

Jan Józef Lipski

Badania prądów literackich i form gatunkowych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/4, 3-14

1996

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.

JAN JÓZEF LIPSKI

BADANIA PRĄDÓW LITERACKICH I FORM GATUNKOWYCH*

Genologia w ostatnich dziesięcioleciach badań literackich przeżywa niebywały rozwój. Jednym z przejawów tego jest ukazywanie się w Polsce, w Łodzi, specjalnego czasopisma poświęconego tej właśnie problematyce. W dodatku badania pozostające w kręgu inspiracji strukturalistycznych wybrały sobie zagadnienie form gatunkowych za główny (choć nie jedyny, oczywiście) przedmiot zainteresowań, czemu trudno się dziwić: właśnie w tej dziedzinie kategorie strukturalistyczne okazały się szczególnie przydatne, opis form gatunkowych zawsze był stosunkowo najbliższy tym ujęciom i metodom, można powiedzieć, że na terenie genologii wytwarzał się warsztat prestrukturalistyczny. Przełamanie dominującej zrazu w tym nurcie orientacji na zjawiska synchronii, wzbogacenie kategorii opisu i interpretacji o aspekt diachroniczny — raczej wzmocniły niż osłabiły tę tendencję, która już od dłuższego czasu kojarzy się z możliwościami badawczymi odsłoniętymi przez semiotykę i nowe podejście do tekstu literackiego jako swoistego wytworu i elementu, ogniwa — komunikacji społecznej.

Ale i badania prądów literackich budziły w polskim literaturoznawstwie istotne zainteresowanie i skupiły uwagę kilku co najmniej badaczy, których dociekania daleko wykraczają poza eseistyczne próby, dominujące kiedyś w tej dziedzinie. Brano na warsztat symbolizm, ekspresjonizm, futuryzm itd., przede wszystkim zaś rozwinęły się studia nad polskim romantyzmem, tak bogate i wielostronne, a przy tym (mimo istotnych różnic nie tylko indywidualności badawczych, lecz również i metod) tak zintegrowane w podstawowych kierunkach penetracji, że można już dziś mówić o szkole, skupionej głównie, choć nie wyłącznie, wokół IBL-u.

Ten stan rzeczy i ułatwia, i utrudnia obserwację obydwu tendencji literaturoznawstwa, dwóch jakby punktów widzenia porządkujących obraz literatury. Ułatwia — bo ich rezultaty są konkretnymi rezultatami, które mogą dać mocny fundament dla rozważań. Utrudnia — bo ich bogactwo jest trudne do ogarnięcia, szczególnie w warunkach powstawania tego szkicu.

* [Od Redakcji: Tekst ten pochodzi z papierów pośmiertnych przechowywanych w archiwum rodzinnym, udostępniła go łaskawie p. Maria Lipska. Powstał w warszawskim więzieniu przy ul. Rakowieckiej jesienią 1982. Mieści się na 16 stronicach grubego brulionu w czarnej oprawie (33 × 21,5 cm), zawierającego ponadto nie drukowane artykuły *Wolność i równość* oraz *Genesis*, a także omówienie zasad i obszerny zapis przebiegu gry losowej *Dynastie* (ogł. z datą: październik 1982, „Nowy Zapis” 1983, nr 4/5). W publikacji niniejszej skorygowano drobne usterki tego brulionowego rękopisu. Tekst do druku podała Mirosława Puchalska.]

Różnicę między „gatunkowcami” a „prądowcami” (każdy rozumie, że podział ten nie jest ani rozłączny, ani wyczerpujący) można by ująć jako różnicę między tymi, których bardziej interesuje pytanie „jak”, a tymi, dla których ważniejsze jest „co”. Ale i ta dystynkcja wydaje się tylko bardzo przybliżona i myląca, jeśli potraktować ją zbyt dosłownie. Bardziej tyczy „gatunkowców” niż „prądowców”. Ci ostatni też często są raczej badaczami poetyki niż światopoglądu, a zresztą od dawna zapanowała w literaturoznawstwie świadomość, bodajże już ostateczna, że niemożliwe jest jedno bez drugiego, że nie istnieją w sztuce obraz świata i myśl oderwane od kształtującego je podłoża języka i form — jak zresztą i odwrotnie: że nie istnieje afunkcjonalna wobec warstwy znaczeniowej sfera czystych form.

Może wersyfikacja mogłaby być argumentem przeciw tej tezie? Ale to chyba pozór. Być może, nie ma związków koniecznych między budową wiersza (i — *per analogiam* — innymi czynnikami „formalnymi”) a jego głęboką strukturą znaczeniową i światopoglądową, istnieje natomiast prawie zawsze związek innego rzędu, wynikający z historycznego nacechowania form.

„Prawie zawsze”, bo jak zwykle w sztuce, a więc i w literaturze, zwłaszcza w poezji, mamy do czynienia z bogatą skalą mierzoną stopniem wzajemnego powiązania elementów (może lepiej powiedzieć: czynników, by podkreślić ich funkcjonalny związek), który zapewne w jakiś sposób łączy się z rangą przypisywaną utworom. Jest obszerna klasa utworów literackich — zwykle nie są to dzieła, którym przypisuje się szczególne znaczenie — które, zdawałoby się, zaraz się rozpadną, bądź dlatego, że ich labilna struktura wynika z niedostatku powiązań wewnętrznych, bądź też dlatego, że istnieją tylko swą powierzchnią, pozbawione dna czy też dominanty, układu odniesienia, od których biegłyby ku powierzchni więzy spajające utwór nawet nie w pełni zintegrowany powierzchniuowo. Utwór, którego znaczeniem jest suma znaczeń zdań go tworzących, nie jest prawie nigdy interesujący literacko. Sens literatury na tym m.in. polega, że akumulacja znaczeniowa ma zupełnie inny mechanizm — a tym samym i metody interpretacyjne rządzą się innymi zasadami — niż w przypadkach tekstów użytkowych.

