

Stanisław Balbus

Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/2, 133-163

1983

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Profesorowi J. M. Lotmanowi
w 60-lecie urodzin

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 2
PL ISSN 0031-0514

STANISŁAW BALBUS

STYLIZACJA I ZJAWISKA POKREWNE W PROCESIE HISTORYCZNLITERACKIM

1

Nie przedstawia chyba dla nikogo kwestii spornej twierdzenie, że jednym z głównych motorów procesu historycznliterackiego jest — obok rzeczy tak oczywistej jak przyrost nowych dzieł — stała selekcja, aktualizacja i interpretacja zaistniałych już faktów literackich, literackiej przeszłości. A myślę przy tym nie o reinterpretacjach lekturowych, dokonywanych stale przez literaturoznawstwo, krytykę literacką i zwykłe akty czytelnicze, ale o takich, które zawierają się w samych aktach twórczych, ujawniają się zaś w wytworach tych aktów, w każdym nowym dziele, które stając się, zawsze staje wśród tego, co już jest, określa zatem każdorazowo swój stosunek do tradycji: ustanawia ją, przekształca, reinterpretuje. I tradycja ta okazuje się wówczas jednym z aspektów jego wewnętrznej struktury. Jest to myśl bynajmniej nie-nowa, znana co najmniej od czasów propozycji poetyki historycznej Wiesiołowskiego, pogłębianą potem przez Tynianowa i Bachtina, w Polsce kontynuowana przez Sławińskiego, obecna na poczesnym miejscu i w kręgu innych metodologii, by wspomnieć chociażby Ricoeura i Gadamera. Nie o to wszakże chodzi, by ją teraz rozwijać.

Interesuje mnie tutaj jeden tylko, bardzo szczególny, wycinek tego zagadnienia, a mianowicie rola, jaką w tak rozumianym procesie aktualizacji i reinterpretacji tradycji literackiej pełni stylizacja oraz zjawiska ze stylizacją często utożsamiane, ale funkcjonujące według nieco innych zasad, lub też stylizacji z jakichś względów pokrewne. Interesuje mnie i to, czemu stylizacja w ogóle się pojawia, do jakiego stopnia jest artystyczną zabawą¹, pozostającą niejako na marginesie procesu historycznliterackiego, do jakiego zaś powołują ją do życia wewnętrzne

¹ Przegląd stanowisk teoretycznych oraz estetycznych ocen dotyczących zjawiska stylizacji zob. S. Skwarczyńska, *La Stylisation et sa place dans la science de la littérature*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa 1961, s. 53—58.

mechanizmy tego procesu, pewne — nazwijmy to tak — historycznoliterackie konieczności.

W centrum niniejszych rozważań znajdują się zatem trzy terminy: tradycja, interpretacja, stylizacja. Zacznę od ich wyjaśnienia.

Pierwszy stosuję w znaczeniu: zaktualizowana i aktywna współcześnie przeszłość literacka, stanowiąca kulturowy kontekst danego procesu twórczego i postulująca także kontekst dla każdego wirtualnego aktu odbioru². Sądzę, iż tak pojętą tradycję wolno określić mianem złożonego, wielowarstwowego systemu semiotycznego, systemu ustruktrowanego *sub specie* danego dzieła czy też zespołu dzieł i pełniącego rolę układu odniesienia w procesach interpretacji lekturowej. Zakładam więc, że każdy utwór, a także każdy kulturowo określony akt lektury mobilizuje wyselekcjonowane niejako przez siebie i zhierarchizowane *ad hoc* obszary zaistniałej już rzeczywistości literackiej i kulturowej, tj. tej rzeczywistości, do której tak czy inaczej, pozytywnie lub negatywnie się odwołuje, z której czerpie i której różne warstwy układają się wokół niego na podobieństwo koncentrycznych okręgów; zarazem zaś tak zmobilizowany i ustruktrowany świat kultury staje się tego utworu (czy zespołu utworów) systemem interpretacyjnym³.

Rola takiej interpretacji polega w pierwszym rzędzie na ustanowieniu stylu utworu. Ustanowienie stylu to bowiem przede wszystkim określenie stosunku dzieła do tradycji, a nawet ściślej: właśnie ustanowienie tej tradycji. To zaś jest sprawą „wartościującego” wyboru i „wartościującej” hierarchizacji dostępnych autorowi (i czytelnikowi) zjawisk kultu-

² Zob. M. Głowiński, *Tradycja literacka. (Próba zarysowania problematyki)*. (1959). W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967, zwłaszcza s. 346.

