

Tadeusz Makles

"Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej", Anna Opacka, Ireneusz Opacki, Katowice 1975, wydawca: Uniwersytet Śląski, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Nr 97, ss. 212 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/2, 243-252

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. RECENZJE I PRZEGŁĄDY

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 2

Anna Opacka, Ireneusz Opacki, *RUCH KONWENCJI. SZKICE O POEZJI ROMANTYCZNEJ*. Katowice 1975, ss. 212. (Wydawca: Uniwersytet Śląski). „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 97. (Redaktor naczelny Wydawnictw Uniwersytetu Śląskiego: Witold Nawrocki. Recenzent: Henryk Markiewicz).

Książka recenzowana prezentuje zaledwie część „romantycznego” dorobku naukowego autorów. *Ruch konwencji* najbardziej spokrewniony jest ze szkicami Ireneusza Opackiego zebranymi w tomie *Poezja romantycznych przełomów*¹. Obie książki łączy nie tylko wspólny temat — poezja romantyczna, ale także podobieństwo metody. A w *Ruchu konwencji* znacznie silniejszy nacisk został położony na metodę niż na przedmiot badań. Książka ta — w zamierzeniu autorów — ma realizować założenia określonej doktryny metodologicznej.

Ruch konwencji, zbiór „szkiców o poezji romantycznej”, podejmuje zapowiedzianą przez tytułowe sformułowanie tematu książki romantyczną problematykę procesualną. W stosunku do *Poezji romantycznych przełomów* dokonało się tu znamienne przesunięcie w hierarchii problemów. Zestawienie tytułów obu książek sygnalizuje rezygnację z porządku: poezja — romantyzm — przełomowość, na rzecz nowego: ruch konwencji — poezja — romantyzm. Nowszy układ znajduje swe uzasadnienie w *Słowie wstępnym*, formułującym założenia metodologiczne zbioru.

Badana rzeczywistość „konkretnych utworów literackich” zostaje zredukowana do procesu w nie wpisano, lecz nie tyle swoistego procesu romantycznego, ile procesu w ogóle. Utwory romantyczne służą więc tu za punkt wyjścia do charakterystyki motoryczności procesualnej, pojmowanej jako dialektyka tendencji konwencjonalnych, które przejawiają się w strukturze tekstów literackich, a te należą najczęściej do historii „literatury”² epoki romantycznej. Wybierając badanie historii „literatury”, szczególnie cyklu sonetów oraz ballady, sięgają autorzy po metody zewnętrzne wobec badanej całości literackiej, choć w głównej mierze wewnętrzne wobec rozwojowej literackości. Jest to wybór świadomy, świadomi są również Opaccy redukcji towarzyszącej tego typu badaniom. Pytania o związek analizowanych utworów z rozwojową tradycją literacką „pozwalają wprawdzie na zarysowanie ich pozycji historycznoliterackiej, ale też odbierają tym utworom po trosze ich indywidualność (ściślej: przechodzą mimo niej, nie dążą do jej wydobycia). Są to bowiem pytania bardziej o wzorce w tych utworach utrwalone niż o sposób i jakość konkretnej, niepowtarzalnej realizacji tych wzorców. Stąd płynie unikanie ocen estetycznych, które przysługują utworom ujmowanym jako »indywidualności«, ale w znacznie mniejszym stopniu przysługują ujawnianym

¹ I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972.

² Terminu „literatura” używam w sensie croceańskim. Oznacza on literaturę „gorszą”, przeciwstawianą „poezji” jako arcydziełom.

przez te utwory ponadindywidualnym wzorcem czy regułą poetyckiego postępowania" (s. 7—8).

Autorzy rezygnują z badania wartości estetycznej, lecz nie zawsze mogą „uni-kać odruchu aprobaty bądź zniecierpliwienia, wywołanych estetycznymi wartościami realizacji w tych utworach ponadindywidualnych wzorców”, odruchów mieszczących się w planie „reakcji osobistych” autorów, nie zaś w planie interpretacyjnym książki (s. 8). Wartości, które podlegają klasyfikacji, zostają sprowadzone do systemu kultury literackiej. W centrum uwagi znalazła się przeto „wartość rozwojowa”, siła napędowa procesu historycznego w literaturze.

„Wartość rozwojowa” związana jest historycznie z fazą procesu literackiego, rozpatrywana jako rezultat uprzedniego rozwoju literatury, a jednocześnie jako „propozycja »sama w sobie« dynamiczna, bo ujawniająca zakodowane w niej intencje motoryczne, intencje wyznaczenia dalszego biegu literatury” (s. 11). Ale „wartość rozwojowa” w szczególnych przypadkach, mianowicie gdy pojawia się po raz pierwszy, ma charakter takiej wartości „indywidualnej”, „która jest szczególnie efemeryczna, szczególnie przejściowa i »momentalna«, wcale nie związana z utworem na trwałe” (s. 8—9).

Problematyka badawcza książki, sprowadzona do klasyfikacji ponadindywidualnych tendencji, które ujawniają się w konkretnych utworach romantycznych, rozkłada się na trzy poziomy refleksji literaturoznawczej: teorii, historii i interpretacji. „Poziom pierwszy [...] zamyka się w obrębie samej konwencji, nie docierając do poziomu utworów” (s. 9). „Drugi poziom obserwowania »ruchu konwencji« — to teren, na którym — w przeciwieństwie do poprzedniego — konwencja ujawnia swój »ruch w czasie«, przebieg swojego »życia«” (s. 10). Na poziomie trzecim „oglądowi podlega »ruch konwencji« wewnątrz utworu, terenem obserwacji jest dialog toczony przez różne wzorce bądź ich elementy, tworzące zamknięty, wewnętrznie spójny i indywidualny układ, charakterystyczny dla konkretnego utworu” (s. 12).