Biorąc pod uwagę te wszystkie zastrzeżenia, pozostałbym jednak przy sugestii, że badania zorientowane na problematykę gatunków literackich (i szerzej: różnorodnych konwencji formalnych) nastawiają się na szereg pytań będących w gruncie rzeczy rozwinięciem jednego: „jak”. Są badaniami technologii literatury, o tyle różniącymi się jednak od technologii np. budowy mostów — że dla inżyniera tej specjalności rozwój historyczny jego dyscypliny jest obojętny, a jeśli interesuje go, to z przyczyn raczej nie mających wiele wspólnego z zadaniami, które przed inżynierem tej specjalności stoją. Może to być dla niego nawet źródłem inspiracji, pożywką intelektualną, ale tylko tym (albo aż tym: luksusem duchowym). Inaczej dla historyka literatury.

Tym samym upierałbym się przy owym „co” jako podstawowym pytaniu badacza prądu. Bo mimo że i tu aspekt technologiczny odgrywa rolę niezwykle zasadniczą — ma jednak znaczenie zawsze służebne.

Cóż to jest to „co”? Chciałbym nadać temu pytaniu intonacyjny odcień sceptycyzmu, powątpiewania. To zdrowy punkt wyjścia do rozważań nieco karkołomnych, bo nieuchronnie zbliżających nas do klasycznego, lecz banalnego i bezplodnego porównania, w którym mowa o dzbanie i winie, podczas gdy wiemy, że jest to wino, które zmienia smak i zapach zależnie od dzbana

(czy to naprawdę za każdym razem to samo wino?), i dzban, który po nalaniu do niego wina zmienia swój kształt. Aż wstyd powtarzać tu ten banał współczesnego (od wieku prawie) literaturoznawstwa, ale jednak jakaś inercja myślowa ciągnie właśnie w stronę przeciwną. Niech więc będzie powtórzony.

Weźmy teraz dobrze znany na ogół wiersz wstępny z *Księgi ubogich* Kasprówicza. Od razu zastrzegam się, że nie dlatego ten właśnie wiersz, a nie inny – bo np. przypisuję mu szczególną wartość estetyczną. To zagadnienie chciałbym pozostawić na boku. Wiadomo, że wielki i subtelny znawca poezji Waław Borowy wyróżnił właśnie ten wiersz w przedmowie do swej znakomitej antologii *Od Kochanowskiego do Staffa*. Wiadomo też, że inny znawca, a do tego sam wielkiej klasy poeta, Mieczysław Jastrun, z sceptycyzmem i więcej niż krytycznie ustosunkował się kiedyś do zachwyów nad tym tomikiem wierszy i jego wstępnym lirykiem. Ale nie o to chodzi w tej chwili.

„Rozmiłowała się ma dusza” – to pierwsze słowa przywołanego na pamięć wiersza. Czytelnik *Modernizmu polskiego* Kazimierza Wyki – a zresztą nie tylko on, bo obserwacja ta po prostu narzuca się odbiorcom liryki z przełomu w. XIX i XX, tylko że Wyka umiał niezwykle wnikliwie obserwację tę opisać w kontekście szerszej struktury, charakterystycznej dla epoki – rozpoznaje w tej „duszy” swą starą znajomą nie tylko ze stu wierszy modernistycznych, lecz i ze stu obrazów, rycin, przerywników secesyjnych. To kobieta w zwiewnych, luźnych szatach (wyraźnie klasycyzujących; ciekawe, że kostiumologicznie secesja starała się nie wychodzić poza antyk, i to właśnie w najbardziej symbolicznych swych realizacjach – bo gdy górę biorą tendencje ilustratorskie, sztuka secesyjna staje się wiernym, realistycznym dokumentem epoki; nic dziwnego zresztą: odtwarzała w ten sposób rzeczywistość właśnie secesyjną), uczesana w bujny, również klasycyzujący kok – chyba że rozpuści włosy, które wówczas, splątane ze strumieniami, przepadają aż gdzieś za horyzontem rozległego, choć bardzo umownego, syntetycznego krajobrazu, rysowanego falisto-esowatą kreską epoki. Kobieta owa ma zwyczaj wałęsać się po krajobrazie tak właśnie przez grafików secesji stworzonym (ciekawe, że grafika – i to „użytkowa”, bo zdobnicza, książkowa – była pod tym względem konsekwentniejsza i śmielsza niż malarstwo; ale może nic dziwnego: jednak raczej kreska niż kolor jest domeną secesji), siadać w nim w malowniczej pozie, stać w zadumie, patrząc w dal, grać na jakimś poręcznym instrumencie (skrzypce, harfa), itd. Ta młoda dama nazywa się właśnie „Ma Dusza” – a świat, w którym się znajduje, ma strukturę paradoksalną: jest to słynny „*paysage emblématique*” symbolistów, a więc właśnie usymbolizowane przestrzenie, krajobrazowo wewnątrz duszy podmiotu lirycznego. „Ma Dusza” przechadza się więc jakby po swym własnym wnętrzu – z tym, że i ona, i krajobraz są jakąś symbolizacją podmiotową, mocno nacechowaną emocjonalnie.