³ Por. J. Tynianow, *Fakt literacki*. (1924). Przełożył M. Płachecki. W: *Fakt literacki*. Warszawa 1978. — Por. także J. Lotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Moskwa 1970, rozdz. *Poniatije jazyka słowiesnogo iskusstwa, O mnożestwiennosti chudożestwiennych kodow, Sistiemnoje i wniesistiemnoje w chudożestwiennom tiekstie* oraz szczególnie *Tiekst i wnietiekstowije struktury*. — Jest rzeczą dość oczywistą, że system interpretacyjny tradycji wyznaczony wirtualnie przez dzieło w jego pierwotnym kontekście historycznym (a więc i z punktu widzenia aktu twórczego) nie pokrywa się z każdorazowym kontekstem tradycji zmobilizowanym przez aktualne akty odbioru: kontekst ów podlega zatem określonej ewolucji w procesie historycznoliterackim (wpływając na zmianę semantyki tekstu), a akt odbioru jest jego aktualizacją i zarazem reinterpretującym „przesunięciem” (por. J. Tynianow, *O ewolucji literackiej*. <1927>. Przełożył A. Pomorski. W: *Fakt literacki*). Zachodzi zatem konieczność rozróżnienia wirtualnej (wyznaczonej przez dzieło w pierwotnym kontekście historycznym) i aktualnej (zmobilizowanej przez aktualny, określony historycznie, akt odbioru) sytuacji komunikacyjnej. Z tego punktu widzenia tekst stylizowany projektuje wtórnie wirtualną sytuację komunikacyjną świadomie i sztucznie przesuniętą wstecz względem przewidywanej sytuacji aktualnej, przy czym obydwie one są w ostatecznym rachunku wirtualnie wyznaczone.

rowych. Każdy akt lektury dzieła literackiego jest więc nie tylko odczytywaniem jego „sensu”, lecz także lekturą jego semiotycznych kontekstów, czyli tradycji, a lektura tradycji umożliwia z kolei lekturę jego stylu.

Termin „interpretacja” rozumiem nie jako „egzegezę”, lecz jako określony akt wyboru i hierarchizacji znaczeń oraz funkcji, tak przeto, jak używamy tego pojęcia w lingwistyce strukturalnej⁴. Interpretacja w tym rozumieniu jest więc przede wszystkim ustanowieniem struktury (lub też jej aktualizacją)⁵. I tym samym, jak wynika z tego, co przed chwilą powiedziałem, stanowi każdorazowo jądro procesu konstruowania tradycji, zarówno w akcie twórczym, jak w poszczególnych aktach odbioru. Proces ów przebiega w myśl zasady koła hermeneutycznego: strukturalizacja kontekstów kulturowych przez impulsy dzieła sprzężona jest zwrotnie ze strukturalizacją (restrukturalizacją) samego dzieła w obrębie tak zmobilizowanej makrostruktury. I dopiero ta hermeneutyczna płaszczyzna stwarza punkt wyjścia do interpretacji pojętej jako egzegeza⁶. Mówiąc wprost, choć i w znacznym uproszczeniu: to, jak rozumiemy utwór, zależy od tego, w jakim kontekście go rozpatrujemy; a to, w jakim go rozpatrujemy, jest zdeterminowane („zasugerowane”) przez wewnętrzną strukturę samego utworu, przez jego — ujawniającą się na takim tle — „ejdetyczną” strukturę stylistyczną, będącą funkcją jego systemowej, semiotycznej przynależności.

Z tego, co powiedziałem, wynika, że pojęcie „styl”, stanowiące wszak nieodzowny punkt wyjścia dla rozumienia terminu „stylizacja”, traktuję w myśl założeń antropologicznych teorii kultury i równocześnie zgodnie z teoretyczną tradycją praskiej szkoły strukturalnej⁷. Styl jest właściwością kategorialną utworu, właściwością usankcjonowanej w kulturze klasy zjawisk; ma charakter gatunkowy i systemowy, a tzw. indywidualność stylistyczna to jedynie indywidualizacja określonego systemu (zespołu systemów), zakładająca w sposób konieczny jego obecność (aktualizację). Rozpoznać styl tekstu — znaczy to umieć go zaklasyfikować, czyli włączyć w system, którego zasady „realizuje” (lub „przekształca” — ale zawsze chodzi o zasady „tego właśnie” systemu).

Każde dzieło ustanawia swój styl w takiej mierze, w jakiej potrafi wskazywać na swój kulturowy kontekst, tj. tradycję. Wskazując na ów

⁴ Zob. *Dictionnaire linguistique*. Par. J. Dubois (et autres). Paris 1973, s. 226.