Te trzy możliwości i poziomy oglądu literatury wykorzystane są w poszczególnych szkicach niejednakowo, co z pewnością wynika z różnych „potrzeb historii literatury”, wiązanych z materiałem literackim i tematyką każdego z rozdziałów książki. Przedmiotem tak pomyślanej analizy są dzieje dwóch gatunków literackich: ballady i cyklu sonetowego. Rozprawy Anny Opackiej, w zasadzie także podporządkowane tym problemom, tworzą ponadto odrębną całość, ponieważ dotyczą twórczości jednego pisarza, Józefa Dunina Borkowskiego.

Ujęcie teoretyczne najdobitniej zostało zademonstrowane w najwcześniejszym ze studiów pomieszczonych w zbiorze *Ruch konwencji* — w pracy Ireneusza Opackiego *Narrator i świat nieznany. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej*. W tekście tym pytanie Wolfganga Kaysera „Jakiż to świat został tu przedstawiony?”³ zmienia swój punkt odniesienia. „Tu” przestaje oznaczać: w konkretnym utworze, a znaczy: w gatunku polskiej ballady epickiej. Przy czym autor *Narratora i świata nieznanego* nie rozszyfrowuje znaczeniowych implikacji światów przedstawionych badanej materii literackiej, lecz wybiera opis typów relacji pomiędzy prezentującym świat narratora a prezentowanym światem polskiej ballady epickiej. Badacz, rezygnując z „indywidualnego” wartościowania utworów, sytuuje wartościowanie historyczne na poziomie teorii literatury, sprowadzającej „życie” ballady do projektowanej „zasady motorycznej”: „narratora — obserwatora świata nieznanego”.

³ W. Kayser, *O wartościowaniu poezji. (Na przykładzie „Leonory” Bürgera)*. Przełożył J. Trzynałowski. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. Wybór i opracowanie H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1971, s. 329.

Wykorzystując polskie badania nad narratorem, zwłaszcza wypracowane przez te badania kategorie dramatyzacji utworu epickiego⁴, a także odwołując się do Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego, w planie zaś historii problemu do dawniejszych i nowszych prac własnych⁵, podejmuje się Opacki nie tyle obalenia dotychczasowych hipotez dotyczących „naiwności” narratora⁶, ile uzupełnienia wniosków wysnutych z niepełnego materiału, który służył generalizacjom na temat „inteligencji” narratora balladowego. Toteż rozumowanie zostaje wsparte niezwykle bogatym materiałem dowodowym, zaczerpniętym z polskiej twórczości balladowej — również poromantycznej. A egzegeza przedmiotu rewizji: „komunału” o narratorskiej „naiwności” — ma umożliwić „ujrzenie poprzez to wąskie okienko zagadnień związanych z całością balladowej struktury w jej odmianie epicko-dramatycznej” (s. 18). Ponieważ epicko-dramatyczny nurt życia ballady to „właśnie »ballada prawdziwa«, zaś odmiany inne stanowią zjawiska efemeryczne, rozkwitające okresowo na marginesach gatunku” (s. 47), ustalenia ostateczne dotyczą ballady w ogóle.

Tak więc w „balladzie dramatyzowanej”, ulegającej różnorodnym przekształceniom uzależnionym od „warunków czasu”, „wydobyto [...] — najogólniej biorąc — trzy »konstanty«, cechy stałe ukształtowania narratora [...]: a) że narrator jest narratorem »naiwnym« wskutek zetknięcia się z rzeczywistością sobie znaną; b) że jest ramowo skonkretyzowany jako osobowość w zakresie cechy »obserwatora zaangażowanego« emocjonalnie, co sprawia, że staje się on czynnikiem konstruującym dla czytelnika »kanon przeżywania« balladowej fabuły; c) że jest ramowo skonkretyzowany jako »podmiot poznający« obserwowaną rzeczywistość, co sprawia, że narracja przybiera niejednokrotnie postać »głośnego rozumowania«” (s. 48).

„Narrator — obserwator świata nieznanego”, wyposażony w wymienione wyżej cechy, staje się „zasadą motoryczną” wewnątrz „życia” ballady, „prowadzi zarówno do wzorca ballady-dialogu, jak i do wzorca ballady-pantomimy, jak i do — najczęstszego — wzorca dialogowo-narracyjnego” (s. 10).

Szczególnie interesujące wydają się rozważania na temat udziału narratora balladowego w organizowaniu sensacji fabularnej. Dowodzą, iż rzeczywistość przedstawiona ballady romantycznej zogniskowała się wokół gry, a model kulturowy życia tu naśladowanego stanowią teatr i widowisko. Autor *Narratora i świata nieznanego* analizując stylistykę ballady wskazuje, że w strukturze balladowej funkcjonuje ta znamienna cecha twórczości romantycznej i romantycznego rozumienia świata. Ballada przecież tak „blisko w swych dziejach ocierała się [...] o teatr” (s. 29).

