od tradycyjnych. Propozycja równie odważna i atrakcyjna, co ryzykowna. Atrakcyjna — bo otwiera perspektywy stworzenia jednolitego systemu ramowego, który potrafiłby objąć całość zjawisk literackich. Ryzykowna — bo wiąże się z koniecznością przegrupowania materiału literackiego, podzielenia go według nowych aspektów, niejednokrotnie burzących całkowicie dotychczasowy układ rzeczy. Niebezpieczeństwo tkwi tu w fakcie, że świadomość twórców literatury w dotychczasowych okresach literackich była kształtowana przez tradycyjny system ujęć, on wyznaczał kierunki ścierania się konwencji literackich, i choć w miarę rozwoju literatury był w praktyce poetyckiej zmieniany, stanowił jednak punkty odniesienia, w oparciu o które te zmiany powstawały, na jego tle były widoczne literackie nowatorstwo i literacki konserwatyzm, epigonizm. Dynamika romantycznego przełomu literackiego jest widoczna w pełni dopiero przy odniesieniu go do skostniałego systemu poetyki klasycystycznej — ta poetyka w dużej mierze wyznaczyła kierunek romantycznych nowatorstw. Wydaje się, że system genologiczny oparty na całkowicie nowych zasadach może grozić zagubieniem tych konkretnych i ważnych historycznie ogniwi; ujmując zjawiska literackie w konsekwentny i pełny schemat klasyfikacyjny (co jest jego niewątpliwą zaletą), mógłby pominąć aspekt dynamiki rozwoju literatury, dynamiki wyznaczonej przez historycznie uznawane konwencje genologiczne. A to wada bardzo poważna²³.

Są to wszelako tylko niebezpieczeństwa. Sprawa pozostaje całkowicie otwarta i domaga się dyskusji jako jedna z propozycji umożliwiających genologii wyjście z istniejącego impasu.

Inna propozycja pada w zakończeniu rozdziału o gatunkach literackich w podręczniku Welleka i Warrena. Uznając, że pojęcia gatunku nie da się oderwać od zasadniczych problemów historii literatury („*The subject of the genre, it is clear, raises central questions for literary history*”), autorzy proponują krótki wzorzec ujęcia tragedii elżbietąńskiej:

the history of Elizabethan tragedy can be written in terms of the development toward Shakespeare and the decline from him, but that anything

²² Skwarczyńska, op. cit., s. 115.

²³ Polemikę z konkretnymi propozycjami Skwarczyńskiej zob. u Opacskiego (op. cit.). Podobne zastrzeżenia w tej kwestii wysunął J. Szpotański w recenzji z książki E. Staigera *Grundbegriffe der Poetik* (w: „Pamiętnik Literacki”, 1960, z. 1, s. 306).

like a history of tragedy will have to practice a double method, that is, define "tragedy" in common denominator terms and trace in chronicle fashion the links between one period-and-nation tragic school and its successor, but upon this continuum superimpose a sense of critical sequences²⁴.

Jest to skontrastowanie dwóch stanowisk genologicznych: ujęcia dynamicznego, zgodnego z tendencjami historii literatury, odpowiadającego realnemu układowi rzeczywistości rozwoju literatury, oraz ujęcia statycznego, systematyzującego w sposób opisowy, sprowadzającego pojęcie gatunku czy rodzaju do „ponadczasowego” wyróżnika, do „konstanty gatunkowej”. Ujęcie drugie odpowiada w ogólnych zarysach propozycji wysuniętej przez Skwarczyńską. Tu wypadnie zatrzymać się przy ujęciu pierwszym ukazanym na przykładzie tragedii elżbietańskiej.

2

We ought, surely, to be able to produce some strict formal continuity in order to claim generic succession and unity. Is tragedy one genre? We recognize periods and national modes of tragedy: Greek tragedy, Elizabethan, French classical, nineteenth-century German. Are these so many separate genres, or species of one genre?²⁵

Pytania te stają przed autorami *Theory of Literature* szczególnie wtedy, gdy poddają obserwacji tragedię dziewiętnastowieczną. W zestawieniu z tragedią grecką stanowi ona zespół zjawisk odmiennych, obdarzonych całkowicie innymi cechami:

The medium has changed from verse to prose. The conception of the "tragic hero" has changed²⁶.

W świetle faktu, że pytania te pojawiły się mimo stwierdzenia zasadniczych różnic pomiędzy tragedią dziewiętnastowieczną a tragedią antyczną, niejasne staje się pojęcie „ciągłości strukturalnej” (*strict formal continuity*), której stwierdzenie ma zadecydować o połączeniu tych odmiennych postaci tragedii w jeden zespół gatunkowy. Czy ciągłość strukturalna ma polegać na zachowaniu pewnych cech tragedii antycznej (a więc wiązać się z pojęciem gatunku, opartym o niezmienną „konstantę”)? Czy też ma ona polegać na stopniowym, ciągłym przetwarzaniu postaci tragedii antycznej w postać całkowicie odmienną, ale wyrastającą z poprzedniej na drodze powolnych przemian historycznych (a więc wiązać się z odmiennym pojęciem gatunku, opartym nie o „konstantę”, ale o historyczną ciągłość)?

²⁴ Wellek, Warren, op. cit., s. 227.

²⁵ Ibidem, s. 226—227.

²⁶ Ibidem, s. 227.

Odpowiedzi próżno by szukać w wywodach Welleka i Warrena. Z jednej strony wydają się oni obstawać przy ujmowaniu całego gatunku w jednolitą definicję, opartą na stałych czynnikach („*define [...] in common denominator terms*”), z drugiej — dopuszczają całkowite przesunięcia w obrębie gatunku (cytowany już przykład dziejów elegii). Odpowiedź tymczasem paść musi. Pojęcie ciągłości strukturalnej jest dla genologii pojęciem centralnym, ono tworzy zręby systemu, od niego zależy postać tego systemu. Ciągłość strukturalna w sensie utrzymania cech stałych prowadzi do stworzenia systemu opartego na rozróżnieniu tych cech. Ciągłość w sensie stopniowej, ale zmieniającej postać gatunku ewolucji prowadzi do systemu opartego nie na wyróżnikach stałych cech strukturalnych gatunku, lecz na historycznej ciągłości nurtu gatunkowego. Oba te ujęcia są całkowicie różne, bo oba wynikają z odmiennych, niemal przeciwnych sobie teorii dzieła literackiego. Pierwsza z nich wydaje się bazować na tym sposobie ujmowania dzieła, który u podstaw swych wyizolowuje utwór z kontekstu literackiego, traktuje go niejako „w oderwaniu” od łańcucha literatury, w którym stanowi to dzieło jedno z ogniw²⁷. Druga — ujmuje to dzieło w najściślejszym powiązaniu z jego literackim „otokiem”.

Przy charakterystyce pierwszej z dwu wymienionych „teorii” z całą siłą należy podkreślić słowa: „u podstaw” swoich ahistoryczna. Uproszczeniem byłoby całkowite przeciwstawienie jej — teorii drugiej. Pierwsza bowiem również może wprowadzać w zakres swych terminów pojęcia historycznoliterackie, np. określać utwór mianem sielanki sentymentalnej, satyry klasycystycznej itp. Wszelako historyczność ta będzie historycznością pozorną. Jak zwykle — najlepiej ukaże to przykład. Niech będzie to przykład z zakresu „dziejów gatunku”, taki, przy którym zastosowanie teorii pierwszej — ahistorycznej — będzie łączyło się z wprowadzeniem w jej orbitę oglądu historycznego, a więc przykład, przy którym dość trudno przeciwstawić sobie obie rysowane tu teorie. Tym silniej wszakże uwydatni się ich odmienność, jeśli ukaże się ona w punkcie wzajemnego ich „styku”, w punkcie największego ich upodobnienia.

Wellek i Warren podają skrótowy wzorzec opracowania historii tragedii elżbietańskiej. Za najtardziej typową, idealną jej postać uważają tragedię szekspirowską — stąd „dzieje gatunku” winny być, ich zdaniem, ujęte w kategoriach dochodzenia tragedii do jej postaci szekspi-

²⁷ Chodzi o to, że w takim wypadku dzieło jest konfrontowane nie ze współczesnym sobie kontekstem literackim, wyznaczonym przez teren, na którym ono istnieje, lecz jest z tego kontekstu wyjęte i „przymierzone” do jakiejś ponadczasowej normy genologicznej; tym samym ujmowane ono zostaje w innym kontekście niż jego kontekst naturalny, i to decyduje o ahistoryczności ujęcia tego typu.

rowskiej (okres wzrastania) oraz odchyłania się od tej postaci (okres zanikan.a)²⁸.

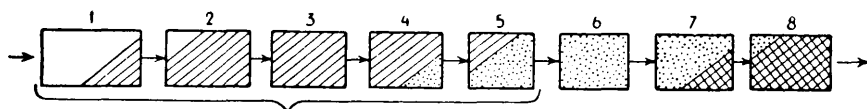
Ujęcie takie wydaje się w pełni zgodne z historycznym sposobem widzenia literatury. Po pierwsze — operuje nie pojęciami abstrakcyjnymi, lecz ściśle historycznymi, co uwidocznia się nie tylko w przyjęciu konkretnego wzorca tragedii Szekspirowskiej (to mniej ważne), ale też (co znacznie ważniejsze) ogranicza chronologiczny zasięg branego tu pod uwagę materiału gatunkowego: w orbitę tragedii elżbietańskiej zostaną wciągnięte nie wszystkie te utwory, które legitymują się cechami przypisywanymi tragedii szekspirowskiej (np. dziewiętnastowieczne naśladownictwa Szekspira), ale tylko te spośród nich, które tkwiły w faktycznej, historycznej otoczce tragedii szekspirowskiej. Po drugie — historyczny jest również układ wziętego na warsztat materiału: układ chronologiczny (etap „wzrostu” i etap „upadku”), który decyduje o trzecim ważnym wyróżniku historycznego ujęcia materiału: wyróżniku dynamiczności tego ujęcia („poruszanie się” gatunku w określonych kierunkach).

Powtórzmy: ujęcie takie wydaje się w pełni zgodne z historycznym sposobem widzenia literatury. Jest — jak się wydaje — pozbawione całkowicie dowolności, spełnia — wydaje się — wszelkie rygory narzucone przez realną rzeczywistość historycznoliteracką, gdyż bada materiał dobrany i ułożony według historycznych, a nie dowolnych zasad. Toteż jeśli po przebadaniu tym sposobem materiału pojawia się w wywodach Welleka i Warrena wątpliwość, czy tragedia elżbietańska jest jedną z odmian całościowo pojętego gatunku tragedii, czy też stanowi gatunek odrębny („*separate genre*”), wątpliwość ta wydaje się również w pełni uzasadniona. Uzasadniona, gdyż ogląd realnej rzeczywistości historyczno-literackiej wyraźnie wskazuje, jak narastały w tragedii okresu elżbietańskiego konstytutywne czynniki „szekspirowskie”, jak uzyskały pełną realizację w twórczości Szekspira — i jak później zaczęły ustępować, aż do zaniku. Czynniki te — konstytutywne i wykreślające również historyczne, czasowe granice zespołu utworów je zawierających — różnią się też od konstytutywnych czynników tragedii np. starogreckiej, toteż nawet określenie tego zespołu utworów (dokładniej: tego łańcucha utworów) jako odrębnego gatunku wydaje się mieć pełne pokrycie w rzeczywistości.

Czy tak jest istotnie? Niech to zagadnienie ujmie schemat graficzny, mocno uproszczony, który w ogólnych zarysach uprzytomni główne czynniki procesu ewolucji tragedii elżbietańskiej na polu struktury utworów²⁹:

²⁸ Wellek, Warren, *op. cit.*, s. 227.

²⁹ Uproszczenie zastosowanych tu schematów polega przede wszystkim na sprowadzeniu różnorodności strukturalnej dzieł (czy etapów rozwoju gatunku) do



Dzieje tragedii elżbietańskiej ukazane są tu w pięciu pierwszych klatkach schematu. Pole zakreskowane to pole objęte cechami właściwymi tragediom Szekspira, które Wellek i Warren uznają za najbardziej reprezentatywne dla tego „gatunku”. Klatka 1 ukazuje „zaczątkową” fazę rozwoju tragedii elżbietańskiej, w której cechy „szekspirowskie” stanowią margines struktury utworu. Klatka 2 — to faza następna, w której odgrywają one rolę dominującą. Klatka 3 — to już pełny typ, szekspirowski, tragedii elżbietańskiej. Dwie klatki następne ukazują proces odchodzenia gatunku od typu szekspirowskiego. Klatka 6 — to już całkowity zanik „gatunku”: znikają z pola struktury utworów cechy szekspirowskie. Schemat ten — jak się wydaje — dość ściśle obrazuje kolejne, czasowe następstwo faz „gatunku” w ujęciu autorów *Theory of Literature* („development toward Shakespeare and the decline from him”). Wyraźnie też uwidocznia podstawowe cechy historyczności tego ujęcia: chronologiczny układ faz, wyraźne granice trwania tego gatunku, a w tych granicach narastanie i zanikanie cech szekspirowskich.