Autor tego szkicu nie chciałby stwarzać wrażenia, że po prostu kpi sobie z tej sztuki, tej manieri, tego stylu. To tylko pozór. W sztuce tak już jest, że przy setnych powtórzeniach ściera się społeczna wrażliwość na to, co było zrazu wielkim odkryciem. Ten mechanizm samounicestwienia przez sukces wyrządza krzywdę samemu odkryciu. Radość historyka literatury z obcowania z tym, co jest na co dzień przecież przedmiotem jego badań (jeśli pozycja zawodowca nie zabiła jeszcze w nim możliwości takich przeżyć), polega nie tylko na zdobytej przez trening, erudycję itd. zdolności dostrzegania elementów i funkcji nie zauważanych przez przeciętnego czytelnika, lecz również na swia-

domości, że za każdym spospolitowanym banałem stoi uprzednie odkrycie, które było zaskoczeniem. A jeśli nawet niekoniecznie tak właśnie jest z radościami doznawanymi przez historyków literatury — to w każdym razie nie szkodziłoby, gdyby tak właśnie było. Otóż autor tego szkicu lubi tę sztukę, wzruszają go te wiersze, nawet nie tylko te znakomite, lecz i przeciętne — a przerywniki Okunia czy Liliena budzą, tak jak było ich celem, jakąś tęsknotę za ostateczną czy odwieczną perspektywą, tęsknotę nie na tyle przecież mocną, by godzinami nie móc odwrócić strony przy wertowaniu „Chimery”, a pani Ma Dusza podoba mu się ponadto jako typ kobiety.

Otóż odczytanie *Mej Duszy* w wierszu Kasprowicza (a nie był to poeta tuzinkowy, toteż i owa Dama jest u niego nie wyłącznie kliszą; zresztą tu akurat szczególnie blisko, synonimicznie prawie, nakłada się na „ja” liryczne), a dalej odpowiedź na pytanie, czemu różne zjawiska przyrody nazywane są „druhami”, czym był franciszkanizm w ówczesnej Europie i myślowo, i religijnie, i artystycznie po modernistycznej perwersji — i jak się konwencjonalizował — to wszystko są pytania o „co” w związku z charakterystycznymi cechami umieszczającymi wiersz w kontekście prądu, w kontekście polskiego modernizmu.

Bo prąd literacki to manifestacja światopoglądowa dokonana specyficznym językiem poetyckim, wyróżniającym dany prąd wśród innych. I badania prądowe są w związku z tym przede wszystkim badaniami światopoglądu literackiego. Oczywiście, niejednokrotnie spotykamy się z badaniami prądowymi skoncentrowanymi na dalekich od problematyki światopoglądowej sprawach poetyki opisowej. Niemniej jednak również i w takich pracach zauważa się na ogół zrozumienie instrumentalnego charakteru poetyki w prądzie literackim: instrumentalnego wobec treści światopoglądowych. I odwrotnie: przeoczenie tego aspektu prowadzi do poważnych nieporozumień.

Tak to po prostu napisało się w poprzednim akapicie — jakby dokładnie było wiadomo, co mają wszyscy na myśli używając słowa „światopogląd”. Tutaj konieczna jednak dygresja językowa. Sprzeciwiam się uporczywemu eliminowaniu słowa „światopogląd” z polskiego słownika przez purystów. Uważam je za niezbędne i w żaden sposób nie dające się zastąpić „poglądem na świat”. To ostatnie wyrażenie jest, że tak powiem, mniej zobowiązujące, nie zapowiada całościowego ujęcia stosunku mentalnego człowiek — świat. Natomiast „światopogląd” właśnie to oznacza — a różnica pochodzi nie po prostu z mechanizmów semantycznych języka polskiego, lecz z filozoficznej tradycji terminu „*Weltanschauung*”. To właśnie jest kamieniem obrazu dla purystów. Wyrzucmy wszystkie kalki z języków obcych w polszczyźnie — a zgłupiejemy do końca, bo o niektórych sprawach w ogóle nie będziemy potrafili mówić. A zarzut, jakoby słotwórczo „światopogląd” był wbrew duchowi języka polskiego? Nie bardziej wbrew niż „samochód”, „wodociąg” i wiele innych. A tkwi przy tym mocno w oświeceniowej tradycji słotwórczej, która jest jednym z rozdziałów historii języka polskiego.

Cóż więc jest owym „światopoglądem” w literaturze?

Otóż „*Weltanschauung*” w swych użyciach oznacza coś znacznie więcej niż werbalizowany, dający się dyskursywnie sformułować pogląd czy też system poglądów. Jest w języku niemieckim bardziej „światooglądem” niż „światopoglądem” — i dlatego tak potrzebny jest jako pojęcie teoretyczne właśnie w lite-

raturoznawstwie. Bo literatura, w odróżnieniu od tekstów filozoficznych i innych tekstów dyskursywnych – nie tylko próbuje świat opisać i wyjaśnić, lecz stwarza jego warianty symulacyjne, odbiegające nieraz bardzo daleko od znanej nam „rzeczywistości” (cudzyśłów po to, by zaznaczyć świadomość całej niejasności terminu i sporów o jego rozumienie, a nawet o prawo posługiwania się nim) – zawsze jednak jakoś do niej się odnoszące jako do zmiennego, proteuszowego, migotliwego, wieloznacznego, lecz jednak stałego, trwałego, a nawet w jakimś sensie niezmiennego układu odniesienia. Jest to więc zawsze swoista interpretacja tej „rzeczywistości”, próba rzucenia jakiegoś nowego światła na nią. Główną, podstawową funkcją tzw. literatury kreacyjnej czy też kreacjonizmu jest funkcja poznawcza.

Skupiliśmy więc tutaj uwagę na symulowaniu świata przez literaturę w sposób skrajny odmiennego – w granicach poetyckiej możliwości i strategii – od tego, który znamy (tj. który w chwilach bezrefleksyjnych traktujemy jako nam znany). Ale to tylko *extremum*. Na przeciwległym biegunie (nie wyobraźmy sobie aby literatury jako kija o dwóch końcach! Już bezpieczniejsze będzie wyobrażenie nawiązujące do terminu „biegun” w geografii) znajduje się świat tak symulowany, by jego wygląd, mechanizmy i sens (bądź bezsens) były właśnie symulacją „rzeczywistości”, stanowiły „*imitatio*” słowną „rzeczywistości”.