Jeśli Opacki objaśnia pokrewieństwo ballady z teatrem, to nie sprowadza ich do prostych zapożyczeń „żywołu teatralnego” bądź do formalnych związków ballad niesamodzielnych z całościami dramatycznymi, do których przynależą. Ballady „uteatralizowane” pojawiły się „w pewnych okolicznościach historyczno-kulturowych” (s. 32), dla których charakterystyczne było dostrzeganie w życiu tego, co

⁴ M. Jasińska, *Narrator w powieści*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, z. 3. — I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2.

⁵ I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści*. Lublin 1961; *Ballada literacka — opis gatunku*. W: I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*. Wrocław 1970; *Krzyżowanie się postaci gatunkowych*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967.

⁶ Cz. Zgorzelski, wstęp w: *Ballada polska*. Wrocław 1962, BN I 177. — Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści*.

widz mógł odnaleźć i w teatrze — tj. sensacyjności. Poznanie balladowe, wspólne różnym odmianom tego gatunku, wpisane zostało w dwuczłonowość narracji: „faktu-przesłanki” i „interpretacji-wniosku”. Pomimo różnic w zakresie formułowania wniosków interpretacyjnych i pomimo odmienności narratora w poszczególnych odmianach ballady — jedno jest zdaniem Opackiego, ramowo i anormatywnie wspólne: fundująca historyczną żywotność ballady udratyzowanej poznawcza sensacyjność narratora.

Opacki analizując źródła „niewiedzy” narratora dociera do warstwy stylistycznej konkretnych ballad, zorganizowanej wokół „słów nieokreślonych”: „ktoś”, „coś”, „jakiś”, „czyż”, „nieznany”, „dziwny”, „tajemny”, „nowotworów »niedookreślonych«” w rodzaju „zmora — nie-zmora”, „określeń »tautologicznych«”: „stodoła się stodoła”, „Bóg bożyścieje”, także „refrenicznej formuły zagadki”. Świadczy to o „nieobytcu” narratora, ale i zarazem konstruuje sensacyjność fabuły. Ludyczny kształt ballady wyznacza narratorowi rolę „przewodnika w sferze gry balladowych napięć” (s. 28): 1) gry teatralizowanej, w ramach której narrator pełni funkcję nieobytego, naiwnego oraz impulsywnie przeżywającego widza, 2) gry usensacyjnionej, rezerwującej dla narratora pozycję detektywa.

Z opisu konwencji balladowych odnoszących się do narratora i jego stosunku do rzeczywistości przedstawionej wynikają wnioski na temat możliwości poznawczych literatury. Opis ten pozwala również na pokazanie czynników ciągłości gatunkowej. Przy założeniu więc, że istotą literatury jest zmienność form gatunkowych, przyjęta przez Opackiego metoda prowadzi do rezultatów donioślejszych niż te, które umożliwia badanie „różnorodnych »subkonwencji«”, zmierzające — jak powiadają autorzy w *Słowie wstępnym* — do ukazania konwencji jako nieruchomego zespołu składających się na nią „szufladek” (s. 10). Taki typ teoretycznego ujęcia dziejów literatury, jaki prezentuje *Narrator i świat nieznany*, został podyktowany przez historyzm, generalną dyrektywę *Ruchu konwencji*.

Dyrektywa owa najsilniej została zaakcentowana w drugim studium Opackiego — *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie* — ilustrującym zasadnicze ujęcie metodologiczne książki: badanie ruchliwości konwencji. W tej pracy autor zamienia perspektywę badawczą z teoretycznej na historycznoliteracką. Diachronia staje się ważniejsza niż synchronia. Stąd potrójne podejście do badanego przedmiotu — cyklu sonetowego: 1) rekonstrukcja czasowego wycinka procesu „między zastanym układem konwencjonalnym a tym układem, który reprezentuje ponadindywidualny wzorzec, wpisany w konkretny utwór”, 2) koncentracja uwagi na „intencjach motorycznych” wpisanego w badany utwór wzorca ponadindywidualnego, 3) synchroniczne zestawienie „wzorca zastanego i wzorca zaprezentowanego w utworze” (s. 10, 11).

Niedoceniane i lekceważone zjawisko sonetomanii, epigońskiej wobec twórczości Mickiewicza, ujawniło nie odkrywane dotąd przez badaczy istotne wartości rozwojowe, stanowiące o dynamice liryki. Sonetomania pomickiewiczowska nie zawsze jest — jak chciał Juliusz Kleiner⁷ — manifestacją romantyzmu. Według Opackiego: nie tylko wyrasta z osiągnięć Mickiewicza, ale bardzo często stanowi krok wstecz, cofnięcie się w stronę doświadczeń literatury oświeceniowej, szczególnie sentymentalnej, ale także i klasycystycznej, zwłaszcza poprzez wykorzystanie wykładu alegorycznego i erudycyjności opisu. „Mieszanie tego, co fałszywie romantyczne, z tym, co romantyczne prawdziwie, oraz tego, co romantyczne prawdziwie lub fałszywie, z tym, co zdecydowanie nieromantyczne, grubo przedromantyczne — wskazuje,

⁷ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 1. Wyd. 2. Lwów 1923, s. 20.

że sonet, a także cykl sonetowy w początkach romantyzmu, nie był wcale jego pełną manifestacją [...]” (s. 86).