Ale też — jak na dłoni — uwidocznia ten schemat pozorną historyczność tego ujęcia. Historyczność ogranicza się tu do dwóch w gruncie rzeczy czynników: doboru materiału (ograniczonego do pewnej określonej czasowo epoki) oraz chronologii jego układu. Natomiast sposób badawczego ujęcia tak ułożonego materiału, sposób jego widzenia jest już w istocie ahistoryczny i — statyczny. Niech nie łudzi dynamika „narastania” i „zaniku” cech szekspirowskich: to dynamika pozorna. U jej podstaw leży bowiem statyczny „wzorzec odniesienia”: to wzorzec tragedii Szekspirowskiej. On to narzuca sposób widzenia materiału: pod kątem wykrywania w materiale cech właściwych wzorcowi oraz stopnia nasycenia materiału tymi cechami. Natomiast inne cechy, nieszekspirowskie, które materiał niewątpliwie zawiera w okresach „narastania” i „zaniku” — umykają z pola widzenia, nie liczą się. I to jest podstawowy błąd ujęcia, decydujący o jego ahistoryczności i statyczności.

Jeśli bowiem mówimy, że jakiś układ strukturalny ewoluuje w kierunku pewnego wzorca, tym samym zakładamy istnienie

dwóch skontrastowanych czynników (widoczne to w dwudzielnosci klatek w wykresach). Zazwyczaj, rzecz jasna, „układ sił” w strukturze bywa o wiele bardziej skomplikowany i o wiele więcej ich występuje. Tutaj jednak chodzi tylko o ukazanie zasady ewolucji gatunku, stąd sprowadzono wszystko do postaci najprostszej, do dwóch skłóconych czynników struktury genologicznej.

w nim dwóch zespołów czynników składających się na ewolucyjne, pośrednie fazy tego układu. Z jednej strony musi istnieć w takim układzie zespół czynników łączących ten układ z „docelowym” wzorcem (tu: czynników szekspirowskich); i miarą ewolucji będzie wzrastanie tego zespołu. Z drugiej strony musi istnieć zespół czynników odmiennych, stanowiących w tej ewolucji „siłę opozycyjną”, czynników, które powodują, że układ jeszcze nie jest „wzorcem”, ale dopiero ku niemu ewoluuje (tu: czynników antyszekspirowskich); i miarą ewolucji będzie zanikanie tego zespołu.

Takie dopiero ujęcie, które bierze pod uwagę oba zespoły czynników tworzących układ strukturalny, jest ujęciem w pełni dynamicznym. Wtedy bowiem nie tylko sposób uporządkowania materiału, jak u Welleka i Warrena, jest zgodny z rzeczywistością i narzuca dynamikę ujęcia, tu zresztą złudną. Wtedy również każdy układ strukturalny w swoim wnętrzu jest ujmowany dynamicznie, jako teren ścierania się dwóch przeciwnych sobie zespołów elementów.

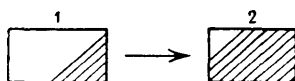
Uwidacznia to w najogólniejszych zarysach podany poprzednio schemat graficzny, w którym poszczególne klatki — z wyjątkiem 3 i 6 — ukazują obecność w układzie strukturalnym dwóch zespołów czynników: zespołu szekspirowskiego (pola zakreskowane) i zespołu antyszekspirowskiego, który przeszkadza w dojściu do „wzorca” (klatki 1 i 2, pole puste) lub powoduje odchodzenie od wzorca (klatki 4 i 5, pole zakropkowane). Welleka i Warrena interesują wyłącznie czynniki szekspirowskie (pole zakreskowane), stąd też ujęcie przez nich materiału jest ujęciem z gruntu statycznym. Po pierwsze: dlatego że „dynamika” jego jest widoczna dopiero przy zestawieniu dwóch kolejnych faz ewolucyjnych gatunku; wtedy dopiero można zauważyć, że w układzie nastąpiła jakaś zmiana, jakieś przesunięcie akcentów. Ujęcie natomiast każdej takiej fazy jest statyczne, gdyż — po drugie — autorzy *Theory of Literature* ujmują układy strukturalne jednostronnie, tylko pod kątem cech szekspirowskich, nie wysnuwają zaś żadnych wniosków z faktu istnienia zespołu czynników odmiennych. Nie widzą dynamiki spięć, przebiegających pomiędzy tymi dwoma zespołami.

W tym niedostrzeganiu roli „elementów opozycyjnych” tkwi chyba źródło wahań, czy tragedia elżbietańska jest jedną z odmian (postaci) gatunku tragedii, czy też jest gatunkiem całkowicie odrębnym. Wysnuwanie wniosków z istnienia „elementów opozycyjnych” w ramach przejściowych układów strukturalnych pozwala — wydaje się — na zarysowanie kierunku rozstrzygnięć.

Jeśli bowiem mówimy, że jakiś układ strukturalny ewoluuje w kierunku jakiegoś „wzorca”, mówimy tym samym, że coraz bardziej do niego się zbliża. Coraz bardziej, to znaczy, że początkowo był od niego odległy, że zawartość wzorcowych czynników w układzie

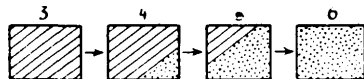
była zrazu nikła, później zaś zaczęły one dominować. Tym samym stwierdzamy i odwrotność tego: że zrazu dominowały czynniki przeciwstawne, które później zajmowały coraz mniej miejsca w układzie strukturalnym. Te przeciwstawne czynniki, zrazu dominujące, tworzyły równocześnie odmienny, przeciwstawny wzorzec, coraz bardziej znikający.

Te dwa etapy ewolucji uwiadcniają w schemacie klatki 1 i 2, 4 i 5 oraz 7 i 8. Pomiedzy tymi klatkami odbywa się „przesunięcie akcentów” — czynniki dominujące w klatce 1 (pole puste) zajmują już mizerne miejsce w klatce 2, zaś czynniki zrazu nikłe w klatce 1 (pole zakreskowane) zaczynają dominować w klatce 2. Analogicznie przedstawia się rzecz w pozostałych parach klatek tu wymienionych. Wysznuwając z tego konsekwentne wnioski nie można stwierdzić, że klatki 1 i 2 są dwiema fazami narastania cech tragedii szekspirowskiej. Równocześnie musi się powiedzieć, że są one dwiema fazami zanikania cech tragedii przedszekspirowskiej, stanowią „stadium przejściowe” między dwoma wzorcami:



Gdy rozpatrzmy wzajemny stosunek tych dwóch klatek, nie można będzie wysnuć wniosku, że należą one do dwóch różnych gatunków: zawierają bowiem te same zespoły czynników. Zmieniła się jedynie jego hierarchia, nastąpiło „przesunięcie akcentów”, ale — w ramach tego samego gatunku. Stanowią one „stadium przejściowe” między dwoma wzorcami gatunku. Tym samym stanowią etapy „przepostaciowania” gatunku na drodze ewolucji.

Gdy z kolei zestawimy ze sobą przeciwstawne klatki, 3 i 6, uwzględniając owe „etapy przejściowe”:



— nasunie się wniosek, że gatunek literacki może na drodze ewolucji wytwarzać zupełnie odmienne, przeciwstawne „wzorce” (czy też „postaci”) gatunkowe. Ilustruje to opozycja klatek 3 i 6. Te wzorce (postaci) nie stanowią jednak odrębnych gatunków: pełne ich skonstrastowanie, przeciwstawienie, mogłoby nastąpić jedynie na drodze wyizolowania obu wzorców z łańcucha ewolucyjnego i bezpośredniego ich zestawienia. To zaś w sposób jaskrawy naruszałoby realny obraz rzeczywistości, w którym przeciwstawne strukturalnie wzorce są oddzie-

lone od siebie pośrednimi „układami ewolucyjnymi”, stanowiącymi pomosty, na których odbywa się „przepostaciowanie” jednego wzorca na drugi, w ramach tego samego gatunku.

Catunek literacki, pojęty jako „ciągły” strukturalnie (ale w ramach tej ciągłości zmienny) łańcuch „układów strukturalnych”, tworzy teren, na którym odbywa się ewolucja literatury: przechodzi bowiem poprzez kolejne prądy literackie, które powodują jego modyfikacje, przemiany, zgodnie z własnymi założeniami. Nic też dziwnego, że dzieje gatunku są obrazem przemian, jakie zachodzą w ewolucji literatury.

Uwidacznia to zjawisko również ukazany poprzednio schemat. Da się w nim wyodrębnić dwa typy „układów strukturalnych” gatunku. Typ pierwszy — to typ oparty na sprzecznościach wewnętrznych, jaskrawo dynamiczny w swoim wnętrzu, zawierający równocześnie zespół elementów tradycyjnych i zespół elementów nowatorskich, wyznaczających kierunek ewolucji (klatki 1, 2, 4, 5, 7, 8). Odpowiada on realnemu, znacznie ogólniejszemu etapowi rozwoju literatury: etapowi przejściowemu między dwoma opozycyjnymi prądami literackimi, w którym oba się ścierają aż do zwycięstwa uzyskanego przez jeden z nich. To okres, który za Mickiewiczem można by nazwać okresem „wyrabiania się form” (postaci) gatunku. Typ drugi — to typ ustabilizowany, oparty na elementach historycznie jednorodnych, odpowiadający temu etapowi ogólnego rozwoju literatury, w którym panuje zdecydowanie określony prąd literacki. Wtedy w łańcuchu ewolucyjnym gatunku pojawia się jego wzorzec, postać konsekwentna. By znów posłużyć się słowami Mickiewicza — jest to etap, w którym „każdy, kto zacznie: »I staję, i patrzy, i słucha...«, musi myśleć, że upiory, duchy wejdą na scenę”³⁰. Ilustrują to w schemacie klatki 3 i 6. W łańcuchu ewolucyjnym literatury jest to okres przestoju, stabilizacji. Tak też dzieje się w tej fazie rozwoju gatunku: rozpoczyna się nie „droga wprzód”, ale „wszerz”, droga „powielania” określonego wzorca, etap jego „upowszechniania”, wymownym tego świadectwem są cytowane słowa Mickiewicza. Doprowadza to z czasem do skostnienia takiego wzorca, staje się on wzorcem konserwatywnym, zaczyna hamować postęp literatury i gatunku. Wtedy — z jednej strony — zaczyna się wkraść do wnętrza wzorca zespół elementów nowych, zrazu nieśmiało, później coraz mocniej wyznaczający kierunek dalszej ewolucji: to etap „odchodzenia” od wzorca i zdążania ku nowemu. Z drugiej — rozpoczyna się etap „epigoństwa”, opartego na mechanicznym, „formalnym” powielaniu konserwatywnego już wzorca; jest to drugi nurt okresowego życia literatury, o niepoślednim zresztą znaczeniu, którego

³⁰ Cyt. według *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*. Opracował S. Pi-goń. Warszawa 1958, s. 70.

szczegółowym, konkretnym przejawem jest konserwatywny, epigoński odłam gatunku³¹.

Reasumując dotychczasowe rozważania: wydaje się, że ujęcie gatunku w oparciu nie o cechy „stałe” jego struktury, lecz o zasadę jego ciągłości ewolucyjnej, zyskuje mocne oparcie w realnej rzeczywistości literackiej. Zacytujmy słowa Czesława Zgorzelskiego, najpełniej ujmujące tak skonstruowane pojęcie gatunku, słowa, które stanowiły teoretyczne dojście badań nad „dumą — poprzedniczką ballady”, a więc wyrastały z obserwacji realnej rzeczywistości literackiej:

Nie ma gatunku literackiego — w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom, w uzależnieniu nie tylko od immanentnych nakazów własnego wewnętrznego rozwoju, ale także od zmian, poprzez które przechodzi równocześnie cały system literatury. Toteż pewne fragmenty dziejów gatunku literackiego, te zwłaszcza, które dotyczą dążeń jego do hegemonii, stają się jednocześnie odbiciem ewolucji sztuki poetyckiej w ogóle. Nie może być zatem mowy o jakimś „idealnym” wzorze ballady, sielanki czy ody, niezależnie od czasu. Można mówić jedynie o balladzie romantycznej, o sielance osiemnastowiecznej, o odzie klasycystycznej itp. etapach rozwoju [inaczej: wzorcach, postaciach] poszczególnych gatunków. Nie można stosować jakiejś powszechnej, obowiązującej miary, która na wzór definicji szkolnej mogłaby służyć do orzekania, czy i o ile dany utwór realizuje postulaty gatunkowe.

A jednak pojęcie gatunku nie jest fikcją, stanowi zjawisko wyraźnie wyodrębnione w życiu literackim i mimo wielu zmian wciąż zachowuje jednolitą ciągłość, której najwyraźniejszym symbolem jest powracanie do tej samej nazwy, choć w okresach chronologicznie odległych od siebie [jak w schemacie bezpośrednio zestawienie klatek 3 i 6] może ona oznaczać prawie całkowicie różne pojęcia³².