W obydwu jednak wypadkach, i kreacyjnym, i imitacyjnym – przy czym intencją jest tu podkreślenie, że między nimi rozciąga się łączące *continuum* – najważniejsze jest to właśnie, że przez charakter, typ swej imitacji bądź kreacji, swej symulacji świata, mają coś mówić o świecie, który nam jest dany w doświadczeniu pozaliterackim, mówić o „rzeczywistości”. Reguły symulacyjne, modele symulacyjne itp. mają swe odniesienia do „rzeczywistości”, gdyż mają ją jakoś objaśnić, opisać, może się jej przeciwstawić, z nią polemizować, krytykować ją. Zadaniem badacza tego aspektu literatury jest wykryć i opisać te reguły i modele symulacyjne – a przez ich strukturę, przez wykrycie w niej systemu odniesień transcendentnych, wybiegających poza immanentny świat symulowany, odczytać, jak „rzeczywistość” widzi i rozumie twórca.

Ponętne to zadanie: stajemy oto wobec świata jeszcze nam nie znanego. Im bardziej zdaje się nam, że przeciwnie, jest to ten sam świat, który dobrze znamy z naszego doświadczenia – tym większą musimy zachować ostrożność, by nie ulec łatwemu złudzeniu, tym bardziej że świat przedstawiony, który w intencji swego twórcy jest maksymalnie przybliżoną imitacją świata „rzeczywistego”, być może naprawdę jest w granicach możliwości bliski spełnienia tej intencji, lecz przecież widzenie „rzeczywistości” jest zapewne u twórcy i u badacza co najmniej nieco inne. Jak nie ma dwóch ludzi jednakowych – tak nie ma dwóch jednakowych światopoglądów. Klasyfikujemy je, typologizujemy je, szufladkujemy, nazywamy, przyporządkowując tym samym do szerszych zbiorów, ba, nawet przechodzimy umyślnie ponad różnicami, z umotywowanym w pełni usprawiedliwieniem metodologicznym i merytorycznym – ale przecież każdy człowiek ma odmienny światopogląd. Nim więc znajdziemy uzasadnienia, by z tych czy innych powodów przejść ponad różnicami do problemów wynikłych raczej z podobieństwa – musimy być czujni, by nie paść ofiarą złudzenia, że jest to pełne podobieństwo.

Opisujemy więc i interpretujemy ten świat dany nam w dziele literackim. Szukamy jego mechanizmów. Świat przedmiotów inaczej żyje, inna fizyka

nim rządzi u Brunona Schulza niż u Witolda Gombrowicza. Tym bardziej inna filozofia, inna socjologia, inna psychologia. Inny język (nie tylko w tym sensie, że języki te obiektywnie się różnią — ale również, że twórca kreując język ma jego wizję, tak jak ma wizję psychologii bohatera; wizje i realizacje nigdy nie są tym samym, i w życiu, i w literaturze). Opisujemy te światy pojęciami i językiem przystosowanym jednak do świata innego i innych celów opisu. Każda nowa rzeczywistość artystyczna (im bardziej nowa — tym oczywistsza teza) wymagałaby właściwie języka adekwatnego do jej ujęcia, a więc wyspecyfikowanego. Ale wówczas groziłoby zerwanie kontaktu z odbiorcą, niezrozumienie się — i potrzeba przekładu. Ponadto zaś broniąc, w rozsądnych granicach, zintegrowanego języka dyscypliny, bronimy zarazem istotnej wartości: uniwersalizmu humanistycznego. „*Nihil humanum a me alienum esse puto*” — w wymiarze języka. Zerwanie tej więzi groziłoby — i już grozi — nieobliczalnymi następstwami. Sięgamy zresztą z konieczności do języka wielu dyscyplin, bo to one wytworzyły języki opisujące różne wycinki czy też aspekty świata — do języka psychologii, socjologii, filozofii, religiologii, kulturologii, logiki... Każdym na ogół mówimy nie do końca poradnie, jak średnio wprowadzeni w język cudzoziemcy (chyba że specjalnymi studiami, niezależnymi od konkretnego zadania, te kwalifikacje zdobyliśmy). Są to więc często opisy i interpretacje dyletanckie. Ale w zasadzie i, jak sądzę, przeważnie — nie snobizm ani chęć opisu jest tego źródłem, lecz konieczność. Są prace, które muszą być zrobione, choćby nawet z góry wiadomo było, że będą dalekie od obowiązującej normy.

Nikt nas w tej pracy nie zastąpi (chyba że zdobędzie kwalifikacje historyka literatury). Przykładem tego może być ciekawa, inteligentna, dużo dająca krytycznemu czytelnikowi książka Stefana Baleya o Żeromskim. Ten znakomity psycholog, analizując teksty literackie Żeromskiego tak jak psycholog bada dokumenty osobiste — nie wiedział, że to, co brał za przedmiot swych dociekań, żyje również odrębnym życiem konwencji literackiej i jej przełamania, w kontekście literatury epoki: w światopoglądzie literackim. Synestezja na warsztacie psychologa i historyka literatury znającego teorie symbolistów, *Samo-głoski* Rimbauda i praktykę francuskiego i w ogóle europejskiego modernizmu — to dwie różne sprawy. Ciekawe byłoby, oczywiście, ustalenie wspólnego poglądu badaczy obu dziedzin na ten akurat temat, po wzajemnym doksztalceniu się — ale to inny problem.