Wszelako jeden „punkt” sonetomanii stale był zdecydowanie romantyczny, „zacierał on i niemal unieważniał drobne elementy wcześniejszych i zastarzałych już poetyk. Sonetomania mianowicie podjęła poetykę sonetu głównie jako poetykę cyklu. I tutaj — ośmieszona przez współczesnych, niesprawiedliwie lekceważona przez potomnych — była zjawiskiem odkrywczym nawet tam, gdzie wydawała owoce o lichej wartości poetyckiej” (s. 108).

Autor *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie* stosuje wobec przedmiotu swych badań zwielokrotnioną perspektywę historyczną. Nie tylko wyprowadza cykle sonetowe z tradycji dwu wzorców Mickiewiczowskich, po to, aby wykazać wartość rozwojową tych wzorców, nie tylko w podobnym celu uzupełnia badany wycinek historii cyklu sonetowego o fazy późniejsze, poromantyczne, ale sonetomanie romantyczną rozpatruje procesualnie jako wewnętrźnie zmienną, ruchliwą i rozwojową. Toteż zbudowana w oparciu o analizę imponującej ilości cyklów sonetowych typologia nosi wyraźne piętno historyzmu. W szkicu tym autor nawiązuje do metody badań historycznoliterackich, którą zaproponował wcześniej w pracy o krzyżowaniu się postaci gatunkowych jako wyznaczniku ewolucji poezji⁸. W przypadku sonetomanii — formy sonetu wchodzą w związki z formami poematu opisowego, powieści w listach, romansu-dziennika, epopei i poematu romantycznego. Owe dynamicznie pojmowane związki znalazły się u podstaw typologii cyklu sonetowego. One też odzwierciedlają zasadniczą różnicę pomiędzy ujęciem historycznym studium o cyklu sonetowym a ujęciem teoretycznym rozprawy o balladzie.

Sporo miejsca w swej pracy poświęcił Opacki zastanym przez sonetomanie wzorcom sonetowym, które wprowadził Mickiewicz. Bez uwzględnienia tej problematyki nie byłaby bowiem możliwa realizacja któregośkolwiek z trzech zadań, jakie postawił sobie autor studium, ustalając dyrektywy badania historycznoliterackiego. Tylko wzorzec zastany zezwala, po zestawieniu z wzorcem zaprezentowanym w utworze, na wartościowanie historycznoliterackie w sensie przyjętym przez Opackiego. Same cykle Mickiewicza podlegają nieco innemu wartościowaniu. Tu poetyka historyczna wykorzystuje — na równi z badaniem struktur literackich w rozwoju — analizę ich funkcjonowania w świadomości literackiej epoki. W rezultacie Opacki dokonuje charakterystyki nowatorstwa Mickiewicza w zakresie cyklu sonetowego. W cyklu „krymskim” — efektem „krzyżowania się postaci gatunkowych” sonetu i poematu opisowego staje się „ewolucja poezji”, polegająca na zespoleniu wrażliwości lirycznej poszczególnych sonetów z rozciągłością sfragmentarowanego poematu. Cykl „miłosny” — analogicznie — rozbił i ulirycznił strukturę romansu sentymentalnego.

Mniej wartościowa sonetomania, ta, która nie dorosła do osiągnięć romantyzmu Mickiewicza, niewolniczo naśladowała wzorce cyklu „miłosnego” (J. N. Kamiński, J. Łapsiński) i „podróżniczego” (J. Łapsiński, K. Gaszyński, L. Kondratowicz, S. Koźmian, J. Dunin Borkowski, M. Budzyński, A. Grott Spasowski, Z. Fisz, J. Barszczewski, H. Merzbach i W. Baworowski). Powstawały też pojedyncze sonety, wyrosłe z Mickiewiczowskiej zasady poematowego organizowania opisu poetyckiego (K. Komierowska, H. Klimaszewski, J. Poźniak i F. Wiecherski). Właśnie w tych naśladownictwach romantyzm Mickiewicza pojmowany był powierzchownie i częściowo. Często, jak w przypadku Józefa Łapsińskiego, niewolnicze podporządkowanie leksyce Mickiewicza doprowadzało do rozwiązań poetyckich sprzecznych z romantycznym postulatem historyzmu. Kiedy indziej — *casus* Konstantego Gaszyńskiego — obok romantycznego kolorytu lokalnego nieoczekiwanie pojawiał się oświeceniowy opis erudycyjny.

⁸ Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych*.

Natomiast bardziej wartościowa sonetomania dostrzegała doniosłość rozszerzenia przez Mickiewicza tematyki sonetu, dotychczas tylko erotycznej. Przełamanie ograniczenia tematyki sonetu do sfery erotycznej zaowocowało konsekwencjami procesualnymi. Romantyczne „życie literackie” podjęło tę tendencję rozwojową i włączyło do tematycznego obszaru cyklu sonetowego przestrzenie obce sonetom Mickiewicza. Stefan Garczyński i Józef Garnysz wewnątrz cyklu sonetowego realizują epopeję powstańczą. Nowością jest tutaj nie tylko temat powstańczy, lecz także jeden z gatunków przedromantycznych podlegający teraz — podobnie jak w twórczości sonetowej Mickiewicza poemat opisowy i romans — romantycznemu sfragmentaryzowaniu.