⁵ Por. P. Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*. Paris 1969, s. 31 n., 124 n.

⁶ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*. W: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979, s. 119 n. (tłum. M. Łukasiewicz).

⁷ W polskim literaturoznawstwie najkonsekwentniej reprezentuje to stanowisko M. R. Mayenowa — zob. rozdz. *Styl, stylizacja, stylistyka* w: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 318—321, 333—360; tamże wyczerpujący przegląd interesujących nas tutaj stanowisk teoretycznych. — Zob. także N. E. Enkvist, *On Defining of Style*. W: N. E. Enkvist, J. Spencer, M. J. Gregory, *Linguistics and Style*. London 1964, zwłaszcza s. 14—27.

kontekst ujawnia zarazem zasady wyboru i hierarchizacji jego elementów oraz paradygmatycznych reguł, czyli właśnie zasady jego interpretacji. Dlatego to interpretację kultury (tradycji) stanowi każdorazowy akt twórczy, a poświadcza ją produkt tego aktu, dzieło; także — każdorazowy akt lektury, a poświadcza ją każdy hipotetyczny „zapis konkretyzacji”. Tak pojęta interpretacja tradycji jest więc — ujmując rzecz w perspektywie poetyki historycznej i pragmatycznej — podstawą procesu stylotwórczego: aktualizuje dany, kulturowo określony, styl i zarazem go przekształca. W wypadku stylizacji sprawa się nieco komplikuje.

Termin „stylizacja” chciałbym nadal rozumieć w myśl swoich wcześniejszych ustaleń⁸, z pewnymi jednakże ich uściśleniami. Pojęcie to będę więc odnosił zawsze do takiej wypowiedzi literackiej, której zasadą konstrukcyjną jest podrobienie cudzego stylu, tj. stylu, który w świadomości społecznej funkcjonuje już jako „czyjaś własność”, którego reguły można zatem rozpoznać jako „do kogoś należące”, wtórnie — na ogół częściowo tylko i z zasady jednorazowo — przeszczepione na teren, gdzie przebiega projektowana przez utwór i jego historyczno-literacką sytuację komunikacja artystyczna; precyzyjna identyfikacja tej przynależności nie jest przy tym absolutnie konieczna, wystarcza pewien stylistyczny adres na zewnątrz.

Tak zdefiniowana stylizacja pokrywałaby się z pojęciem naśladownictwa i epigoństwa. Dla rozróżnienia tych pojęć niezbędny jest jeszcze jeden element: fakt podrobienia, przejęcia cudzego stylu jest w wypadku stylizacji jawny, szczególnie podkreślony i stanowi dominantę strukturalną tekstu. Stylizacja zakłada zatem w sposób konieczny po pierwsze — ujawnienie, ewokację swego wzorca (podstawy); po drugie — chociażby minimalną identyfikowalność tego wzorca właśnie jako stylu, stylu przy tym o pewnym stopniu kulturowego dystansu wobec terenu, na którym stylizacji dokonano (tzn. zakłada możliwość stwierdzenia, że jest on „czyjś”, że pochodzi spoza zespołu stylów właściwych implikowanej przez aktualną pozycję kulturową tekstu sytuacji komunikacyjnej); po trzecie — co wynika z poprzedniego — tekst stylizowany musi wskazywać drugi system stylistyczny, stanowiący dlań bezpośredni układ odniesienia (teren stylizacji), wobec którego pierwszy może być właśnie określony jako „obcy” i w którego kontekście cały wzorzec stylizacji, za pośrednictwem reprezentujących go cech tekstu, ulega wtórnemu dystansującemu uprzedmiotowieniu i reinterpretacji.

Struktura tekstu stylizowanego musi więc z natury rzeczy zawierać wewnętrzne rozdzwięki (niekoniecznie jednak przybierające postać antynomii); jest to struktura niejako bicentryczna: pewne jej aspekty ciążą

⁸ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*. W zbiorze: *Poetyka i historia*. Wrocław 1968; tamże przegląd niektórych stanowisk i dyskusja z nimi.

ku jednemu, inne ku drugiemu biegunowi stylistycznemu, przy czym obydwa te bieguny, obydwie te instancje interpretacyjne („języki”) pozostają do siebie nawzajem niesprowadzalne, tzn. są zawsze w jakiejś mierze heteronomiczne. Napięcie to (powtarzam: nie zawsze i niekoniecznie antynomiczne) jest niezbędnym warunkiem stylizacji i bez niego każdy tekst w zamierzeniu stylizowany będzie odbierany jako epi-goński⁹.