Odczytanie jednak świata z dzieła literackiego, budowy i mechanizmów tego świata oraz znaczących jego odniesień do „rzeczywistości” (przede wszystkim wykrycie, czym, jaką była ona dla twórcy) — to nie wyczerpuje jeszcze badań światopoglądowych nad dziełem literackim.

Nie przywiązuje dużej wagi do wypowiedzi „filozoficznych” i wszelkich uogólniających (psychologicznych, socjologicznych itd.) w tekście dzieła. Muszą być one skrętnie zebrane i przeanalizowane, ale z wielką ostrożnością. O Boże, ile głupstw wypisali historycy literatury traktujący cytologicznie swój fach! Dopiero zbadanie stosunku tych wypowiedzi do budowy przedstawionego świata, do jego immanentnej rzeczywistości — coś daje. Ileż można wówczas wyczytać z sprzeczności między tym, co dyskursywnie, a co w strukturze świata przedstawionego podane! (Pamiętając przy tym o wpojonych na seminariach uniwersyteckich zasadach uświadomienia sobie, od kogo pochodzi cytowana wypowiedź: od autora? narratora? bohatera? postaci literackiej?)

porte-parole? Zaznaczam to, bo niestety, nawet profesorowie nie zawsze służą dobrym przykładem.)

Oczywiście, gdy mowa tu o świecie przedstawionym w dziele literackim – to zarazem mowa o nosicielu jego obrazu, nosicielu, którym jest podmiot utworu, narrator, „ja” liryczne. Wiemy, jak ważnym problemem teorii poznania – a i metodologii, czyli bardziej technicznym – jest podmiotowe nacechowanie każdej wypowiedzi badawczej. Jakkolwiek ustosunkujemy się do stanowisk zajmowanych w tej sprawie – w literaturze na pewno nie ma (biorąc rzecz już wyłącznie w jej formalnym, morfologicznym aspekcie) wypowiedzi nie nacechowanej podmiotowo, bez względu na stopień jej wewnętrznej protokołarności. Ta niustanna gra (nie wstydzilibym się użyć tu słowa: dialektyka) między tym, co w utworze podmiotowe, a co intencjonalnie przedmiotowe – należy do najbardziej pasjonujących i zarazem migotliwych, umykających zjawisk dzieła literackiego, kwitowanych niewielkim zainteresowaniem badawczym i rozstrzyganych raczej siekierą (może eleganciej byłoby powiedzieć: mieczem), to na rzecz podmiotowości, to intencjonalnej (a nawet faktycznej) przedmiotowości, zależnie od temperamentu i skłonności badacza.

Podmiotowy charakter ma i wyobraźnia literacka, która każe np. Shelleyowi w przyrodzie zauważać blask powierzchniowy przedmiotu, jego zwiewną zmienność, chwilowość wyglądu (a więc byłby to swego rodzaju preimpresjonizm literacki, odprzedmiotowiający świat, subiektywizujący jego doznanie; to są już dane *sensu stricto* światopoglądowe), czy Przybosiowi ukazywać ukryty dynamizm przedmiotów w obrazie próbującym przełamać Lessingowskie rozróżnienie domeny plastyki i poezji (i to również ma charakter *sensu stricto* światopoglądowy); i przede wszystkim podmiotowe jest nacechowanie emocjonalne, najłatwiej zauważalne, istotne dla kształtowania się świata wartości (nie znaczy to, by autor tego szkicu chciał redukować problematykę wartości do emocji); podmiotowy charakter ma wreszcie mentalność wpisana w utwór literacki.

Pamiętam, było dla mnie wielkim odkryciem podczas pisania tomu 1 mej monografii twórczości Kasprowicza, że szereg cech mentalności chłopca (nie „chłopca w ogóle” – lecz należącego do określonej formacji historycznej: gdy cywilizacja miejska zaczyna już wkraczać na wieś, gdy obserwuje się pierwociny industrializacji, kapitalizacji, urbanizacji w stosunkach ekonomicznych, społecznych i kulturalnych wsi – gdy jednak trwa jeszcze zarazem wyraźny przedział między wsią a miastem, a struktury społeczne wsi nie są jeszcze rozsądzone) odnajdywałem w poezji Kasprowicza; że nagle w świetle badań Thomasa i Znanieckiego zrozumiałem dramatyzm *Ballady o słoneczniku*. To nie chodzi o światopogląd *sensu stricto* – bo ten (nie zawsze łatwo) daje się zwerbalizować dyskursywnie – podczas gdy mentalność stanowi pewien konglomerat przeświadczeń, emocji, symbolizacji, mitologizacji, postaw, ukierunkowujących i myśl, i życie psychiczne, i działanie. Według badań Thomasa i Znanieckiego chłop należący do badanej przez nich formacji wykazuje swoiste cechy mentalności animistycznej – bo nie jest przecież animistą *sensu stricto*. Światopoglądowo – to jakaś formacja pograniczna, spontaniczny, podświadomy stan „*als ob*”, raczej mitologiczny niż zracjonalizowany stan świadomości. Otóż wbrew popularnej swego czasu piosence *Chłop żywemu nie przepuści* – mentalność badanej formacji cechowała się niechęcią zmieszaną z lękiem i dez-

aprobata w obliczu zabijania, niszczenia zarówno zwierząt, jak i roślin, jeśli nie tłumaczyło się to koniecznością gospodarczą. Nawet niepotrzebne ruszenie głazu, jeśli nie zagradzał drogi lub jego rozbite kawałki nie miały posłużyć np. na budowę podmurówki lub piwnicy — było naganne.

Mentalność, nie będąca światopoglądem ani jego częścią (choć przecież nie mamy tu chyba do czynienia z rozłącznością) — winna być natomiast przedmiotem zainteresowania szczególnie wówczas, gdy właśnie bada się światopogląd, ze względu na bliskość tych dwóch czynników, których manifestacje trudne są zresztą do odróżnienia.