³¹ Np. takie znane w historii literatury fakty, jak balladomania, sonetomania itp. Ledwie dotknięte tu zagadnienie jest oczywiście bardzo skomplikowane, posiada bogatą różnorodność przejawów w historii literatury. Poza nawiasem niniejszych rozważań pozostaje też zagadnienie okoliczności ukonstytuowania się wzorca gatunkowego, z czym wiąże się również problematyka „odmiany gatunkowej” (według terminologii w: S. Skwarczyńska, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*. „Prace Polonistyczne”, 1952, seria X, s. 363 n.); problematyka ta została doskonale zilustrowana w nie publikowanej jeszcze pracy M. Głowińskiego *Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, wygłoszonej w formie referatu na konferencji teoretycznoliterackiej w Rogowie, w lutym 1962. W szkicu niniejszym chodzi tylko o zaakcentowanie, że odmiana gatunkowa nie jest zjawiskiem, które można sztywno wyodrębnić w systematyce genologicznej, lecz jest pewnym etapem rozwoju gatunku, tyle że bardziej trwałym i stabilnym od etapów ściśle przejściowych między dwoma prądami literackimi. Nie stanowi ona czegoś w sensie wyodrębnionego „podgatunku”, lecz jest określoną fazą rozwoju gatunku jako całości, fazą jego chwilowej, przejściowej stabilizacji.

³² Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 4—5. (W cytatach — tu i gdzie indziej — klamrowe wtręty oraz podkreślenia pochodzą od

Czy takie ujęcie gatunku jest ujęciem jedynie słusznym? Czy — co stąd wynika — konstruowanie pojęcia gatunku w oparciu o wyróżniki stałe, niezmiennie, jest błędem? Oba ujęcia wyrastają z dwóch odmiennych teorii dzieła literackiego: statycznej i dynamicznej. Wydaje się, że dziś zwycięża w nauce o literaturze teoria dynamiczna, twierdząca, że dzieło literackie, jako estetyczny odpowiednik świadomości ludzi danego okresu historycznego, nie stanowi kompozycji w pełni jednolitej, ale jest „jednością różnorodności”, splotem tradycyjnych i nowatorskich elementów poetyki³³. Od dyskusji na ten temat wypadnie jednak tu odejść, poprzestając na stwierdzeniu, że każde z obu tych pojęć gatunku jest pojęciem i n n y m.

Nacisk natomiast wypadnie położyć na praktyczną doniosłość tych ujęć, na to, które z nich szersze otwiera perspektywy dla konkretnych badań literackich.

Zdecydowaną przewagę na tym polu wydaje się osiągać ujęcie dynamiczne. Dlatego że ujmując utwór literacki całościowo, jako układ ścierających się zespołów elementów sprzecznych, a nie jedynie pod kątem jednostronnego oglądu wyodrębnionej, wyizolowanej z całości struktury, grupy elementów jednorodnych. Takie „całościowe” ujęcie siłą rzeczy musi ukazywać bogatsze perspektywy badawcze, otwiera oczy na skomplikowanie struktury poszczególnych dzieł literackich, nie upraszcza jej. Śledzenie w pojedynczym organizmie literackim tej gry czynników historycznie opozycyjnych wiedzie do obserwacji zagadnienia, jak w życiu poezji „dzieje się” postęp i zacofanie, pozwala na wydobywanie czynników kształtujących kierunki przemian oraz hamujących te przemiany. W ostatecznej perspektywie pozwala też na wkomponowanie dzieł sztuki poetyckiej w kontekst ogólnych dzieł kultury, gdyż traktuje dzieło literackie w ścisłym powiązaniu z jego historycznym kontekstem, w całym jego historycznym skomplikowaniu strukturalnym.

Słowem — takie właśnie ujęcie wydaje się w pełni realizować ten szczególny aspekt badań genologicznych, który tak mocno zaakcentowali Wellek i Warren:

mnie, I. O.) Zaakcentowanie „powracania do tej samej nazwy” nie oznacza tutaj, że każdy utwór określony przez twórcę danym podtytułem gatunkowym należy do tego gatunku. W innym wypadku nazwę gatunkową pochodzącą od autora należy traktować bądź jako aluzję literacką, ewokującą tło, na którym utwór ma być ustawiony w czytelnym odbiorze, bądź — nierzadko — jako prosta omyłkę. W sprawie sądu o całkowitej niestałości gatunków literackich por. przypis 58 niniejszego szkicu.

³³ Klasycznym przykładem służyć tu może rozprawa K. Wyki *O formie prawdziwej „Fana Tadeusza”* (Warszawa 1955), w której analiza dzieła przebiega drogą ukazywania splotu „starych” i „nowych” składników jego struktury.

*One of the obvious values of genre study is precisely the fact that it calls attention to the internal development of literature [...]*³⁴.

W takim ujęciu badania genologiczne wydają się wyrastać na czołową dyscyplinę tej gałęzi nauki o literaturze, którą stanowi historia literatury. Na drodze tych bowiem badań można ustalić podstawowe zasady historycznego rozwoju literatury — pozostając na płaszczyźnie badań strukturalnych.

3

Przejdźmy jednak na teren konkretnych utworów literackich, by ukazać jedną z perspektyw, jakie dla badań ewolucji poezji otwiera takie ujęcie gatunku literackiego.

Perspektywa to nienowa. Już przed poł. XIX w. Michał Grabowski sarknął, że Kraszewski kazi strukturalną czystość epickiej prozy powieściowej, wprowadzając elementy dialogu o konstrukcji czysto dramatycznej³⁵. Tak ustawione zagadnienie, zagadnienie badania konkretnych utworów literackich w aspekcie ich genologicznej „złożoności”, skonstruowało w przyszłości długi rząd rozpraw skoncentrowanych wokół problematyki *Pana Tadeusza* jako swoistej „sumy gatunków”³⁶.

³⁴ Wellek, Warren, *op. cit.*, s. 225.

³⁵ M. Grabowski, *Korespondencja literacka*. T. 2. Wilno 1842, s. 68: list do H. Rzewuskiego z 2 VI 1842. Zjawisko to zresztą w tym okresie, dziedziczącym klascystyczne ujęcia zjawisk literackich w kategoriach genologicznych, jak też w ujęciach „autentycznych” wyznawców teorii klasycyzmu, było dość powszechne: dość często podówczas skomplikowaną strukturę niektórych gatunków literackich ujmowano jako współdziałanie tendencji kilku rodzajów lub gatunków, a więc w kategoriach krzyżowania się postaci genologicznych. Wymowne — a nieodosobnione — są tu ujęcia E. Słowackiego (*Dzieła*. T. 2. Wilno 1826, s. 82 i 85), który pisał, że „ballada i duma z materii swojej jest powieścią, a z kształtu i ze składu wiersza gatunkiem lirycznej poezji”, zaś heroidę wiązał ściśle z elegią, ukazując gatunkowe podobieństwa i różnice. Przykład to o tyle ważny, że wskazuje na aktualność tej problematyki w dobie przeciwnej teorii romantycznym, które zmieszaniu gatunków nadały rangę programu: E. Słowacki zjawisko to stwierdzał u poetów klascystycznych i sentymentalnych! Nie w romantycznych więc postulatach, ale w naturze poezji zrodziły się widać te tendencje, skoro w „ortodoksyjnie klascystycznych” utworach sami klasycy zauważali genologiczną złożoność, tak przecie przykrą dla ich norm gatunków „czystych”. Aspekt mieszania się rodzajów i gatunków literackich znacznie ostrzejszą wyznacza granicę między programami teoretycznymi klasycyzmu i romantyzmu niż między praktyką poetycką obu okresów; zjawisko to w poezji zostało nie tyle wynalezione, co uświadomione i wyjaskrawione przez romantyzm.

³⁶ Wyczerpujący ich zestaw daje Wyka, *op. cit.* Dorzucić tu wypada później opublikowaną rozprawę: S. Skwarczyńska, *Na marginesach „Pana Tadeusza” (Sztuka plastyczna a gatunkowa wieloaspektowość „Pana Tadeusza”)*. W: Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”. Warszawa 1957, s. 603 n.

Badania te, owocne w zakresie odkrywania bogactwa strukturalnego pojedynczego utworu literackiego, nie prowadziły wszakże do szerszych syntez historycznoliterackich. Nie prowadziły, gdyż ustawiały pojedynczy utwór w aspekcie jego wyjątkowości, „niepowtarzalności” — nawet wtedy gdy traktowały go w ścisłym powiązaniu z kontekstem historycznym i literackim epoki³⁷. Wydaje się, że na praktyce tych badań ciążyła — świadomie czy nieświadomie — dyrektywa Kleinerera głosząca konieczność zajmowania specjalnej postawy badawczej wobec arcydzieł, innej niż wobec „zwykłych”, „szeregowych” utworów literackich, wtłoczonych „w strumienie płynne różnych faz historycznych”³⁸. Pisał Kleiner dalej:

Wielki twór artystyczny jest odrębnym, samoistnym światem o własnej logice, stanowi wobec wszystkiego, co nim samym nie jest, nowość absolutną. [...]

Idzie o uznanie, że zjawiska szczytowe nie są najdoskonalszą postacią zjawisk przeciętnych, ale są czymś w istocie swej odmiennym, że przystąpienie do szczytów z tymi samymi instrumentami co do nizin odbiera możliwość widzenia istoty³⁹.

Zbyt skrajne to sformułowanie (aczkolwiek słuszne w stwierdzeniach podstawowych) przyniosło dużą korzyść dla badań nad arcydziełami. Tak właśnie potoczyły się badania nad *Panem Tadeuszem*, w których rolę „specjalnych narzędzi” pełnił aspekt analizy pod kątem złożoności gatunkowej dzieła, zaś wnioski zmierzały właśnie w kierunku ukazania wyjątkowości, niepowtarzalności poematu, uzyskując mocny argument w jego skomplikowaniu strukturalnym⁴⁰. Równocześnie jednak skrajność sformułowania Kleinerowskiego doprowadziła — jak się wydaje — do zarezerwowania tego typu badań dla utworów klasy „specjalnej”. To sprawiło, że — z jednej strony — zakres wniosków analitycznych układał się bardzo jednokierunkowo: zorientowany był na ukazanie oryginalności pojedynczego utworu literackiego. Z drugiej strony — w tym właśnie skomplikowaniu strukturalnym utworu, w usytuowaniu go jako „sumy gatunków”, dopatrywano się znamion oryginalności. Ku takiemu głównie wnioskowi zmierza też ostatnie ze studiów tego typu, studium Skwarczyńskiej o *Genezis z Ducha* Słowackiego:

³⁷ Por. zorientowanie w problematyce w rozprawie: S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W książce zbiorowej: *Juliusz Słowacki. W sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin. Materiały i szkice*. Warszawa 1959, s. 227 n.

³⁸ J. Kleiner, *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*, s. 9. Rzecz została napisana w roku 1935.

³⁹ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁰ Por. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego*, s. 279.

Forma rodzajowa konkretnego utworu daje tym większe wrażenie cennej oryginalności, im więcej struktur gatunkowych leży u jej podstaw i im lepiej są one ze sobą powiązane⁴¹.

W ten oto sposób stajemy na progu kapitalnej sytuacji, która wydaje się mieć jedną tylko perspektywę rozwiązania: klasycznego samobójstwa genologii. By jednak pełniej to ukazać, a także spróbować znaleźć wyjście ze ślepej uliczki, przyjrzyjmy się wpierw kilku utworom poetyckim w aspekcie ich „genologicznej złożoności”. Utworom bynajmniej nie wyjątkowym, nie pretendującym do miana arcydzieł⁴².

*

Pierwszy z nich — balladę Romana Zmorskiego *Dziwy* — spróbujemy rozwarstwić, w myśl Ingardenowskiej teorii budowy dzieła literackiego⁴³, na warstwę językową (brzmienie, znaczenie) oraz warstwę przedstawieniową (przedmioty oraz ich „wyglądy”).

Kształt językowy utworu stanowi klasyczny typ narracji epickiej: to znaczy takiej, która przystaje ściśle do opisywanej rzeczywistości, zewnętrznej wobec narratora (obserwatora), eliminując wszelkie czynniki językowe, które — w sposób choćby pośredni — wprowadzałyby

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Są to: 1. *Dziwy* R. Zmorskiego (w: *Poezje*. Lipsk 1866, s. 196). — 2. *Królestwo* L. Staffa (w: *Wiersze zebrane*. T. 2. Warszawa 1955, s. 45—47. Tekst dostępny poza tym w każdym wydaniu tomu *Gałąź kwitnąca*). 3. *Bajka Podróżny i strumień* F. Karpińskiego (w: *Pisma wierszem i prozą*. Ze wstępem P. Chmielowskiego. Warszawa 1896, s. 152—153).