Sonetomania naruszyła też ciągłość, osłabioną wprowadzić przez wcześniejsze ulirycznienie, poematów gatunków romantycznych. Zostały one poddane powtórnemu sfragmentaryzowaniu. Wskutek tego mogła wytworzyć się odmiana cyklicznego poematu opisowego: psychiczny życiorys bohatera romantycznego (cykl E. Wasilewskiego). Do podobnego rezultatu doszła sonetomania korzystając z epickich i dramatycznych ujęć wzorowanych na twórczości Mickiewicza (*Widziadła* L. Sowińskiego). Tendencja do syntetyczności, ujawniająca się w sonetowym poemacie biograficznym, zdradza jeszcze jedno obciążenie gatunkowe: poematem narracyjnym o romantycznej filozofii życia. W swym dalszym rozwoju poemat filozoficzny, pozbawiony alegoryczności, przekształcił się w monologowy cykl sonetów o tematyce ześrodkowanej wokół wartości egzystencjalnej (cykl E. Wasilewskiego) i w sonetowy poemat filozoficzny „w sensie ścisłym”, nawiązujący do światopoglądu oświeceniowego (*Sonet*y H. Potockiego).

Sonetomania, obejrzana przez Opackiego w perspektywie rozwojowości literatury, posiada dla badacza wartość głównie dlatego, że wyznaczyła dalszy rozwój — już poromantyczny — gatunku sonetowego w liryce polskiej. To sonetomania zaważyła na kształcie filozoficznego cyklu sonetów Adama Asnyka *Nad głębiami* i na kształcie cyklu opisowo-podróżniczego *Sonetów włoskich* Marii Konopnickiej, a nade wszystko — ona to właśnie przygotowała lawinę cyklów sonetowych, obrysowanych poematowo, jakie następnie przyniosła literatura okresu Młodej Polski. Jan Lemański, Wacław Wolski, Antoni Lange, Franciszek Nowicki, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jerzy Żuławski, Jan Kasprowicz, Leopold Staff, Wiktor Gomulicki i Władysław Grabski, Lucjan Rydel i Kazimiera Zawistowska, Czesław Jankowski, Józef Ruffer i Mieczysław Braun — oto młodopolscy i późniejsi twórcy całej galerii cyklów sonetowych, którzy wiele zawdzięczają „długiemu trwaniu” sonetomanii.

Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie to część najpełniejsza książki o „ruchu konwencji”, modelowo ukazująca — na materiale jednego gatunku — ewolucyjność i ciągłość literatury. Tutaj ukazanie przemian wewnątrz cyklu sonetowego jest równoznaczne z opisem jednego z łańcuchów procesu historycznego w literaturze polskiej, i to z takim opisem, który zarysowuje poromantyczne perspektywy rozwojowe badanego gatunku.

Interpretacje historycznoliterackie Anny Opackiej w dużym stopniu kontynuują badania Opackiego nad balladą i cyklem sonetowym. Pierwszy ze szkiców tej autorki, „*Sonet*y pełtewne” — *walka z romantyczną konwencją*, stanowi właśnie przedłużenie i aktualizację problematyki podjętej przez Opackiego w pracy o sonetach. Nie jest to jedyna tradycja Opackiej. W zakresie badań nad sonetami Józefa Dunina Borkowskiego nawiązuje autorka do sądów historycznoliterackich usiłujących przypisać twórcy *Sonetów pełtewnych* „poczesną rangę w naszym dziedzictwie poetyckim” (s. 111), sądów: Adama Ważyka, Marii Jasińskiej, Krystyny Walickiej, Mariana Maciejewskiego, a także Czesława Zgorzelskiego. Zwłaszcza temu ostatniemu zawdzięcza autorka „wiele cennych sugestii”.

„*Sonetety pełtewne*” — walka z romantyczną konwencją to praca, która — podobnie jak szkic o cyklu sonetowym — śledzi rozwój sonetomanii, z tym, że zadanie to ograniczają potrzeby narzucane przez wymogi dokonywanej interpretacji historycznoliterackiej. Interesująca badaczkę historia sonetu zostaje wyprowadzona z analizowanej materii literackiej, z cyklu sonetowego Borkowskiego. A do takiego zabiegu zachęca już sam tytuł badanego cyklu. Toteż Opacka cały rozdział rozprawki (s. 112—116) poświęca *Sonetom krymskim* — „aluzyjnemu adresowi *Sonetów pełtewnych*”, „rzucającemu się w oczy” nie tylko w tytule cyklu, ale i ujawnianemu poprzez zestawienie tytułów poszczególnych sonetów w obu cyklach łączących tę samą ilość utworów. Ale ponieważ autorkę interesują „całości większe”: „konwencja literacka, gatunek literacki, prąd literacki, tradycja”, więc uznaje „adresata” za „znak” „skonwencjonalizowanej poetyki sonetomanii” (s. 113).

Wprowadzenie kategorii znaku usprawiedliwia dodatkowe, rozgałęzione wyjaśnienia procesu historycznoliterackiego wpisanego w interpretowaną twórczość. Wyjaśnienia te obejmują i *Sonetety krymskie*, i ich wpływ na rozwój literatury. Są to problemy poruszane w studium o cyklu sonetowym, tutaj jednak wyraźnie podporządkowane historii literackich sposobów „opisu krainy”, historii prowadzącej ku twórczości Borkowskiego. Autorka wychodzi poza gatunek sonetowy i rozpatruje pamięć procesualną spoza obrebu sonetomanii.