Nb. nawet konwencje formalne, przyjmowane bądź odrzucane, mogą okazać się istotnym czynnikiem podmiotowym — a tym samym bezpośrednim elementem kształtowania świata przedstawionego. Pozwolę sobie i tę sprawę wyjaśnić przykładem czerpanym z moich badań nad twórczością Kasprowicza. W tomie 1 monografii interpretacja pewnej części utworów została oparta na kontraście między dwoma aspektami osobowości kulturowej podmiotu: jako uczestnika gromady wiejskiej, jej kultury (z perspektywą czasową zwróconą wówczas ku przeszłości) — i jednocześnie jako stojącego na zewnątrz obserwatora, którego osobowość kulturowa należy nie do folkloru, lecz do ogólnonarodowej kultury „wyższej” (jest to zarazem czas teraźniejszy tej poezji). Ta druga pozycja sygnalizowana jest m.in. formami wersyfikacyjnymi o małej „przezroczyści”, przeciwnie, kwalifikowanymi zwykle jako wyrafinowane. Jednym słowem — wybór formy wersyfikacyjno-stroficzej dokonuje się tu wewnątrz świata utworu, jest jego immanentnym czynnikiem, tym samym uczestniczy bezpośrednio w konstruowaniu świata przedstawionego. Tu — jest to świat dwoistości kultury ludowej i kultury wyższej, współgrający z ukazanymi w utworach rozwarstwieniami społecznymi, a podmiot (narrator czy podmiot liryczny) jest kimś zawieszonym pomiędzy tymi dwoma światami społecznymi, obserwującym je z pogranicza kulturowego.

Akurat przykład ostatni mówi o sprawie do pewnego stopnia jednostkowej (niezupełnie jednak!): potrzeba wyrażenia tego typu sytuacji społecznej nie była tak powszechna, by miała przejawiać się aż powstaniem prądu, do którego charakterystyki należałaby m.in. znacząca podwójność usytuowania kulturowego. Kasprowicz stanowił czoło, niby wierzchołek klina, jaki tworzyła coraz bardziej masowa inwazja synów chłopskich na obszar kultury zdominowanej przez inteligencję wywodzącą się ze szlachty lub, rzadziej, mieszczaństwa. Jest pewien zakres spraw i zjawisk, które zdają się łączyć Kasprowicza, Orkana, Reymonta (mniej „chłopskiego” biograficznie niż dwaj pierwsi), a może i niektórych innych, młodszych twórców. Wymaga to jeszcze zbadania. Trudno to jednak nazwać aż prądem. Natomiast większość czynników wyżej wymienionych w dotychczasowych rozważaniach — współwystępuje właśnie w prądzie. To w prądzie powtarzają się pewne struktury świata i typy jego poznania. To w prądzie mamy do czynienia z charakterystycznymi układami wartości. To wewnątrz prądu wypracowany zostaje zintegrowany, względnie systemowy język, pozwalający wyrażać w przybliżeniu adekwatnie treści światopoglądowe.

Autor niniejszego szkicu nie należy do zwolenników „historii literatury bez nazwisk”. Przeciwnie, przed laty w szkicu *Biografia a interpretacja* próbowałem nie tylko postawić pewną problematykę teoretyczną, lecz również dać — z miernym sukcesem sprawczym — coś w rodzaju manifestu literaturoznawstwa

zorientowanego bardziej na osobowości twórcze, niż to było w ostatnich dziesięcioleciach. Nie zmieniłem swego poglądu w tej sprawie. Niemniej jednak sądzę, że również z punktu widzenia osobowościowo zorientowanego literaturoznawstwa nacisk na badania prądowe jest u nas zbyt mały. Jest to jeden z podstawowych kontekstów kulturowych, w których musi być umieszczona osobowość pisarska, jeśli ma zostać w pełni zrozumiana i adekwatnie zinterpretowana.

Każdy krytyk zajmujący się literaturą (a zwłaszcza poezją współczesną) zna niechęć twórców do tego, by być „zaszufladkowanymi”. Boją się jak ognia każdej nazwy, odczuwają jej nadanie jak założenie kajdan. Czują, że odbiera im się w ten sposób indywidualność, że następnym etapem po nazwaniu będzie to, iż znikną w fluktach prądu bez śladu. Obawy raczej śmieszne, jeśli wziąć pod uwagę, że i Mickiewicz, i Słowacki, i Krasiński (nie licząc pomniejszych, lecz wciąż pamiętanych), a niektórzy uważają, że i Norwid — to romantycy; wraz z Byronem, Shelleyem, Hugo, de Vignyem, Schillerem, Goethem, Puszkinem *etc.* Daj Boże każdemu takie miejsce w „szufladce”.

„Szufladkowanie” to po prostu posługiwanie się pojęciami. Protest przeciw nim jest śmieszny. Historia literatury nie może — w imię ochrony osobowości twórczej — cofnąć się do najprymitywniejszego sposobu myślenia, które kto wie, czy było kiedykolwiek udziałem gatunku *homo sapiens*.