⁴³ Zob. R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury* (Łódź 1947, s. 15 n.), *Studia z estetyki* (Warszawa 1957, t. 1, s. 12 n.), *O dziele literackim* (Warszawa 1960, s. 52 n.). Szkic niniejszy korzysta z teorii Ingardena dla celów głównie „warsztatowych”; zastosowanie Ingardenowskiego „rozwarstwienia” stwarza możliwości przejrzystego wykrycia złóż genologicznych w różnych układach „warstw” struktury utworu oraz jasnego ich usystematyzowania. Teorię Ingardena zużytkowano tu w aspekcie czysto opisowym, nadmiernie ją też schematyzując; chodzi tu wszakże jedynie o wydobycie złóż genologicznych w strukturze analizowanych utworów, a nie o ukazanie ich współdziałania w jednostkowej, niepowtarzalnej organizacji artystycznej, jaką stanowi każde dzieło literackie; to już inny aspekt analizy, wykraczający poza problematykę niniejszego szkicu. Analizy tu pomieszczone nie zmierzają też do wydobycia wszystkich warstw genologicznych poddanych obserwacji utworów, lecz tylko niektórych — tych, które są ważne ze względu na kierunek historycznej ewolucji gatunków reprezentowanych przez analizowane teksty. W zakresie teorii Ingardena pozwolono też sobie na jeszcze jedną nieściśłość — na terenie rozróżnienia „przedmiotów” i „wyglądów”. Dla przydatności czysto praktycznej o „wyglądach” (szczególnie „nacocznych”) mówi się tu jedynie w tym wypadku, gdy określone są one w tekście, stąd podanie samego zjawiska (np. „łeka”) przyjęte zostaje jako sam przedmiot, bez „wyglądu”. Chodzi po prostu o ograniczenie zbyt wielkiej swobody konkretyzacji przez odbiorcę i utrzymanie się możliwie najbliżej samego tekstu.

w skład przedstawionego świata drugą płaszczyznę rzeczywistości — płaszczyznę osobowości narratora (wyraz jego przeżyć, jego interpretacje obserwowanego świata itp.).

Na terenie składni wyraża się to w budowie komórki zdaniowej. Przyjrzyjmy się jej. Oto typ reprezentatywny:

A po wodzie pani młoda,
W bieli, w rucie, w rozmarynie,
Z rozplecioną kosą, płynie.

Pojedyncze zdanie rozwinięte o specyficznie „ściśle” konstrukcji. Zwraca uwagę znamieny, bo wyrazisty epicko, szyk: dopełnienie — podmiot — przydawka — orzeczenie. Szyk, który zapewnia zdaniu dużą spójność: umieszczenie na początku grupy dopełnienia zapowiada orzeczenie, które przychodzi dopiero na końcu całości zdaniowej. Schemat budowy, oparty na zasadzie „inwersji wtretowej”, która w ścisłą całość łączy przynależne do siebie dwa wyrazy wraz z trzecim, je rozdzielaającym. Budowa taka — obok waloru spójności — przynosi jeszcze jedną, nieobojętą epice, wartość: rozdzielenie grupy orzeczenia na dwie części (dopełnienie i orzeczenie, czasownik) oraz rozmieszczenie obu tych ściśle do siebie przynależnych grup na dwóch krańcach — początku i końcu — zdania, daje mu cechę budowy *sui generis* „ramowej”. Taka budowa czyni ze zdania całość kompozycyjnie zaokrągloną, zamkniętą, silnie wyodrębniającą się z kontekstu zdań otaczających. Dzięki temu również znaczenie zamknięte w tak skomponowanym zdaniu występuje w postaci wyrazistej. A rzecz to dla epiki również nieobojętne: utwór z takich zdań zbudowany będzie utworem przejrzystym⁴⁴.

Spójny ten układ zachowuje również cechy klarowności semantycznej w swoim wnętrzu, nie tylko zapewnia je ogólnemu profilowi utworu. Skonstruowany bowiem schemat zdania (dopełnienie — podmiot — przydawka — orzeczenie) jest zachowywany bez względu na ilościową zawartość poszczególnych grup syntaktycznych: w cytowanym zdaniu najbogatsza ilościowo jest grupa przydawek (cztery: w bieli, w rucie, w rozmarynie, z rozplecioną kosą), wszystkie jednak występują obok siebie, nie przedzielone innymi grupami syntaktycznymi. To zapewnia zdaniu wewnętrzny ład i jasność.

Inny aspekt tego ładu, o wiele bardziej konstytutywny i ważny dla epiki, dostrzeżemy, gdy przyjrzymy się logice budowy syntaktycznej

⁴⁴ W wypadku zmiany ustalonego szyku zakończenie zdania jest silnie „wybijane” przez zastosowanie inwersji wtretowej („sina toczy p'ana”, „święconą kropił wodą”), dzięki czemu tworzy się zwarta grupa zakończeniowa, silnie akcentująca granicę zdania.

zdania od strony „rozplanowania” następstwa znaczeń wnoszonych kolejno przez poszczególne grupy składniowe. Szyk zdania jest podyktowany przez wzorowo epicką zasadę przejrzystego, planowego ukazywania rzeczywistości. W konkretnym wypadku zasada ta polega na opisie rzeczywistości od jej zarysowania najogólniejszego — po najszczegółowszy, z przechodzeniem przez pośrednie fazy oglądu. Grupa dopełniowa, rozpoczynająca zdanie, daje obraz o najszerszej perspektywie przestrzennej („po wodzie”). Grupa podmiotu stanowi już obraz przestrzennie mniejszy („pani młoda”). Z kolei grupa przydawek bliżej opisuje przedmiot, sięgając do jego cech szczegółowych („w bieli”, „w rucie”). Na końcu orzeczenie podaje czynność wykonywaną przez podmiot. Mamy więc do czynienia z wyraźnie skryształizowaną zasadą planowego opisu świata przedstawionego, którą można metaforycznie ująć jako zasadę stopniowego zbliżania kamery do filmowanego przedmiotu.

Zasadę tę wyraźnie ukazuje porządek grupy dopełnień, powtarzany systematycznie — z niewielkimi odmianami — na początku każdej części utworu:

Hej! tam za borem,
Nad białym jeziorem.
W złożonym dworze,
W ślubnej komorze,
[...] na łożu [...].

Powstaje dzięki zastosowaniu takiej zasady wyraziście zrytmizowany układ przedstawieniowy. I ten rytm elementów przedstawieniowych jest troskliwie wspomagany przez rytmikę układów warstwy językowej utworu. By to wykryć, wystarczy przyjrzeć się zasadzie nakładania fali składniowej utworu na jego falę metryczną.

Pominiemy tu układ akcentów — nie on jest głównym czynnikiem rymizującym ten utwór. Głównym źródłem rymizacji są tu stosunki między odcinkami syntaktycznymi a odcinkami metrycznymi utworu. Wystarczy spojrzeć na graficzne zakończenia poszczególnych wersów, by spostrzec, że w miejscach tych systematycznie występuje znak interpunkcyjny; brak takiego znaku tylko dwukrotnie (w. 7 i 35), co stanowi znikomy odsetek całości (5%); ale i w tych wypadkach tu pada granica części syntaktycznej. Panuje więc w całym wierszu absolutna zgodność składni i metrum w klauzuli. To już stanowi wyrazisty czynnik rymizujący — tym wyrazistszy, że granica klauzuli, wydobywająca wers jako całość z kontekstu, podkreślona jest również przez rym. Towarzyszy temu ostre wydobywanie początków poszczególnych wersów. Czasem przez zastosowanie anafory („W złożonym dworze, W ślubnej komorze”), najczęściej przez równoległy układ tych początków — występują w nich jednorodne części składniowe — uwyrażniane nierzadko analogią brzmieniową:

A pan młody [...]
 Panna młoda [...]
 Usta zbladły [...]
 Z ust się sina [...]
 A nad borem [...]
 Ponad jeziorem [...]

Dzięki temu wersety stanowią wyraźnie wyodrębnione części utworu, o ostro zakreślonym początku i końcu. Tu również — jak w budowaniu całości zdaniowych — zastosowano kompozycję *sui generis* „ramy”. Jeśli się zważy, że każdy — z bardzo nielicznymi wyjątkami (w. 25—26, 39—40), w których nie zatarto wprowadzić granicy semantycznej między wersetami, tylko nie dość wyraźnie ją wydobyto — werset stanowi zamkniętą całość znaczeniową, „porządkująca” funkcja tej rytmizacji dla układu przedstawieniowego, a więc funkcja epicka, ukazuje się w całej ostrości. Ostre bowiem zaznaczenie granic wersetu autonomizuje go niejako, a że każdy werset wnosi skończony i odrębny człon znaczeniowy (tu: przedstawieniowy), również znaczenie to zostaje uwyraźnione.

Gdy przyjmiemy werset jako „punkt startowy” dla ukazywania rytmizacji warstwy językowej utworu, ściśle współgrającej z rytmizacją warstwy przedstawień, w dwu kierunkach ta rytmizacja przebiega. Z jednej strony zdąża ona w głąb wersetu, dzieląc go na odcinki drobniejsze. W takich wypadkach najczęstszy jest układ dwudzielny, oparty o zasadę rozdzielenia wersetu poprzez ułożenie w obu jego częściach dwóch odmiennych grup syntaktycznych:

A pan młody, cały w złocie	[podmiot — przydawka]
Panna młoda, w łzach i w pocie	[podmiot — przydawka]
Drużby, druhny, w kwiatach, w bieli	[podmiot — przydawka] ⁴⁵

Czasem będzie to rozmieszczenie analogicznych grup syntaktycznych; wtedy wyodrębnienie ich nastąpi przez zastosowanie paralelizmu:

A nad borem, ponad dworem [...]
 Pierśmi robi, zęby zgrzyta.

Często w wypadkach takich rytmizacja sięga jeszcze głębiej — każda z wydzielonych dwóch części wersetu może ulec dalszemu podziałowi:

Drużby, druhny, / w kwiatach, w bieli
 Panna młoda, — w łzach i w pocie
 Kruki, kawki, / z wrzaskiem, szumem

W takich wypadkach następuje skupienie obok siebie jednorodnych grup syntaktycznych, co również rodzi zasadę paralelizmu na bardzo

⁴⁵ Inne wypadki: w. 33 — podmiot + dopełnienie; w. 39 — orzeczenie + grupa podmiotu. Zasada zostaje więc zachowana ściśle.

już krótkim odcinku wersetu: jego połówce. Paralelizm ten wydobywany jest dodatkowo przez zastosowanie wewnętrznej anafory („w łzach i w pocie”) lub spółdźwięczność początkowych faz słów zestawionych („drużby, druhny”). Podobna zasada rządzi w wypadku trójdzielnej budowy wersetu:

Spiewa — płąsa — szaleje
W bieli, w rucie, w rozmarynie,

Tu również widać wyraźnie funkcję rytmizacji: funkcję porządkowania „sensów” — każda wyodrębniona częśćka wersetu wnosi odmienny, zamknięty ładunek znaczeniowy. Dlatego tak troskliwie jest wydobywana — wszak granicom rytmizacyjnym tych odcinków troskliwie towarzyszy interpunkcja.

Drugi kierunek rytmizacji wiedzie na zewnątrz wersetu. Jak rytmizujący paralelizm częściek wersetu łączył go w całość, przy równoczesnym ścisłym wyodrębnieniu tych częściek (taka jest przecież zasada paralelizmu: przymierzanie do siebie częściek na zasadzie analogii, co je łączy — ale na zasadzie analogii częściek zamkniętych, co je wyodrębnia), podobnie i tutaj paralelizm budowy wersetów łączy je w większe całości kompozycyjne, z zachowaniem ich odrębności.

Dwa — najogólniej biorąc — panują tu typy paralelizmu, uzależnione od typu konstrukcji syntaktycznej. Typ pierwszy — to paralelizm wersetów tworzących wyodrębnione odcinki pojedynczego zdania rozwiniętego. Ponieważ w zdaniu takim jest jeden tylko czasownik, przy szerokim rozwinięciu tworzy ono układ statyczny. Paralelizm w tym wypadku obejmuje w wierszu Zmorskiego części „przestrzenie” zarysowujące rzeczywistość. Będzie to głównie paralelizm budowy dopełnień, łączący je w wyodrębnioną całość kompozycyjną, dzięki czemu silnie z kontekstu utworu wydobywa się zarysowane przez nie perspektywy przestrzenne:

Hej! tam za borem,
Za białym jeziorem,
W wysokim kościele [...]

Następny werset urywa ten ciąg paralelizmów, dzięki czemu wyodrębnia się on. A wyodrębnia się także — to ważne — „przedmiotowo”: dotąd trwa opis „miejsca akcji”. Paralelizm łączy ten opis w zamkniętą grupę kompozycyjną, wyodrębnioną w e w n ą t r z z d a n i a.

Drugi typ paralelizmu występuje w zdaniu złożonym, więc — wielo-
czasownikowym, więc — dynamicznym. To druga część utworu: scena zabójstwa. Poszczególne wersety tworzą odrębne zdania współrzędne, bez gramatycznej konstrukcji zdania głównego (pozostaje jedynie upod-

rzędnienie logiczne: zdania stanowią szczegółowy opis sytuacji zarysowanej w zdaniu pierwszym — „Pan młody na łożu leży”):

Pan młody na łożu leży:
 Z serca szczerą krew mu bieży,
 Rękoma po łożu chwyta,
 Pierśmi robi, zębami zgrzyta,
 Usta zbladły mu jak ściana,
 Z ust się sina toczy piana.