„Znakowe” potraktowanie *Sonetów krymskich* pozwala autorce na przejście do badania świadomości literackiej, ponieważ *Sonetety krymskie* stały się powodem batalii krytycznej. W ten sposób hipoteza dotycząca skonwencjonalizowania „znakowości” cyklu Mickiewicza zostaje wsparta socjologicznym dowodem funkcjonowania tych sonetów w świadomości epoki jako nowatorskich w zakresie widzenia świata i poetyckiego użycia form językowych.

Sonetomanię w pracy Opackiej prezentuje nieco inna lista tekstów niż w pracy Opackiego. Za wspólną zaś cechę klasy „sonetów »o pięknościach okolic«” została uznana dążność do ukazania „swoistej »panoramy okolicy«, do podkreślenia niezwykłych jej uroków, głównie architektonicznych, a zwłaszcza przyrodniczych” (s. 118). Naśladując wzory Mickiewiczowskie sonetomania powierzchownie wykorzystywała model kolorytu lokalnego, co już wcześniej na przykładzie twórczości Gaszyńskiego ukazał przekonywająco Opacki. „Powierzchność poetyczna” sonetomanii to według Opackiej sygnał konwencjonalizacji.

Kostniejącą sonetomanię opisała autorka posługując się kategoriami „pola” i „konotacji”, zastosowanymi przez Teresę Skubalankę w badaniach nad słownictwem poezji miłosnej Słowackiego. Z czterema »poetycznymi« polami stylistycznymi: „»wzniosłości«, »tkliwości«, czasem »grozy«, zawsze »piękna«” (s. 120), stowarzyszone są w cyklach sonetowych „o pięknościach okolic” cztery motywy centralne: gór, dolin, ruin i grobów. Zjawisko „konotacji stylistycznej” sprawia, że poszczególne motywy ewokują odpowiedni styl.

Ta zasada wykracza poza obszar gatunku sonetowego, co uwidocznia się w badaniach prowadzonych przez Opacką. Już w *Pełtewie z rana*, pierwszym sonecie cyklu Borkowskiego, przed konwencją opisu pejzażu i związaną z nią stylistyką „uroku zachwytu” pojawia się stylistyka „uroku grozy”, wyznacznik konwencji balladowej. Ale — jak pokazuje Opacka — „negatyw” sztuki Borkowskiego polegał nie tyle na przywołaniu skostniałych konwencji, ile na ich wykpieniu, na „załamaniu konotacji stylistycznej”. Służyły temu manifestacyjne prozaizmy. Wprowadzały w miejsce spodziewanej kategorii „wzniosłości” kategorię przeciwną — „śmieszności”.

Obok „negatywu” mamy w *Sonetach pełtewnych* „pozytyw”, doszło tu do — znamiennej dla dalszego rozwoju literatury — kontaminacji tego, co poezja sonetowa oddzielała do tej pory: pejzażu i kolorytu człowieczego. Powstała nowa poetyka — „panoramy socjologicznej” (s. 135). Elementy przyrody w pejzażu

zostały zastąpione przez elementy socjologiczne. Natomiast romansowe wzorce językowe ustąpiły miejsca konstrukcjom zapożyczonym z komedii obyczajowej i z satyry. Opacka przeprowadza bardzo dokładny i sugestywny dowód historycznoliteracki na zakorzenienie warsztatu Borkowskiego w tradycji obu XVIII-wiecznych gatunków, szczególnie satyry. Zapożyczenie w poetyce oświeceniowej doprowadziło do zanegowania sonetowej „poetyki zachwyty” i umożliwiło przedstawienie pozytywnej propozycji, wybiegającej w przyszłość realistyczną. „Sprawa jest dość jasna: w cyklu sonetowym Borkowskiego, powstałym w otoczu roku 1840, poczynamy wkraczać w świat komedii Bałuckiego, Blizińskiego... W świat zarówno poetyckich, jak i poznawczych tendencji pozytywizmu” (s. 152).

Interpretacja *Sonetów pętelwanych*, odwołując się do koncepcji historii literatury przyjętej w *Ruchu konwencji*, z powodzeniem spełniła postawione przed nią zadanie: naukowego udokumentowania intuicyjnie dotąd formułowanych tez o wartości *Sonetów pętelwanych* dla późniejszego rozwoju literatury, o pozytywistycznym nowatorstwie tego romantycznego cyklu sonetów.

Kolejny szkic Opackiej, „Czarownica” Józefa Borkowskiego, należy do historii drugiego gatunku analizowanego w *Ruchu konwencji* — ballady. Jednak ostateczne rozwiązanie badanej problematyki przypomina wnioski wyciągnięte z interpretacji *Sonetów pętelwanych*. W cyklu sonetów Borkowskiego wartości prepozytywistyczne unieważniły wypierane przez nie konwencje romantyczne i w *Czarownicy* podobnie: niezwykle żywotna — jak wiemy z korespondującego z pracą Opackiej studium Opackiego — ballada obumiera z powodu tendencji zapowiadających pozytywizm.

W pracy pomyślanej jako bliźniacza w stosunku do analizy *Sonetów pętelwanych* Opacka główny nacisk położyła na różnicach sposobu przeżycia przez Borkowskiego romantycznej konwencjonalizacji, dokonującej się w cyklu sonetowym i w balladzie. „Tym razem jednak nie śmiech towarzyszył poecie w jego ataku na romantyczne skonwencjonalizowanie widzenia świata. Towarzyszył — wstrząs” (s. 155).