Usytuowanie twórczości grupy, czasopisma, pisarza lub konkretnego dzieła na mapie prądów literackich jest jednym z podstawowych zadań historii literatury. Przez włączenie przedmiotu badań w szerszy kontekst literacki, którego sensy i zakres zostały wyróżnione głównie przez szeroko rozumiane treści światopoglądowe i wyrażającą je poetykę — zdobywamy dodatkowe narzędzia interpretacyjne, umożliwiające adekwatną strukturalizację. W niczym nie ograniczamy postulatu badań historycznoliterackich, kładącego szczególnie nacisk na osobowość twórczą. Osobowość — zarówno osobowość twórcza w sztuce, jak i osobowość jako jedna z podstawowych kategorii psychologii — przejawia się zawsze w ramach czy też na tle kształtującego ją kontekstu kulturowego, bez którego jest niezrozumiała. Natomiast kontekst ten nie wyczerpuje jej treści ani też nie warunkuje jej bezwzględnie. Właśnie twórcze dyspozycje osoby ludzkiej, a osobowości artystycznej w szczególności, polegają na wzbogacaniu kontekstu, modyfikowaniu go, nawet rewolucyjnym łamaniu konwencji i tworzeniu nowych, nie znanych dotąd jakości. Historia literatury uprawiana w nurcie strukturalizmu lub w nurtach pokrewnych od dawna już wypracowała bogatą aparaturę badawczą dla opisu dynamiki ścierania się konwencji i nowatorstwa, czynników konserwatywnych i rewolucjonizujących literaturę, które są tylko awersem i rewersem integralnych w swej istocie zjawisk.

Jakie jest miejsce poetyki w badaniu prądu? Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że kluczowe. Badacz złudzony definicją prądu jako wyrazu poetyckiego określonego światopoglądu musi znaleźć się na manowcach, jeśli spróbuje opisać prąd tylko w kategoriach światopoglądowych. Sądzę na podstawie doświadczenia badawczego i krytycznoliterackiego, że nie uzyska nawet rezultatów pożytecznych dla badań *sensu stricto* światopoglądowych (chyba że będą to analizy manifestów literackich itp. dokumentów, z punktu widzenia historia literatury złudne jednak bez konfrontacji z praktyką literacką, z poetyką wpisaną w dzieła; ale mają one swą autonomię pozaliteracką i mogą być

badane przez historyka myśli w kontekście innych, pozaliterackich wypowiedzi; niejasne jest, co prawda, dla piszącego te słowa, z jakim pożytkiem badawczym; jest to pytanie, jak dalece są one autonomiczne wobec kontekstu literatury).

Jednym z popisowych dzieł pokazujących wielopłaszczyznową i optymalnie zintegrowaną analizę prądu jako światopoglądu, poetyki wypowiedzianej i poetyki wpisanej w dzieła, tradycji, estetyki — jest monografia Sokela o ekspresjonizmie. Stawia ona zresztą szereg nowych pytań, na które nie próbowała odpowiedzieć. Jednym z centralnych zagadnień tej bardzo dobrze wyważonej problemowo książki jest motyw metamorfozy, tak charakterystyczny dla Kafki. Autor wysnuwa z owej analizy daleko idące wnioski. Otóż wiemy, że motyw ten, częsty w ekspresjonizmie i nurtach pokrewnych (a znany od czasów zamierzchłych, nie tylko z Owidiuszowych *Metamorfoz*, lecz i z baśni oraz mitów wszystkich chyba ludów; zresztą i *Metamorfozy* są poetyką adaptacją wątków mitycznych) — przecież nie dotyczy wszystkich dzieł ekspresjonistycznych ani wszystkich autorów, których można by zaliczyć do tego nurtu. Jak więc typologizuje się i hierarchizuje prąd — by wyróżnić w nim motyw o szczególnej nośności symbolicznej i uczynić następnie z jego interpretacji jedną z dominant, wyjaśniającą strukturę nurtu? A bez takich zabiegów, które mogą budzić poważne wątpliwości metodologiczne — analiza prądu jest niemalże niemożliwa: struktura schematyzująca nurt jest niczym innym jak swego rodzaju siecią krzyżujących się typologii, o różnych stopniach powiązania i hierarchizacji. Sokel jest więc zarazem klasycznym dziś już autorem znakomitej interpretacji prądu — jak i przykładem tego, że więcej pytań niż odpowiedzi w tej dziedzinie przed nami.

W każdym razie właśnie ekspresjonizm jest wdzięcznym polem badania poetyki prądu i wykazania jej bezpośredniego związku ze światopoglądem wyrażanym. Zasada kontrastu i „ostrych” walorów; hiperbole i skrajności, przeciwieństwa; ekspresywne deformacje wyglądu przedmiotów; gwałtowny ruch i gest; krzyk lub szept, nic pośrodku; upodobanie do nieregularnych form wersyfikacyjnych, do tradycji gatunków hymnicznych i misteryjnych itd., itd. Ekspresjonizm jest na ogół, przynajmniej w swych bardziej typowych realizacjach, łatwo rozpoznawalny na pierwszy rzut oka — właśnie dzięki bliskim związkom poetyki z wyrażanymi za jej pomocą treściami światopoglądowymi.

Oczywiście, jak widać to już z powyższego wyliczenia cech charakterystycznych ekspresjonizmu — również preferencje gatunkowe odgrywają tu istotną rolę. Wymieniony został hymn i misteria — bo rzeczywiście w XX-wiecznej literaturze europejskiej w ogromnej większości wypadków wybór formy hymnicznej sygnalizuje ekspresjonizm. Jest to, oczywiście, sprawa proporcji, statystyki, nie zaś związków koniecznych.

Preferencje gatunkowe wewnątrz prądu literackiego są zjawiskiem dobrze znanym od dawna. Wystarczy wspomnieć rolę satyry w oświeceniu czy ballady w romantyzmie. Charakterystyka prądu musi te zjawiska uwzględniać, i to nie tylko w ich czysto proporcjonalnym aspekcie. Preferencje są powodowane przez większą lub mniejszą zdolność gatunku do dania wyrazu treściom światopoglądowym prądu.