Gramatycznie rzecz traktując, paralelizm nie jest tu zachowany konsekwentnie. W zasadzie — z jednym wyjątkiem (ostatnie werse-ty) — paralelizm składniowy obejmuje jedynie zakończenia wersetów-zdań, przez umieszczanie w tych miejscach orzeczeń. Początkowe natomiast fazy zdań są różne: podmiot, dopełnienie — na przemian, nieregularnie. A przecież paralelizm zachowany jest jednak konsekwentnie: ale paralelizm logiczny. Wskazaliśmy już na logiczne — a nie gramatyczne — upodrzednienie zdań-wersetów względem pierwszego z nich. Podtrzymują to paralelne logicznie początki tych wersetów-zdań: wszak wyrazy tam występujące (serce, ręce, piersi, zęby, usta, usta) są rozwinięciem pierwszego wyrazu wersetu logicznie nadrzędnego: pan. I tutaj więc panuje logiczna zasada konstrukcji paralelizmu, również świadcząca o konsekwentnie epickiej funkcji warstwy słownej utworu.

I choć tak wiele w tym utworze paralelizmów, często o powtórzenia opartych, choć panuje tak wielka zgodność składni i metrum, choć motto, nad tekstem przez poetę wypisane, z ludowej pieśni pochodzi — nie z pieśniowością wypadnie łączyć system budowy językowej warstwy utworu⁴⁶. Wykazaliśmy logiczną funkcję tych wszystkich zabiegów, rzutują one w tym aspekcie na logiczną, przejrzystą konstrukcję zdań. Nie pieśniowa więc, lirykująca funkcja powtórzeń je konstruuje. Zwłaszcza że pozostałe a konstytutywne dla pieśni czynniki — tj. wyrazistość metryczna, o stałe metrum oparta, i ustalona budowa strofy — nie zostają w utworze Zmorskiego zachowane. Tu — ni śladu tych ważnych czynników pieśni. Strofa niestała, wahająca się między czterema a dzieścioma wersetami, metrum równie niestałe: 5-, 6-, 7-, 8-zgłoskowe, nieregularnie układane. Pieśniowy więc nałot jest tu „produktem ubocznym”, podstawowa funkcja pozostaje ściśle epicka.

⁴⁶ Nie znaczy to, że *Dziwy* nie zawierają elementów poetyki pieśniowej i lirycznej; paralelizm, powtórzenia, ostra rytmizacja, dobór epitetów, kontrasty, nie-domówienia, motto na koniec — wszystko to pozwala na wydobywanie szerokiego kręgu elementów lirycznych i pieśniowych. Chodzi jednak o to, że te pieśniowe i liryczne elementy są tak spreparowane, by nie tylko nie naruszały, ale wręcz podkreślały epicką konstrukcję utworu. Gdy weźmie się pod uwagę fakt, że wzorzec tej ballady jest pieśnią, to kierunek przekształceń wzorca będzie przebiegał linią epizacji, połączonej z „odpieśniowaniem”. I ta tendencja jest tutaj ważna.

Miary dopełnia słownictwo: próżno by szukać określeń abstrakcyjnych, sugerujących interpretację przedstawianej rzeczywistości. Panuje słownictwo konkretne, uściślające „przedmiotowo” prezentowaną rzeczywistość, we wszystkich niemal płaszczyznach: przymiotniki, czasowniki, rzeczowniki, zaimki, przyimki. Warstwę więc językową utworu wypadnie określić jako konsekwentnie epicką.

Przyjrzyjmy się kolejno warstwie przedmiotowej: przedmiotom i wyglądom, czyli kompleksowi zagadnień związanych ze „światem przedstawionym”. Kilka jego cech już wydobyliśmy przy okazji analizy warstwy językowej. To uładowana kompozycja przedstawień, krocząca drogą coraz dokładniejszego prezentowania ogólnikowo wpierw zarysowanej rzeczywistości. Ważna tutaj jest kolejność wkraczania elementów tej rzeczywistości: zarys tła, później postać, później wygląd postaci (opis kostiumu), na końcu czynność przez postać wykonywana (gest). Zapewne: mieści się to konsekwentnie w ramach konstrukcji świata epickiego. Ale specyficzny układ elementów przedstawieniowych wiedzie myśl ku logice budowy utworu dramatycznego, ściślej: hierarchizacji elementów „tekstu pobocznego” dramatu. Wszak zwyczajnie występuje tam najpierw opis sceny (dekoracji), później następuje prezentacja postaci wraz z zarysowaniem jej kostiumu, na końcu zaś wskazówki odnoszące się do jej „gestów” w określonych fazach akcji scenicznej.

Ten specyficzny porządek, upodabniający przedstawieniową warstwę *Dziwów* do kompozycji dramatu, podtrzymywany jest przez drugi, zauważony już poprzednio, aspekt przedstawiania rzeczywistości. To „wyłączenie” osobowości narratora, usunięcie jego interpretacji świata przedstawionego, oraz — co za tym płyne — obecność słownictwa konkretnego, „prezentującego” rzeczywistość w sposób zobiektywizowany, wyłącznie pod kątem jej zewnętrznego „wyglądu”. To również bliskie dramatowi, który na tak właśnie skonstruowanej rzeczywistości się zasadza. Tu jesteśmy już bliżej domeny dramatu niż poprzednio: spotykamy bowiem ograniczenie pozycji narratora epickiego, który normalnie nie jest pozbawiony prawa komentowania relacjonowanych zdarzeń.

Trzeci, już właściwie ściśle dramatyczny aspekt budowy *Dziwów* wydobydziemy, gdy przyjrzymy się zewnętrznej kompozycji utworu. Dzieli się on na trzy części. Każda z nich prezentuje zdarzenia rozgrywające się w tej samej „okolicy”, ale w innym szczegółowym miejscu. Przy czym w ramach każdej części to miejsce „szczegółowe” nie ulega zmianie: cz. I — kościół, cz. II — ślubna komora, cz. III — jezioro przy dworze. To przecież konsekwentnie zachowana kompozycja dramatu z podziałem na akty, w myśl lekko rozluźnionej zasady „jedności miejsca”: całość akcji dzieje się w tej samej okolicy, każdy akt —

w innym jej miejscu szczegółowym. Tę ściśle już dramatyczną kompozycję całości utwierdza fakt, że każda część-akt rozpoczyna się jakby po przerwie, zaznaczonej graficznie przez poetę, zaczyna się od ponownego opisu dekoracji, choć niektóre jej elementy (odnoszące się do okolicy: za borem, nad jeziorem) są już powtórzeniem. Ale wymagał tego obyczaj dramaturgiczny: podania dekoracji na początku każdego aktu. Dodajmy do tego dwa pozostałe tradycyjne prawa: jedności czasu (zachowana tu: rzecz dzieje się w ściśle ograniczonych ramach czasowych, od ślubu po kres nocy poślubnej) oraz jedności akcji (też konsekwentnie zachowana!), a otrzymamy już wykaz cech specyficznie dramatycznych.

Czwarty, też ściśle dramatyczny aspekt budowy *Dziwów* wykryjemy analizując sposób upływu czasu. W dramacie czas fabularny upływa ze specyficzną nieregularnością: w ramach przedstawienia, przy podniesionej kurtynie, upływa na sposób „realistyczny”, bez przyspieszeń, równy jest wówczas „czas przedstawiony — czasowi przedstawienia”. Natomiast skróty czasowe przebiegają w antraktach, „wypustkach”, co wiąże się z zaniechaniem przedstawienia na scenie zdarzeń pośrednich między tymi, które prezentują następujące po sobie akty.

W *Dziwach* spotykamy taką właśnie konstrukcję czasu fabularnego. Pomiędzy częściami utworu czas upływa błyskawicznie, nie jest w ogóle ukazany — kolejna część podejmuje zdarzenie odległe od zdarzenia, na którym urwała się część poprzednia. „Akt I” zarysował scenę odbywającą się w kościele. „Akt II” rozgrywa się już w ślubnej komorze. Podobne zjawisko obserwujemy na przejściu między częściami II i III. Sposób więc skracania czasu — ściśle dramatyczny. Znow — to trzeba podkreślić — wiąże się to z ograniczeniem możliwości konstrukcji epickiej. Tam narrator zazwyczaj skraca czas zdarzeń poprzez skrótowe ich zreferowanie, „streszczenie” (tak np. narrator „streszcza” zdarzenia w *Liliach* Mickiewicza: „Czekają wieczór dzieci, Czekają drugi, trzeci, Czekają tydzień cały”). Tutaj możliwość ta została odrzucona wskutek chęci sprostania wymogom ścisłej konstrukcji dramatycznej: pośrednie zdarzenia zostały po prostu „wypuszczone” w antrakcie.

„Druga strona medalu” dramatycznego upływu czasu ukazuje się w ramach poszczególnych części *Dziwów*. Otóż w przeciwieństwie do błyskawicznego upływu czasu pomiędzy częściami — w ramach części w zasadzie nie upływa on zupełnie. Poszczególne składniki prezentowanej rzeczywistości nie pozostają do siebie w żadnym stosunku następstwa czasowego, lecz w stosunku równoległości czasowej, „równocześnieści”: poszczególne wersety i ich części dopełniają tylko „prze-strzenny” obraz świata przedstawionego⁴⁷. Wyjątek stanowi cz. II,

⁴⁷ To zjawisko zbliża konstrukcję *Dziwów* do sposobów, jakie są właściwe konstrukcji tzw. żywych obrazów. Gatunek to przy tym ściśle sceniczny!

w której przy opisie bohaterki spotykamy dwa gesty pozostające do siebie w stosunku czasowego następstwa: bohaterka najpierw „stoi”, potem „płasa”. Ale to jedyny wyjątek, nie naruszający zresztą kontrastu między błyskawicznością upływu czasu w przerwach a statycznością czasową części. Gdy to weźmiemy pod uwagę, uzmysłowimy sobie, że mamy do czynienia z wyjaskrawieniem dramatycznej opozycji czasowej „akt — antrakt”: tu zjawisko występuje w natężeniu biegunowym, całkowitej statyczności i całkowitej skrótowości, „dynamiczności” czasowej. To już bardzo odległe od obyczajów właściwych konstrukcji epickiej.

Resumując: wykryliśmy, że kompozycja warstwy przedstawieniowej *Dziwów* jest kompozycją konsekwentnie dramatyczną, ściślej — teatralną. Wszelkie właściwości epickie, sprzeczne z dramatem, zostały tu usunięte z pola konstrukcji. Mamy do czynienia z konstrukcją dramatyczną w całej jej rodzajowej czystości.

Z drugiej strony — wykryliśmy czystość epickiej konstrukcji warstwy językowej utworu, narracji. Dodajmy: w tym wypadku zostały ograniczone te wszystkie cechy dramatu, które mogłyby naruszyć czystość epicką narracji — a więc dialog.

Narracja — czysta epika. Warstwa przedstawień — czysta pantomima, dramat. Wniosek oczywisty: *Dziwy* Zmorskiego reprezentują konstrukcję genologicznie złożoną, w której dwie różne warstwy dzieła literackiego są konsekwentnie utrzymane w kategoriach dwóch odmiennych konstrukcji genologicznych: epiki i dramatu — w najczystszej ich postaci.

*

Przyjrzyjmy się z kolei — tym razem krócej — następnemu utworowi: wierszowi Staffa *Królestwo*.

Opuśćmy analizę warstwy językowej utworu: słownictwa, składni i metrum. Wnioski dadzą się tu z góry przewidzieć: konstrukcja pieśniowa, wyrazista rytmicznie, oparta o pierścieniowe okalanie strof przez szczątek refrenu. Aspekt rodzajowy — liryka, gatunkowy — pieśń baladowa.

Przyjrzyjmy się jedynie warstwie przedstawieniowej (przedmiotowej) utworu, rozczłonkowując ją — zgodnie z teorią Ingardena — na warstwę „przedmiotów” i warstwę „wyglądów” tych przedmiotów.

Jabłko władcze i berło mam w dłoni.
 Jabłko-m znalazł pod pewną jabłonką,
 [.]
 A to berło me ciebie osłoni,
 [.]
 Kostur bowiem dębowy mam w dłoni.