Czarownica wyrasta z balladomańskiej tradycji „poetyki uroku”. Zaświadczają to „motywy i ujęcia” wskazane przez Opacką. Balladowo konwencjonalny jest sam bohater. Jego wzór — „cud-dziewczynę» zamieszkałą w cudownym zakątku” (s. 155), odnajduje autorka w *Rybce* Mickiewicza, *Przesileniu* (z *Rusałek*) i *Spiewającym jeziorze* Zaleskiego, *Rusałce* (ze *Zmii*) Słowackiego, *Królowej toni* Aleksandra Dunina Borkowskiego, a zwłaszcza w *Rybaku* Jana Barszczewskiego.

Także tło zostało przejęte z innych ballad. Ballada romantyczna wzorowała się na sielance miłosnej. To „pejzaż niejednokrotnie [...] wzbogacony pokusliwym dla mężczyzn-domatorów urokiem ustronnej chatki”: „oksiężycowione wody jeziora i chędogą chatka w leszczynowym gaiku”, „róźnorakie lasy i zagajniki” oraz „chóry słowicze” (s. 159). Z innych motywów tła pojawia się w *Czarownicy* „słowik”; jego tradycja sięga *Laury* i *Filona* Karpińskiego.

Ponieważ wbrew jednoznaczniemu przygotowaniu nie zawiązuje się w utworze fabuła erotyczna, Opacka — odwołując się do Juliusza Kleinera — stawia tezę o tragizmie bohaterki i utworu. „Tutaj niszczy taka wartość, szczególnie wielka dla romantyków: wartość prawa do miłości, wartość, która w tym wierszu nie ma szans realizacji. W kategoriach więc romantycznych — jest to wiersz prawdziwie tragiczny” (s. 161).

Od tej konstatacji przechodzi autorka do wniosku o społecznie demaskatorskim charakterze ballady i do opisu drugiej konwencji wpisanej w *Czarownicę* — konwencji balladowej „poetyki grozy”. Autorka przywołuje kontekst *To lubię* i *Swięzi* Mickiewicza. Wartość *Czarownicy* w porównaniu z tymi utworami polega nie tylko na „wewnątrzromantycznej kpinie” z „poetyki grozy”. Znaleźć już można taką kpinę w innej balladzie — *Anty-Leonorze* Ujejskiego. W *Czarownicy* zmienia się pozycja narratora wobec świata przedstawionego, a wraz z nią struktura świata

przedstawionego. Mieszane dotąd w balladach poetyki — „uroku” i „grozy” — zostają rozgraniczone. Sądami wypowiedzianymi przez narratora rządzą prawa „poetyki uroku”, „opinią społeczną” — prawa „poetyki grozy”. Tym samym dochodzi do zlikwidowania fantastycznej motywacji świata przedstawionego.

„Borkowski — bodaj jako jedyny romantyk w Polsce? — dostrzegł w skonwencjonalizowanym przez balladę poglądzie na świat konsekwentny wyraz nie jego kształtu, ale wyraz sposobu widzenia go przez subiektywizujące oczy ludzi. [...] Stworzył balladę tragiczną” (s. 166). Przy tym wszystkim nie cofał się ku rozwiązaniom oświeceniowym, ale — jak sądzi autorka — wyprzedzał rozwiązania takie, jakie miała przynieść dopiero literatura w rodzaju pozytywistycznych obrazków. „I to jest chyba prekursorstwo Józefa Borkowskiego na ówczesnym etapie rozwoju poezji polskiej. Prekursorstwo ujawnione w obnażaniu konwencji romantycznej przez jej skutki społeczne: miarą, którą do romantyzmu przyłożył pozytywizm” (s. 167).

W ostatnim elemencie tryptyku poświęconego twórczości Borkowskiego, w *Lirykach „nowogreckich”*, Opacka z pozycji historyka śledzi funkcjonowanie konwencji literackich i światopoglądowych w utworach, na które istniały „doraźne zapotrzebowania »ideologiczne«” (s. 169). Ta praca Opackiej zajmuje wyjątkowe miejsce w *Ruchu konwencji*. Zamyka pierwszy, „szkicowy” układ monograficzny, zogniskowany wokół „głównych dokonań” Borkowskiego. Natomiast dwa dalsze układy, znacznie ważniejsze w książce o „ruchu konwencji”, przede wszystkim gatunkowych — przekracza. Po pierwsze, rozpatruje utwory przynależne do gatunków nie wchodzących w plan żadnej z uprawianych konwencji, które, według stwierdzenia zawartego w *Słowie wstępnym*, wyczerpują drugi „układ wewnętrzny” — historii gatunków. Są to mianowicie utwory przynależne do piosenki, wierszy patriotycznych i erotyków; co więcej, badaczka rozpatruje te utwory wcale nie dla ich wartości genologicznych. Po drugie, w układzie metod typ interpretacji tu proponowany znacznie odbiega od praktyki dotychczas w zbiorze stosowanej.

W ramach historycznoliterackiego ujęcia monograficznego spodziewalibyśmy się przestrzegania chronologii wydarzeń literackich. Tymczasem nic z tego. Po korespondujących z sobą szkicach o późnej twórczości Borkowskiego pojawia się niespodziewanie praca o wczesnych wierszach tego pisarza. Rodzi się podejrzenie, iż piąte studium zbioru znalazło się tu przypadkowo, na zasadzie „piątego koła”, bez którego *Ruch konwencji* mógłby funkcjonować wcale niezgorzej.