Za przykład niech posłuży hymn. Nawet w polskim romantyzmie nie ma hymnów na kopy, przeciwnie, chociaż może to dziwić. Oczywiście, pamiętamy,

że granice gatunkowe są płynne i jednoznaczne określenie gatunkowe utworu nie zawsze jest możliwe. Mimo licznych oświeceniowych odniesień *Ody do Młodości* – można zaryzykować tradycyjnie w świadomości utrwaloną tezę, że to utwór romantyczny. A gdyby Mickiewicz zatytułował go: *Hymn do Młodości*? Czy kwestionowalibyśmy to gatunkowe przypisanie? Myślę, że nie. „Ty” liryczne jest tu hipostazą, podczas gdy sakralna tradycja hymnistyki¹, zarówno klasycznej, jak i średniowiecznej, przyzwyczaiła nas do adresata osobowego, ale ostatecznie nie tak dawno przedtem biskup Ignacy Krasicki stworzył *Hymn do miłości ojczyzny*, nie zaś odę. Podmiot kolektywny jest w tej odzie jak najbardziej hymniczny. Ale nawet włączywszy niektóre ody – hymnistyka epoki romantycznej jest, jak na atmosferę ideologiczną i emocjonalną romantyzmu – uboga. Tym trudniej znaleźć hymny w epoce następczej.

I oto nagle (może niezupełnie nagle: były zwiastuny tej możliwości, które pojawiły się w początkach modernizmu czy nawet premodernizmu polskiego) – erupcja hymnistyki w twórczości Kasprowicza (mało wie się, że jeszcze przed *Hymnami* napisał on parę utworów należących do tego gatunku, nawiązując m.in. do hymnistyki wedyckiej w hymnie *Waruno!*... oraz trawestując oryginalnie jeden z hymnów *Rig Wedy*). I erupcja ta związana jest z początkami ekspresjonizmu, nie tylko polskiego, lecz w ogóle europejskiego, zalicza się – zdaniem piszącego te słowa – do najdoskonalszych poetycko i najbardziej czystych w swej już rozwiniętej i dojrzałej poetyce ekspresjonistycznej realizacji. Ale właśnie hymn idealnie nadawał się do użytkowania w ramach tego prądu, właśnie ze względu na zbiorowe „ja” poetyckie, wymagania stylu podniosłego, tradycję wynikającą z religijnych źródeł gatunku, co w sposób naturalny wprowadzało motywy (tematycznie i obrazowo) kosmiczne, eschatologiczne, apokaliptyczne. W dodatku niemiecka tradycja hymnistyki – a Kasprowicz, uczeń pruskich gimnazjów i niemieckich uniwersytetów, znał ją dobrze – wytworzyła szczególnie plastyczne i giętkie formy wersyfikacyjne („*freie Rhythmen*”), podatne na różnicowanie toku wiersza według wymagań zmiennych w granicach wiersza napięć emocjonalnych. Historia ekspresjonizmu jest w znacznej mierze historią hymniki ekspresjonistycznej.

Twierdzą, że tak jak badacz hymnu ekspresjonistycznego, uzbrojony wyłącznie w erudycję tycząca rozwoju tego prądu, nie jest w stanie zinterpretować przedmiotu swych badań bez zaplecza wiedzy genologicznej – tak z kolei genolog, opisujący przemiany form hymnicznych w literaturze polskiej czy światowej, będzie zupełnie bezradny, jeśli nie uwzględni charakteru prądu, który zaadaptował hymn do swych potrzeb, poddając go daleko idącym modyfikacjom. Tylko zwróćmy uwagę na jedno: to raczej przemiany gatunkowe hymnu spowodowane są przez adaptację dla prądu, przez włączenie w kontekst poetyki prądu – niż odwrotnie, niż przyjęcie form hymnicznych określa ekspresjonizm. Oczywiście, można tu toczyć długi spór werbalny, i zresztą nie tylko werbalny, wskazując na to, że również w świecie kultury akcji towarzyszy reakcja, że ekspresjonizm modyfikując hymn – sam jest przez tradycję formy hymnicznej kształtowany. Byłoby nierozsądne i dziecinne nie uwzględnić tych argumentów. Ale mimo to gatunek pozwala na rozwinięcie pewnych cech

¹ [Autor używa tutaj terminu „hymnistyka” na oznaczenie korpusu napisanych utworów hymnicznych, a terminu „hymnika” na oznaczenie poetyki hymnów. – Przypis M. P.]

i możliwości prądu bądź je utrudnia, modyfikuje jakoś stan zastany lub potencjalne możliwości, lecz jednak zawsze w granicach określonych przez zawartość światopoglądową prądu. To raczej struktura gatunkowa zostanie rozbita, by wytworzyć nową, jeśli zastana nie będzie spełniać swej roli — niż odwrotnie, niż inercja gatunkowa przyjętego założenia spowoduje odejście poety od jego ideowych pryncypiów.

Wniosek, który stąd wysnuwam, wydaje mi się oczywisty: badania prądów literackich winny mieć w strukturze literaturoznawstwa swego rodzaju priorytet teoretyczny, jako badania tego, co w procesie literackim jest sprawcze w stosunku do przemian form.

Chciałbym też temu priorytetowi teoretycznemu dać jeszcze jedno uzasadnienie, które ma z wywodem poprzedzającym związek luźniejszy niż powyżej sformułowane. Mianowicie dla zdrowego i sensownego rozwoju literaturoznawstwa warunkiem koniecznym są badania nad specyficzną, właściwą tylko literaturze problematyką zjawisk jej tylko właściwych i zresztą w pewnych granicach żyjących własnym, autonomicznym życiem — ale warunkiem niezbędnym jest uprawianie literaturoznawstwa jako dyscypliny odrębnej, w kontekście jednak ogólnokulturowym. Ten warunek spełniają przede wszystkim badania prądu literackiego.