Od razu rzucają się w oczy dwie linie odrębnych przedmiotów, linie opozycyjne: jabłko spod jabłonki — jabłko władcze, kostur dębowy — berło. Każda z tych linii zostaje zarysowana osobno, obu im przysługują odrębne kategorie przedmiotów, każda z nich tworzy odmienną sferę rzeczywistości. Nasuwa to wniosek, że w ramach praw rządzących układem rzeczywistości w tym utworze każda z dwóch tych sfer egzystuje w sposób odmienny. Jedna z nich winna tu być traktowana dosłownie, odpowiada ona „realnej” rzeczywistości wiersza. Druga egzystuje — w świetle praw określających realną rzeczywistość w tym wierszu — na sposób intencjonalny, fikcyjny. Wydobądźmy najpierw nurt „rzeczywistości realnej”. Oto realna płaszczyzna tła, na którym zarysowane są postaci:

Przedmioty	Wyglądy
dal	—
bory	—
gaje	—
sady	—
łąka	—
murawa	miękka
trawa	miękka
jabłonka	pewna [tzn.: jakaś]
słońko	całe
kostur	dębowy
jabłko	znalezione pod jabłonką
ruczaje	czyste, lśniące

Płaszczyzna „tła realnego” operuje więc bogatą grupą przedmiotów zaczerpniętych wyłącznie ze świata przyrody. Natomiast wnioski, jakie nasuwa obserwacja warstwy „wyglądów”, są odmiennie. Część przedmiotów w ogóle nie posiada swoich wyglądów. Inna część wyposażona jest w cechy, których nie sposób zaliczyć do grupy wyglądów „naczących”, zmysłowo określanych; uściślają one raczej „klasę” przedmiotu (dębowy kostur), a najczęściej stanowią określenie abstrakcyjne, podkreślając jakby nieważność ściśle zindywidualizowanego oblicza przedmiotu (pewna jabłonka, całe słońko, czyste ruczaje). Najmniej liczna grupa przedmiotów posiada wyglądy sprawdzalne zmysłowo, naczynnie (lśniące ruczaje) lub dotykem (miękka trawa); i te „wyglądy” są jednak bardzo ogólnikowe. Nie chodzi więc w zarysie tej sfery rzeczywistości o tworzenie „pejzażu”; chodzi jedynie o utworzenie pewnego typu rzeczywistości: staranny, konsekwentny i szeroki dobór przedmiotów ze świata przyrody wskazuje, o jakiej tu rzeczywistości schemat chodzi. To rzeczywistość konsekwentnie sielankowa.

Ten genologiczny pokład sielanki jest podtrzymywany jeszcze dalszymi czynnikami. Pierwszy z nich — to typ parę bohaterów wystę-

pujących na tle sielankowego świata przyrody: typ włóczęgów-kochanków. Drugi czynnik — to stosunek pary bohaterów do świata przyrody: stosunek ścisłego współżycia, złączenia, co stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech sielanki. Trzeci czynnik — to efekty tego współżycia dla człowieka, efekty radosne (pochwała życia na łonie przyrody): „oboje się śmiali weseli”. Ten trzeci czynnik, stanowiący ogólną wymowę utworu, tłumaczy też w znacznej mierze schematyczność, ogólnikowość zarysu tła przyrody: chodziło o rekwizyty typowe, reprezentatywne, współgrające z programowością wymowy ogólnej wiersza; każde szczegółowsze określenie prowadziłoby do zawężenia reprezentatywności.

W sumie — ten pokład genologiczny utworu zarysowany jest w kategoriach konsekwentnej sielanki, sielanki, dodajmy, roussoowskiej. Wszak właśnie w *Emilu* Rousseau głosił pochwałę wędrowek po polaciach natury, podkreślając nieważność majątku osobistego, własności:

Obecnie, na cudzych dobrach, jestem bogatszy, niż byłbym na własnych: biorę w posiadanie wszystko, co mi się podoba [jak włóczęga jabłko w wierszu Staffa]. Nie ma zdobywcy śmielszego ode mnie. Przywłaszczam nawet królewskie dobra. Bz różnicy biorę w posiadanie wszystko, co mi się podoba, nadaję nazwy. Jedno nazywam „swoim ogrodem”, drugie „swoim parkiem”, i oto są już moje — spaceruję po nich bez żadnej przeszkody⁴⁸.

Słowem: „Był król młody i piękna królowa [...] Którzy wcale królestwa nie mieli”.

Warstwa przyrody, konstytutywna dla sielanki, egzystuje w wierszu Staffa nie tylko w planie „realnym” dla świata przedstawionego (w planie „tła”). Egzystuje też w płaszczyźnie intencjonalnej, fikcyjnej, zawarta w spojrzeniu włóczęgi. Strukturalna postać tej sfery rzeczywistości nie różni się w zasadzie od sfery poprzedniej; oparta w swym zarysie również o stypizowanie, o operowanie nie „wyglądami”, lecz przedmiotami: owoce, dwa jeziora, miodna łąka, śpiewające skowronki, przepastne bory. Równocześnie — operując przedmiotami — stanowi w dużej mierze rzeczywistość samodzielną strukturalnie, „samą w sobie”. Decydujący jednak jest tutaj sposób jej egzystowania. Istniejąc w ramach wiersza fikcyjnie, jest konsekwentnie przyporządkowana rzeczywistości istniejącej „realnie”, stanowiąc samoistną, bo „przedmiotowo” skonstruowaną, warstwę „wyglądów” dla równie samoistnej i równie przedmiotowej warstwy „realnej” (zob. tabelę na s. 378).

„Anatomia kochanki”, sprezentowana czytelnikowi przez linię motywów rzeczywistości „realnej”, współgra, rzecz jasna, z sielankowymi tendencjami utworu — motywy erotyki zmysłowej nie były sielance, zwłaszcza osiemnastowiecznej, obojętne. R ó w n o c z e ś n i e występuje

⁴⁸ J. J. Rousseau, *Emil*. T. 2. Wrocław 1955, s. 217.

Strofa V

Rzeczywistość realna (przedmioty)	Rzeczywistość fikcyjna (przedmioty o funkcji wyglądów)
twe piersi	owoce
twoje oczy	jeziora
twe usta	łąka z miodem
twoje słowa	skowronki śpiewające
twoje włosy	przepastne bory

Wyrazy podkreślone = przedmioty, nie podkreślone = „wyglądy” w ramach poszczególnych „rzeczywistości”.

też — w rzeczywistości „fikcyjnej” — druga, konsekwentnie odmienna, a jednolita linia motywów, którą można by nazwać „anatomią pejzażu”. Linia ta również stanowi konstytutywny element sielanki, w tym utworze przedłużając szereg motywów konstruuujących „tło”: przedłużając nie tylko dzięki przynależności do tego samego co tamte świata, ale też dzięki analogicznej metodzie „przedmiotowego” i ogólnikowego, stypizowanego ich ukształtowania. Od tej więc strony ujmowana, stanowi wzbogacenie „tła” — świata przemierzanego przez dwoje włóczęgów.

Obie wszakże linie motywów, linie rzeczywistości, egzystują w sposób odmienny. Pierwsza egzystuje na sposób „epicki” — w ramach wiersza „realny”, jednoznaczny. Druga — egzystuje na sposób *par excellence* liryczny. Egzystuje bowiem jedynie w wyobraźni, dzięki czemu stanowi nie czynnik opisujący (konstrukcja epicka) rzeczywistość, ale czynnik „wyrażający”, sugerujący kształt spojrzenia podmiotu mówiącego. To pośrednia „autocharakterystyka wewnętrzna”, wyraz liryczny osobowości. Kształt tego spojrzenia, dzięki konsekwentnemu ukształtowaniu linii motywów „fikcji”, łatwy do odczytania: to spojrzenie „naturomorfizujące”, właściwe człowiekowi rozmiłowanemu w przyrodzie, a więc człowiekowi „sielankowemu”.

To spotkanie się dwóch odmiennie egzystujących sfer rzeczywistości tego wiersza — epickiej rzeczywistości „realnej” i lirycznej rzeczywistości „fikcyjnej”, doprowadzające do nałożenia obu tych sfer na siebie — tworzy w efekcie konsekwentną, rozwiniętą konstrukcję obrazową z konstytutywną dla niej dwupłaszczyznowością znaczeń. Taka konstrukcja to konstrukcja liryczna. I stanowi ona tutaj nową, odmienną postać sielanki, zdecydowanie różną od poprzednio wyanalizowanej.

Wyanalizowane bowiem poprzednio warstwy sielankowe utworu Staffa egzystowały na sposób „epicki”, w świecie wiersza „realny”, jednoznaczny: tło, zarysowana na nim para włóczęgów. Taka postać sielanki, w której dwa te elementy fabuły istnieją na jednej płasz-

czyźnie struktury, płaszczyźnie „dosłownej”, stanowiąc elementy tej samej rzeczywistości — to postać właściwa sielance osiemnastowiecznej. Natomiast postać, w której elementy te (tło i osoby) nakładają się na siebie, tworząc konstrukcję obrazową, dwupłaszczyznową, wiodącą ku „naturomorficznemu” ujęciu człowieka — to postać sielanki romantycznej, która tak silnie ukształtowała nurt „sielankowych” obrazów w *Panu Tadeuszu*⁴⁹, uzyskując później konsekwentną kontynuację w sielance młodopolskiej⁵⁰.

Rozwarstwienie rzeczywistości utworu Staffa na rzeczywistość „przedmiotową” i rzeczywistość „wyglądową” pozwala na wyłuskanie jeszcze jednego genologicznego pokładu wiersza:

Rzeczywistość przedmiotowa (realna)	Rzeczywistość wyglądowna (fikcyjna)
[włóczęga] piosenki jabłko znalezione kostur dębowy całe słońko	król, władca poddani, dworzanie jabłko władcze, jabłko świat berło złoto

Znów — jak poprzednio — mamy do czynienia z dwupłaszczyznową konstrukcją obrazową, wynikającą z nałożenia się na siebie dwóch odmiennych płaszczyzn rzeczywistości: realnej i fikcyjnej. Szereg motywów „realnych” należy do świata sielankowego. Natomiast szereg motywów „fikcyjnych”, przyporządkowanych jako „wyglądy” motywom realnie istniejącym w rzeczywistości utworu, konsekwentnie tworzy szereg baśniowy, przy czym jest to „królewska” odmiana baśni, więc zdecydowanie różna, antagonistyczna wobec rzeczywistości sielankowej utworu: daleka po prostu od „świata natury”. O ile poprzednio mogliśmy mówić o „naturalizowaniu” kształtu człowieka, co kojarzyło się z romantyczną postacią sielanki, o tyle teraz mamy do czynienia z zabiegiem odwrotnym: odbieraniem naturze jej cech właściwych, konstytutywnych dla sielanki. To już element zupełnie nowy, genologicznie odmienny.

⁴⁹ Zob. W. Ku b a c k i, *Uwagi nad poetykę „Pana Tadeusza”*. „Kuźnica”, 1948, nr 16/17.

⁵⁰ Charakterystycznym przykładem jest tu wiersz B. Ostrowskiej *Ze słońcem. Sielanka*, drukowany w tomiku *Opale* (1902). „Naturomorfizacja” człowieka znajduje w Młodej Polsce kształt o wiele bardziej wyrazisty niż w romantyzmie, w którym była tuszowana przez równoczesną „antropomorfizację” przyrody. W Młodej Polsce w takich wypadkach dominuje tendencja naturomorfizacji — co jest historycznie uzasadnione, zważywszy na dziedzictwo, wpływ poetyki naturalizmu.

Całość więc utworu Staffa stanowi splot co najmniej trzech postaci gatunkowych: baśni, sielanki osiemnastowiecznej i sielanki romantycznej. Oto zbiorcza tabelka:

Rzeczywistość realna	Rzeczywistość fikcyjna	
	sielanka	baśń
dal		
bory		
gaje		
sady		
łąka		
murawa miękka		
trawa miękka		
jabłonka pewna		
słonko całe		złoto
kostur dębowy		berło
jabłko spod jabłoni		jabłko władcze, jabłko świat
ruczaje czyste, lśniąco		
pieśniarz		król
piosenki		poddani, dworzanie
[żona włóczęgi]		królowa
Młodopolska sielanka baśniowa		
piersi twe	owoce	
oczy twoje	jeziora	
usta twe	łąka miodna	
słowa twoje	skowronki śpiewające	
włosy twoje	bory przepastne	
Konstrukcja sielanki romantycznej		
Przedmioty	Wyglądy	

*

Przyjrzyjmy się na koniec trzeciemu utworowi: wierszowi *Podróżny i strumień*, przekładanemu „z francuskiego” przez Franciszka Karpińskiego. Pokłady genologiczne są widoczne od razu: rzeczywistość „realna” („Dafnis, lży roniący po kochanki stracie”) to rzeczywistość charakterystyczna dla osiemnastowiecznej sielanki sentymentalnej, na-

tomiast rzeczywistość „fikcyjna” ukształtowana jest w odmiennych kategoriach genologicznych, przez samego poetę określanych jako kategorie przypowieści, bajki⁵¹. Kompozycja całości — to kompozycja „bajki w cytacie”. Czy jednak na tym kończy się sprzymierzenie obu gatunków w tym utworze? Czy polega ona na skontaminowaniu ich przy zachowaniu genologicznej odrębności każdego? Czy ten utwór to gatunkowa sklejanka, czy gatunkowy stop? Przyjrzyjmy się układowi rzeczywistości, rozwarstwiając je na warstwy „przedmiotowe” i „wyglądów”:

Rzeczywistość realna (przedmioty)	Rzeczywistość fikcyjna (przedmioty)	Warstwa wyglądów
Dafnis Dafnis żał	szum strumienie strumienie strumień	pozbawiony nadziei niepocieszony, płaczący zbytńi przykry gnane jedną skłonnością sobą zatrudnione jęczący smutnie, narzekający srodze, osierocony wesoła, roześmiana okrutna, nieprzyjaciel w smutnym echu
Sielanka	Bajka	Sielanka
przechodzień	krzemień cienie przechodzień	dziki okropne strofujący Dafnisa strofujący strumień
Przedmioty		Wyglądy

Przyjrzenie się układowi obu rzeczywistości w warstwie „przedmiotów” pozwala stwierdzić konsekwentne rozdzielenie gatunkowe. Rzeczywistość „realna” operuje wyłącznie przedmiotami „ludzkimi”, co jest cechą konstytutywną dla typu bohaterów sielanki osiemnastowiecznej. Rzeczywistość natomiast w ramach utworu „fikcyjna” posługuje się konsekwentnie przedmiotami z zakresu „świata przyrody”, co jest cechą konstytutywną dla ukształtowania bohaterów osiemnastowiecznej (nie tylko osiemnastowiecznej, ale chodzi tu o historyczną lokalizację poetyki) bajki. W tym więc zakresie oba pokłady genologiczne utworu występują w postaciach gatunkowo czystych.