Co wobec tego wyznacza jakość tryptyku, jeśli nie historia literatury? W książce uzyskano efekt nie zamierzony, lecz nie wykraczający poza możliwości zbioru. Suma interpretacji o tak ostro zarysowanej dwudzielnosci, złożona z dyptyku i *Liryków „nowogreckich”*, nasuwa na myśl teoretyczne rozwiązanie proponowane przez *Narratora i świat nieznany*. „Monografia” o Borkowskim typologizuje konwencjonalne pole możliwości, tkwiące w dorobku poety romantycznego. „Zasadą motoryczną”, bardzo ogólnie potraktowaną, jest asymilacja form zapamiętanych z nie tak odległej przeszłości literackiej: wczesnoromantycznej i oświeceniowej, form po drodze konfrontowanych i krzyżowanych z sobą. Portret Borkowskiego jako twórcy rozpada się na dwie części, które akcentują dwie różne właściwości jego warsztatu, głęboko zakorzenionego w tradycji. Z jednej strony mamy poetę świadomego konwencjonalizacji romantycznych form wyrazu, które przezwycięża w imię praw socjologicznych. To jeszcze romantyk, bo przecież jego reakcje motywuje zasada ironii, ale już ewoluuje on w stronę pozytywizmu. Z drugiej strony to romantyk dopiero krystalizujący się — wbrew zasadniczej tradycji literackiej, z jakiej wyrastał.

Każda z dwu części portretu została wykonana inną metodą. W obu ważną rolę pełni zainteresowanie badaczki socjologią. W pierwszej ogłód socjologiczny

nie wykracza w zasadzie poza wewnętrzną rzeczywistość dzieła literackiego — wyjątek stanowi przywoływany kontekst „świadomościowy” bezpośredniej tradycji literackiej utworów. W drugiej społeczne „doraźne zapotrzebowania »ideologiczne«” wysuwają się na czoło. Jeśli w tle pierwszej „otwierają się okienka” na pozytywizm, to w „zapleczu” drugiej części nie odpowiada im żadna przyszłość historyczno-literacka. W miejsce zamkniętych perspektyw procesualnych pojawia się teraz — niejasność zewnętrzna wobec materii warsztatu literackiego — socjologiczna, na którą otwiera się interpretacja liryków „nowogreckich”.

Pomimo różnic, wynikających z uwzględnienia innych kontekstów, centrum zainteresowania wszystkich trzech interpretacji niezmiennie stanowią utwory Borkowskiego: liryki „nowogreckie” oraz *Sonety pętelwne* i ballada *Czarownica*. Ich sensy, zdynamizowane poprzez interpretacyjne wyprowadzenie z przeszłości historycznoliterackiej, istotnie skupiają się w „układy indywidualne”, różniące się mocno od rozbudowanych układów całości gatunkowych z dwu pierwszych prac zbioru. Jednak w interpretacji liryków „nowogreckich” tożsamość romantyczna nie daje się sprowadzić do przedromantycznej tradycji literackiej. Tradycja została w interpretacji przewartościowana właśnie z pozycji romantycznego sensu całości liryków „nowogreckich”. Wprawdzie pomocą służył tu ideologiczny kontekst genetyczny, ale przecież sens całości został wyczytany z konkretnego literackiego, funkcjonalizującego obie konwencje: literacką i światopoglądową.

W sumie posłużenie się w badaniu „ruchu konwencji” nową metodą, wyrosłą z dotychczasowej praktyki autorów zbioru, a jednocześnie przekraczającą ją, dało nadspodziewane wyniki w monograficznym ujęciu twórczości Borkowskiego. Romantyk ukazał zarówno swą indywidualność jak i zależność od tradycji literackiej oraz świadomości epoki. Autorka ciekawie zademonstrowała, jak w twórczości Borkowskiego objawił się romantyzm przedlistopadowy i jak wczesny romantyzm został w tej twórczości przewyciężony.

Chociaż nie Borkowski i nie romantyzm są zasadniczym tematem książki, przynosi ona spory zasób rzetelnej wiedzy o autorze liryków „nowogreckich” i o procesie historycznym wpisującym się w dwa najpopularniejsze romantyczne gatunki literackie przedstawione w *Ruchu konwencji*: balladę i cykl sonetowy.

Tadeusz Makles

KONOPNICKA WŚRÓD JEJ WSPÓŁCZESNYCH. SZKICE HISTORYCZNO-LITERACKIE. (Redaktor Teresa Achmatowicz). „Czytelnik”. Warszawa 1976, ss. 228 + 1 wklejka ilustr.

Kolejny tom polskich konopnicjanów został już oceniony krytycznie przez Waldemara Klemmę na łamach „Literatury”¹. Recenzent słusznie zakwestionował zasadność tytułu książki, odwołującego się do pierwowzoru z 1969 roku². Tamten tom bowiem poświęcony był rzeczywistym spotkaniom oraz duchowym kontaktom Konopnickiej z jej współczesnymi, natomiast w recenzowanej książce zaledwie połowa tekstów dotyczy tego zagadnienia. Tak samo jak tytuł dezinformacyjną rolę w stosunku do przeciętnego czytelnika pełni skromna notka redakcyjna, głosząca, że „tom ten ukazuje życie i twórczość poetki na rozbudowanym tle badań

¹ W. Klemm, *Konopnicka i współcześni*. „Literatura” 1976, nr 41, s. 13.

² *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historycznoliterackie*. Redaktor J. Leo. Warszawa 1969.

³ Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autora recenzji.