⁵¹ „Dafnis [...] Taką przypowieść powiadał:” (w. 1—4).

Zupełnie inaczej kształtuje się w obu rzeczywistościach warstwa „wyglądów”. Tutaj są one dla obu jednorodne, stanowią szereg poetycko jednolity, ukształtowany według jednej konwencji gatunkowej. „Wyglądy” to znamienne „emocjonalne”, ukazujące przedmioty w aspekcie przeżyć wzruszeniowych. Tego typu system „wyglądów” bajce osiemnastowiecznej był z gruntu obcy. Stanowił natomiast dominantę osiemnastowiecznej sielanki sentymentalnej.

Tutaj już widać wyraźnie zasadę połączenia dwóch odmiennych pokładów gatunkowych. Pokład bajki służy alegorycznej obiektywizacji rzeczywistości sielankowej, stanowi warstwę samoistnej „rzeczywistości wyglądowej” dla świata sielankowego. Stąd znamienne powtarzanie się motywów w obu warstwach (podróżny), stąd podobne ich usytuowanie (sielankowa „historia miłosna” strumieni). Wszakże nie na odpowiedniości „semantycznej” rzecz się kończy. W łonie bajki występują elementy czysto sielankowe, których część ukazała tabela: to znamienne „wyglądy” bajkowych przedmiotów. Dalsze elementy wniosłaby analiza słownictwa o specyficznym emocjonalnej sentymentalnej barwie słów — oraz analiza składni, która pozwoliłaby na wykrycie emocjonalnych konstrukcji syntaktycznych w postaci pytań retorycznych choćby. Te aspekty wypadnie tu jednak pominąć — wzbogaciłyby jedynie zakres argumentów, nie nasunęłyby żadnych nowych wniosków o złożoności genologicznej utworu.

*

We wszystkich tych utworach — ani arcydzielnych, ani wyjątkowych — analiza doprowadziła do wykrycia ich złożoności genologicznej, przy czym poszczególne pokłady gatunkowe bądź rodzajowe były ze sobą konsekwentnie powiązane. Ponieważ nie troszczono się tu o specjalny dobór utworów, wolno postawić ostrożną hipotezę, że zjawisko krzyżowania się złożów genologicznych w konkretnych utworach nie jest niczym wyjątkowym. Jeśli tak, to — w myśl wniosków wysnuwanych na podstawie takiej argumentacji w badaniach tradycyjnych oraz w myśl cytowanej dyrektywy Skwarczyńskiej — większość utworów poetyckich należałoby uznać za utwory strukturalnie oryginalne, niepowtarzalne, stojące tym samym poza granicami pojęcia gatunku. I tu właśnie jawi się perspektywa samobójstwa genologii.

4

Wyjście ze ślepego zaułka można znaleźć jedynie — jak się wydaje — w dynamicznym ujęciu gatunku literackiego. W ujęciu, które dzieje gatunku traktuje jako kolejne „zanieczyszczanie” ustalonych w pewnych okresach postaci, wzorców gatunkowych, zanieczyszczanie,

które stopniowo prowadzi do utworzenia wzorców nowych, odmien-nych, ale leżących na tej samej linii rozwojowej. Linii, która — to truizm ważny w tym wypadku — przebiega poprzez kolejne prądy literackie, poprzez okresy wzajemnego ich ścierania się oraz stabilizacji.

Truizm to ważny — z równie truistycznych względów: każdy prąd literacki jest zjawiskiem historycznie ograniczonym, tzn. posiadającym bardziej lub mniej ściśle określone ramy czasowe. Prądowi — lub jego fazie rozwojowej — odpowiada pewna postać (wzorzec) gatunku. Ta więc postać w ramach łańcucha rozwojowego gatunku też ma określone ramy czasowe.

Uświadomienie sobie tego faktu jest tu szczególnie ważne. Każdy prąd literacki — lub jego faza — ma u swoich podstaw pewne określone czynniki społeczno-historyczne, które kształtują pewną postawę wobec świata i pewien krąg zainteresowań, problemów. To z kolei pociąga za sobą utworzenie określonego systemu poetyki, zespołu środków wyrazu, sposobów ich strukturalnego wiązania, które — wyrastając z tego „pozaliterackiego” zaplecza prądu — noszą w sobie określone historycznie znaczenia i funkcje. Lapidarnie ujął to Kazimierz Wyka:

O powstaniu prądu decyduje głównie zespół nowych warunków społeczno-politycznych, nie bezpośrednio wszakże, lecz w przekładzie na wewnętrzne zadania literatury i dopiero wówczas, gdy ten przekład rzeczywiście nastąpił⁵².

Językiem, na który zostaje dokonany ten przekład, jest język gatunków literackich: tu tkwi podstawa ich ewolucji. Przekład ten objawia się w trzech — najogólniej biorąc — postaciach. Pierwsza — to tworzenie zupełnie nowych elementów języka poezji, odpowiadających całkowicie nowym problemom, wprowadzonym przez dany etap historii. Tak powstają nowe motywy, słownictwo, wiązadła kompozycyjne. Druga postać — to modyfikacja *z n a c z e n i o w a* dotychczasowych elementów poetyki, jakby „zmiana znaczenia wyrazu” w ewolucji języka. Mogą wówczas w dziejach gatunku powstać — na różnych etapach jego rozwoju — dwie podobne zewnętrznie postaci; wszelako będą to postaci różne, obdarzone różnymi znaczeniami — jak para homonimów. I wtedy nie można łączyć ich w całość, w jedną odmianę czy wzorzec gatunku; dlatego tak ważne są czasowe granice określonego gatunkowego wzorca. Trzecim na koniec wariantem ewolucji jest wprowadzanie w obręb jednego nurtu gatunkowego elementów przysługujących pewnym określonym historycznie wzorcom innych gatunków. To jest właśnie zagadnienie, które ukazywały przytoczone analizy konkretnych utworów literackich. Ono wydaje się być zagadnieniem węzłowym,

⁵² K. Wyka, *Młoda Polska*. 1961, cz. 1, s. 1—2 [tekst powielony na prawach rękopisu].

otwierającym najszerze perspektywy dla badań ewolucji poezji. I tutaj pora na postawienie kilku hipotez w oparciu o zanalizowane uprzednio konkretne zjawiska literackie.

Ważny jest tu kolejny truizm: każdy prąd literacki wprowadza na swój użytek pewną hierarchię gatunków literackich: są gatunki w nim dominujące i gatunki „uboczne”, mniej dlań reprezentatywne. To ważne zjawisko w ewolucji literatury, zjawisko, na które otwiera oczy badanie dziejów gatunków literackich. To właśnie zjawisko tłumaczy, dlaczego największe osiągnięcia polskiego dramatu przypadają na okres drugiej fazy romantyzmu, dlaczego powieść społeczna najświetniejsze miała osiągnięcia w ostatnich dziesiątkach lat XIX wieku. Po prostu gatunki te tkwiły u szczytu ówczesnych hierarchii gatunków literackich, najlepiej oddawały dążenia okresu, były najodpowiedniejszym „językiem przekładu” zjawisk społeczno-politycznych na „wewnętrzne zadania literatury”. W osiemnastowiecznym klasycyzmie „koronę” gatunków literackich stanowiły oda, satyra i bajka. W sentymentalizmie — sielanka. W romantyzmie wczesnym — powieść poetycka, a w drugiej jego fazie — dramat. W okresie Młodej Polski — liryka i baśń liryczna. To tylko przykłady niektórych prądów literackich, przykłady potrzebne do skomentowania analizowanych tekstów.

Analizując *Dziwy* Zmorskiego wykryliśmy dwie konsekwentnie zarysowane konwencje rodzajowe, z których każda kształtowała odmienną „warstwę” utworu. Stwierdziliśmy, że różnicę wobec wcześniejszych ballad romantycznych (przywołano *Lilie* Mickiewicza) stanowi ograniczenie swobody narratora epickiego na rzecz konstrukcji dramatycznej. W kontekście poezji okresu zjawisko to odpowiada przemianom w „hierarchii gatunków”, jakie zachodzą między pierwszą a drugą fazą polskiego romantyzmu. W fazie pierwszej gatunkiem koronnym jest powieść poetycka. W fazie drugiej — dramat⁵³. Różnica, jaka dzieli balladę Zmorskiego od ballad wcześniejszych, nie bez przyczyny — jak się wydaje — odpowiada tym właśnie przemianom hierarchicznym.

Analizując *Królestwo* Staffa wykryliśmy trzy pokłady genologiczne: postać sielanki osiemnastowiecznej, postać sielanki romantycznej (lirycznej) i nurt baśni. Zacytujmy zdanie Kazimierza Wyki ujmujące młodopolską „hierarchię gatunków” oraz jej konsekwencje:

Rozwój ten [literatury młodopolskiej] można by przedstawić pod postacią obrazu ruszającej kolumny, której czoło, poezja, najpierw ruszyło, z kolei i w pewnym odstępie chronologicznym proza, z kolei zaś twórczość drama-

⁵³ Drugim gatunkiem „koronnym” jest dla tej fazy romantyzmu gawęda; to również wpływa na ewolucję ballady, której główna odmiana, najliczniejsza, przyswaja sobie liczne czynniki gawędowe. Zob. I. O p a k c i, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822—1920*. Lublin 1961, s. 46—61.

turgiczna. I kiedy poezja, wraz z całą towarzyszącą jej problematyką, ubiegła już znaczny kawał drogi, powoduje to, że następne jednostki zmuszone są przebyć również jej charakterystyczny szlak⁵⁴.

Oznacza to w praktyce, że poezja — w Młodej Polsce to głównie liryka — jako gatunek koronny oddziaływała na postać innych gatunków literackich. Istotnie, gdy weźmie się pod uwagę silną liryzację powieści młodopolskiej — różnej w tym względzie zdecydowanie od powieści pozytywistycznej i naturalistycznej — teza Wyki wydaje się przekonującą.

Ilustruje ją też *Królestwo Staffa*. Podjęto — jak wykazaliśmy — nurt sielanki roussowskiej, gdyż on dobrze odpowiadał hasłom „ucieczki z miasta” na łono natury, częstym w okresie Młodej Polski, czego ilustracją choćby *Księga ubogich* Kasprowicza. Toteż jasne jest w tym kontekście wystąpienie pokładu sielanki osiemnastowiecznej, która służyła podobnym ideom jako adekwatny „język przekładowy”. Równocześnie jednak podstawowym językiem młodopolskim był — jak wskazuje ówczesna hierarchia gatunków — język liryki. Stąd konstrukcja „obrazowa”, zasadzająca się na podjęciu typu sielanki romantycznej. Wreszcie — w okresie młodopolskim szczególnie silnie doszła do głosu baśń, jako odpowiadająca wyrazowi ściśle wewnętrznego przeżycia. I ten element występuje w wierszu Staffa.

Na koniec — utwór Karpińskiego. Wystąpiły dwa pokłady genologiczne: sielanki i bajki. Każdy z tych gatunków był „perłą w koronie” innego, ale współczesnego sobie, prądu literackiego: klasycyzmu i sentymentalizmu. Zjawisko więc analogiczne do dwóch poprzednich: bajka klasycystyczna, ulegając adaptacji na gruncie sentymentalnym, została poddana działaniu konwencji czołowej dla tego prądu, stanowiącej wykładnik „języka przekładu”, konwencji sielanki.

Nasuwałaby się więc hipoteza: gatunek literacki, przechodząc w trakcie ewolucji na grunt danego prądu literackiego, wchodzi w „związki krwi” z właściwą dla tego prądu postacią jego gatunku koronnego.

W tym sensie krzyżowanie się postaci gatunkowych jest wyznacznikiem ewolucji poezji⁵⁵.

⁵⁴ Wyka, *Młoda Polska*, cz. 1, s. 26.

⁵⁵ Oczywiście — nie znaczy to, że tylko w ten sposób dochodzi do krzyżowania się „postaci gatunkowych”. Innym typem skrzyżowania, z innych tendencji wynikającym, jest typ skrzyżowania na zasadzie stylizacji świadomej, która też łączy się z wprowadzeniem w łono jednego gatunku — elementów stylizacyjnych gatunku drugiego. To zagadnienie pozostaje również w obrębie „wyznaczników ewolucji” (świadoma stylizacja może nastąpić dopiero po utrwaleniu się „wzorca stylizacji”), na innych wszakże zasadach. Tu poprzestaje się jedynie na zasygnalizowaniu tych kwestii.

Wypadnie odpowiedzieć tu jeszcze — również w formie hipotez — na kilka pytań nasuwających się na tle zarysowanych przypuszczeń.

Czy gatunek literacki wchodząc w „związki krwi” z postacią gatunku innego, typowego dla danego prądu, nie staje się tym samym innym gatunkiem literackim? W wypadku oparcia pojęcia gatunku o niezmienność cech jego struktury — musiałaby chyba paść odpowiedź twierdząca. W ujęciu tu reprezentowanym padnie odpowiedź przecząca. Gatunek bowiem „koronny” dla danego prądu jest niejako „sumą” jego poetyki, najpełniejszym kompendium aktualnego „języka przekładu”. W tym sensie jest reprezentatywny dla ogólnej poetyki tego prądu. Przywołajmy raz jeszcze na pomoc słowa Wyki:

o jedności prądu literackiego zawsze decyduje względna jedność, przeważające podobieństwo wspólnej poetyki. W wypadku Młodej Polski ta względna jedność narzucona była przez środki wyrazu opracowane i wysunięte przez poezję⁵⁶.

Czyli — jak wynika z dalszych wywodów autora — przez lirykę. To powtórzenie tezy już zarysowanej. Inny jedynie tutaj kąt jej przytoczenia: gatunek koronny zbliża dzięki temu do siebie wszystkie pozostałe gatunki literackie danego okresu. A przecież nie prowadzi to do zlania się literatury w jeden gatunek. Po prostu pozostają wyróżniki gatunków z innych sfer utworów, z innych warstw struktury, które nie ulegają wymianie na nowe, stanowiąc dzięki temu o zachowaniu ciągłości ewolucyjnej i o możliwości utrzymania podziału na gatunki w danym okresie. Jeśli wzorzec (postać) danego gatunku ujmemy w szereg liter, symbolizujących składniki jego struktury: *a b c d e f*; jeśli gatunek koronny następnego z kolei prądu literackiego będzie miał, umownie, postać: *k l m n o p*, przy czym konstytutywne będą cechy *m n o*, wtedy poprzedni gatunek literacki, przechodząc do następnego prądu literackiego, przyjmie te ważne cechy nowe — zatrzymując część dawnych: *b c d m n o f*. Powstanie wtedy nowa postać gatunku, trwała dla danego prądu. Cechy *m n o* będą zbliżały do siebie wszystkie gatunki na tym etapie ewolucji, pozostałe — będą stanowiły o różnicach.

Nasuwa się też pytanie drugie: czy wobec tego te „różniące” cechy nie są cechami dla gatunku stałymi? I tu wypadnie odpowiedzieć w zasadzie przecząco. W zasadzie, gdyż tradycja wyróżnia skostniałe postaci gatunkowe, jak sonet czy bajka, które istotnie mają swoje konstanty (co zresztą nie przeszkadza wchodzić im w związki z innymi gatunkami)⁵⁷. Ale zdecydowana większość gatunków nie ma takich cech.

⁵⁶ Wyki, *Młoda Polska*, cz. 1, s. 34.

⁵⁷ Tutaj otwiera się droga ku systematyce gatunków ze względu na ich „ewolucyjną podatność”: są gatunki bardziej i mniej elastyczne; zagadnienie to stwarza

Wskazywana tu droga ewolucji nie jest drogą jedyną, ale nawet ona może doprowadzić do całkowitego przepostaciowania gatunku. Po prostu każdy prąd literacki wysuwa na czoło inny gatunek (czy inne gatunki), dla których wzorców różne elementy są konstytutywne. Czasem będzie to sprawa kształtu „rodzajowego” — wtedy inne gatunki pod tym względem zmodyfikują swoją postać poprzednią, jak np. ballada Zmorskiego. Innym razem będzie to typ „świata przedstawionego” — wtedy zmiany nastąpią na tym odcinku struktury, jak np. w sentymentalnej adaptacji bajki. Z czasem może więc ta droga, wiodąc przez różne prądy literackie, doprowadzić do całkowitego przepostaciowania danego gatunku. Zachowana wszakże zostanie ciągłość ewolucyjna, uzyskana dzięki powolności przemian w okresach przejściowych, w okresach „ścierania się” prądów antagonistycznych, która zapewnia jedność nurtu gatunkowego, łatwego do wyodrębnienia spośród nurtów innych, przy zachowaniu prawideł obserwacji nurtu w układzie chronologicznym.

Nasuwa się i pytanie trzecie: jeśli gatunek, przechodząc z jednego prądu literackiego do drugiego, wchodzi w „związki krwi” z gatunkiem innym, to w konkretnych wypadkach (przy konkretnych utworach) trzeba mówić o konstrukcji wielogatunkowej. Jeśli tak, to czy możliwa jest systematyka — wszak utwór należy wówczas do dwóch gatunków co najmniej? Pytanie to najbardziej kłopotliwe, wymagające jeszcze dalszych studiów dla uzyskania odpowiedzi. Wydaje się wszakże, że kierunek odpowiedzi rysuje się tu dość wyraźnie. Otóż w wypadku oparcia pojęcia gatunku o trwale konstanty konieczność „równoczesnego zaliczania” do odmiennych grup genologicznych niechybnie istnieje. Natomiast przy ujęciu dynamicznym kierunek rozwiązań winien wyglądać — wydaje się — następująco:

Cechy konstytutywne niezmiennie, stałe, gatunkowi nie przysługują. Po pierwsze — ze względu na zachodzące „przepostaciowanie” w trakcie ewolucji. Po drugie — to w tym wypadku ważniejsze — ze względu na przesuwanie ważności dystynkcyjnych poszczególnych cech struktury w zależności od literackiego kontekstu epoki czy prądu. W trakcie ewolucji zmienia się nie tylko jeden gatunek, lecz wszystkie, stanowiące dlań kontekst. I na przejściu między jednym prądem literackim a drugim następuje przewartościowanie hierarchii gatunków: gatunek dawniej uboczny, dzięki posiadaniu cech specjalnie przydatnych dla nowego prądu, wychodzi na czoło. O tym jego awansie decydowały cechy dlań dystynktywne w poprzedniej fazie rozwoju. Teraz — stając się gatunkiem koronnym — udziela on tych właśnie cech dystynktyw-

bogatą problematykę badawczą na terenie zasad ewolucji poezji, wskazuje na rozmaitość dróg tej ewolucji. Zob. ważny dla tej kwestii przypis 58.

nych, które o jego awansie zadecydowały, gatunkom innym. Stają się te cechy charakterystyczne dla całego prądu literackiego, przestając być tym samym czymś dystynktywnym dla tego gatunku, stają się cechami nie wyróżniającymi, lecz upodabniającymi go do gatunków innych⁵⁸. W związku z tym — inne cechy tego gatunku uzyskują rangę cech dystynktywnych, a poprzednie tracą gatunkową wyrazistość. I jako takie właśnie, już negatywne, stają się udziałem innych gatunków literac-

⁵⁸ Tu dopiero miejsce dla naszkicowania kwestii budzącej — jak się wydaje — zastrzeżenia największe. W wielu miejscach tego referatu apodyktycznie stwierdzano, że cechy stałe, niezmiennie gatunkom literackim nie przysługują — chociaż w wielu wypadkach jest najoczywistej inaczej: istnieją zespoły cech stałych, w oparciu o które można zbudować definicję np. sielanki, bajki, komedii czy baśni „w ogóle”, definicję sprawdzalną dla każdego etapu rozwoju historycznego tych gatunków. Tak będzie często (nie zawsze przecie — są gatunki bardziej i mniej „przemienne”, np. ballada — por. przypis 57), ale tylko wówczas, gdy definiowane gatunki podda się obserwacji w wyizolowaniu z kontekstu całości literatury. Przy wmontowaniu ich w ten kontekst budowanie takiej definicji budzi już zastrzeżenia: sielanka „sama w sobie” ma pewne cechy stałe (typ świata poetyckiego), ale udziela ona tych cech również innym gatunkom literackim, przez co tracą one w kontekście tych gatunków „sielankową dystynktywność” w sensie dystynktywności pozwalającej na skupienie wszystkich tych utworów w jedną grupę gatunkową. Stąd ta cecha stała — wskutek przejścia na teren innych gatunków — przestaje być przydatna dla konstruowania pojęcia sielanki, bo chociaż niezmiennie sielance przysługuje, równocześnie przysługuje nie tylko sielance. I ten aspekt zagadnienia ma się na uwadze formułując stwierdzenie hipotetyczne, że cechy stałe gatunkom nie przysługują: albo cech takich nie ma w ogóle, albo — gdy są — nie zawsze zachowują stałość gatunkowej dystynktywności.

Sprawa ta potrąca o zagadnienie prawidłowości tworzenia pojęcia gatunku, zagadnienie przekraczające swoją problematyką zarówno ramy, jak i możliwości niniejszego szkicu, mającego na uwadze głównie praktyczne perspektywy badawcze zaprezentowanego typu ujęcia zjawisk gatunkowych. A zagadnienie to wymaga — wydaje się — rewizji w odniesieniu do tworzenia pojęć dla użytku nauki o literaturze. Przy tworzeniu pojęcia bierze się pod uwagę przede wszystkim istotę zjawiska niejako „samego w sobie”, pomijając aspekt jego istnienia, egzystowania w kontekście określonej rzeczywistości. Wydaje się, że przy konstruowaniu pojęć gatunkowych w nauce o literaturze ten aspekt egzystencji powinien być brany pod uwagę: istota winna być definiowana ze względu na kontekst, w którym istnieje; stąd też czasem dla zjawiska identycznego, ale egzystującego w dwóch różnych kontekstach, trzeba tworzyć dwie odmienne definicje gatunkowe. Niech wyjaśni to skrajny przykład: pewna odmiana ballady posiada zarówno we wczesnym romantyzmie, jak i w pozytywizmie element „cudowności”, „dziwności”. W kontekście literatury wczesnoromantycznej ta cecha nie jest dla ballady cechą gatunkowo dystynktywną, gdyż równocześnie występuje w innych gatunkach literackich. Natomiast w okresie pozytywizmu może już stać się cechą specyficznie balladową, gdyż innym gatunkom literackim nie będzie przysługiwała i w ich kontekście stanie się wyznacznikiem balladowości. To zjawisko domaga się dyskusji, rzutu na prawidłowość tworzenia pojęć gatunkowych na terenie nauki o literaturze, na sprawę relatywizacji definicji w stosunku do kontekstu rzeczywistości, w której egzystuje definiowane zjawisko.

kich. W tym świetle zjawisko mieszania się gatunków nie zachodzi, nie można więc mówić o wielogatunkowości konkretnego utworu literackiego. Można natomiast mówić o jego wielopostaciowości genologicznej, w tym sensie, że da się w utworze wyśledzić obecność kilku utrwalonych dawniej postaci gatunkowych, które na danym etapie rozwoju zatraciły już swoją gatunkową wyrazistość, ograniczoną ściśle granicami prądu literackiego, w których ta postać się utrwałała, „wyrobiła” — mówiąc słowami Mickiewicza. W tym sensie utwór jest różnolity postaciowo, ale jednolity gatunkowo, gdyż jednolitość gatunkowa jest wymierzana przez aktualny etap rozwoju literatury oraz rozwoju gatunku.

Postawienie więc sprawy wielopostaciowości konkretnych utworów literackich nie narusza — wydaje się — sprawy jedności gatunku. Pozwala natomiast na wydobywanie zagadnień z zakresu ewolucji poezji, w oparciu o badania gatunkowe. Ukazuje konkretny utwór na tle tradycji poetyckiej, pokazuje, jak krzyżowanie się, splatanie minionych postaci gatunkowych decyduje o rozwoju poezji, doprowadzając do jej postaci nowych, opartych często o ściśle zespolenie odmiennych postaci tradycyjnych. I tu — wydaje się — leży sedno szczególnej przydatności tego sposobu spojrzenia na literaturę. Tu zbliżamy się do tego, co Wel-
lek i Warren nazwali „wewnętrznym życiem literatury”. Ujęcie utworu literackiego w aspekcie jego wielopostaciowości pozwala — z jednej strony — na wykrycie jego oblicza indywidualnego, polegającego na charakterze wykorzystanych w nim postaci genologicznych oraz sposobie ich zespolenia w jedność strukturalną. Z drugiej zaś — „wiedzy o dziele literackim przynosi ona ponadto i ten plon, że ewokując siłą faktu szereg innych dzieł [postaci] literackich, uprzytomnia obszar jego tradycji literackiej i wskazuje jego miejsce na określonych jej szlakach. Pomaga zatem ustalić jego rolę w rozwoju kultury literackiej, co charakteryzuje go jako zjawisko literackie i określa jego historyczno-kulturalną doniosłość”⁵⁹. Dodajmy do tego korzyść trzecią: śledząc krzyżowanie się postaci gatunkowych w konkretnych organizmach literackich ujęcie to pozwala na syntetyczne wydobywanie zasad ewolucji gatunku, w ślad zaś za tym — wiążąc się ściśle z dziejami prądów literackich — pozwala na ustalenie niejednej ważnej zasady ewolucji poezji.

Listopad 1961

⁵⁹ Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego*, s. 279.