Osiągane bywa jednak na różne sposoby i w niektórych skrajnych przypadkach — takich jak imitacja, zdemaskowana przez samego autora falsyfikacja, niepolemiczny i nieparodystyczny pastisz, itp. — wewnętrzna struktura tekstu może pozostawać całkowicie jednorodna (np. większość pastiszów K. Wyki, *Rękopis króloworski* V. Hanki); gruntownym przemianom ulega wtedy natomiast struktura wirtualnej sytuacji komunikacyjnej, sytuacji w takich razach dewiacyjnej i polimorficznej już przez sam, z punktu widzenia semiotyki niezmiernie przecież doniosły, fakt, że na wstępie lektury napotykamy determinującą cały jej proces, metatekstową w istocie, autorską ramę modalną, nadającą charakter cudzysłowowy wypowiedzi „autora przedstawionego”, którego cały stylistyczny obraz nabiera w związku z tym cech kreowanej fikcji literackiej, podobnie jak cała sytuacja komunikacyjna, w której jest on sfingowanym nadawcą i w obrębie której „jego” tekst przekształca się w fikcjonalne zdarzenie fabularne, zaprezentowane wprawdzie w swoim własnym języku, ale przez prezentera z zewnątrz, tj. spoza obszaru, jaki ów język na terytorium kultury obejmuje.

Mamy więc, dajmy na to, taki przekaz:

[Kazimierz Wyka]

Mikołaj Sęp Szarzyński

O wojnie trwałej, którą boleść wiedzie
z miłowaniem

Miłość dwie to są i boleść siostrzyce.
Pociechy nie znasz, jeno bojowanie
Ustawne w byciu. Alboć miłowanie
Boleści żąda i wysusza lice.

Z boleści lutej twój pokój na nice
I miłowania szukasz w każdym stanie.
Łakomy, kiedyż boju on ustanie
Człek, nad rozumność splątan w tajemnice?¹⁰

⁹ Z tego względu podtrzymuję swoje wcześniejsze stanowisko w tej sprawie. (zob. przypis 8), z którym na marginesie swej rozprawy nie potrafi się zgodzić M. Głowiński (*O stylizacji*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Warszawa 1971, s. 130), uznając tę cechę za właściwość pewnego tylko, szczególnego typu stylizacji. Kontynuuję natomiast w tej mierze koncepcję stylizacji sformułowaną przez M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła. N. Modzelewska. Warszawa 1970, zwłaszcza s. 287 n.).

¹⁰ K. Wyka, *Duchy poetów podstuchane*. Wyd. 2. Kraków 1962, s. 11.

Sprawę ułatwia tutaj (choć może i nazbyt upraszcza) fakt, iż stylizacja Wyki odwołuje się do systemu stylistycznego (a właściwie całego zespołu kulturowo zintegrowanych systemów semiotycznych) Sępa Szarzyńskiego (i szerzej — liryki wczesnobarokowej) za pośrednictwem aluzji do konkretnych tekstów, a mianowicie do *Sonetu IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem* oraz do *Sonetu V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*. Zacytujmy przeto początkowy fragment pierwszego z nich:

Pokój — szczęśliwość, ale bojowanie
 Byt nasz podniebny. On srogi ciemności
 Hetman i świata łakome marności
 O nasze pilno czynią zepsowanie¹¹.

Sposób Sępowego mówienia (a i w ogóle wczesnobarokowy model liryki metafizycznej) został — jak widać bez żadnych dodatkowych analiz — odtworzony przez Wykę z najwyższą pieczołowitością i drobiazgowością. Stylizacja obejmuje — w sposób w ramach danej poetyki najzupełniej jednorodny — wszystkie sfery struktury tekstu, realizując (i ewokując tym samym) wszystkie zaangażowane w ich konstrukcję systemy semiotyczne, z jakimi Sęp miał aktywnie do czynienia: historyczną fazę języka naturalnego we wszystkich jego warstwach (archaizmy fonetyczne, morfologiczne, leksykalne, składniowe), retorykę i syntaktykę poetycką (np. bardzo ostre inwersje, zatarcie związków hipotaktycznych), wersyfikację (ostre przerzutnie, zatarcie średniówek, odwrócenie intonacyjnej hierarchii średniówek i klauzul, zaburzenie wewnętrznego toku intonacyjnego wersów); obejmuje dalej sam gatunek literacki, wyobrażnię poetycką (np. abstrakta brane w charakterze konkretów), topikę, logikę poetycką (dialektyczne kontradycje), metaforę (bój, walka, oręż — zaangażowane w ekspresję zmagających duchowych), światopogląd poetycki i obraz autora, wreszcie typowy temat tej formacji w typowym dla niej antynomicznym ujęciu. Słowem, nie ma w strukturze artystycznej utworu Wyki takiej płaszczyzny, która tworzyłaby ów znamienny — i, jak udowodniłem, konieczny — dysonans stylizacyjny: całość tłumaczy się w obrębie jednego kulturowego układu odniesienia, jest zatem — na pozór! — monocentryczna. I np. taki oto tercynowy fragment pochodzący z drugiego wskazanego sonetu Sępa:

Miłość jest własny bieg bycia naszego:
 Ale z żywiołów utworzone ciało
 To chwając, co zna początku równego,
 Zawodzi duszę [...] ¹²

¹¹ M. Sęp Szarzyński, *Rytmy, albo wiersze polskie*. Opracowała i wstępem opatrzyła J. Sokołowska. Warszawa 1957, s. 35.

¹² *Ibidem*, s. 36.

— można by z powodzeniem (bez naruszania jednorodności struktury tekstu) dopisać jako „dalszy ciąg” zarówno do pierwszego cytatu (z Wyki), jak i do drugiego (z Sępa).

A przecież jednak autorska rama modalna w pastiszu Wyki sprawia, że teksty obu autorów (pominąwszy szczegółowe ich indywidualne różnice) posiadają z gruntu odmienne struktury informacyjne. Utwór Szarzyńskiego czytamy w ramie modalnej:

Mikołaj Sęp Szarzyński powiada: „[...]”

utwór Wyki zaś — w ramie:

Kazimierz Wyka powiada: „Mikołaj Sęp Szarzyński rzekłby: »[...]«”

W pierwszym wypadku na główny przedmiot informacji wskazuje pytanie o temat wypowiedzi, w drugim — pytanie o stylistyczne, podmiotowo określone, właściwości wypowiedzi¹³, tj. o sposób ekspozycji, opracowania tematu oraz jego wybór spośród innych możliwych. W pierwszym wypadku — wszedłszy niejako w obręb, do wewnątrz stylu, języka — czytamy w tym języku przede wszystkim temat; w drugim — przyjąwszy do wiadomości wybrany typowy temat (wskazówka samego tytułu) — czytamy z tej perspektywy przede wszystkim styl, pozostając na zewnątrz tego stylu, jako że jest on nam przez właściwego autora z zewnątrz pokazany.

To właśnie „pokazywanie tekstu z zewnątrz”, a zatem cała kompozycja „podwójnego cudzysłowu” i ostatecznie metatekstowy charakter utworu, sprawia, że z jednej strony odczytujemy go w ramach sytuacji komunikacyjnej, w obrębie której kontaktuje się z nami (za pośrednictwem „cudzego” tekstu!) autor nam współczesny, z drugiej — w obrębie sytuacji komunikacyjnej, sprojektowanej przez konsekwentną wczesnobarokową stylistykę tekstu, w której kontaktuje się z nami (mógłby się kontaktować w ten właśnie sposób) autor o cztery stulecia od nas oddalony. Wypowiedź wzięta całościowo, tj. jako wypowiedź jawnie współczesna, wypowiedź autorstwa Wyki — ma charakter metatekstowy. Jej bezpośrednim przedmiotem przekazu jest — widziany z zewnątrz, tj. z punktu widzenia chronologicznie odległej („zdystansowanej”) kultury — styl poetycki Sępa Szarzyńskiego (czy szerzej: styl mistycznej poezji wczesnobarokowej). Ten styl — jako przedmiot przekazu — ujęty jest w cudzysłów pierwszego stopnia, cudzysłów ustanowiony niejako samorzutnie przez czasową odległość historycznych faz języka i stylu literackiego. Po nim — w cudzysłowie drugiego stopnia — zjawia się dopiero jednostkowa wypowiedź, taka (co do wyboru

¹³ Zob. na temat dwustopniowości informacji w tekście stylizowanym oraz podwójnej jego cudzysłowowości: Ma y e n o w a, *Poetyka teoretyczna*, rozdz. *Stylizacja*.

tematu i jego opracowania), jaką mógłby sformułować właśnie Sęp Szarzyński.

Do takich konstatacji (cudzysłowowość, metatekstowość wypowiedzi) sprowadzają się zazwyczaj nowsze teoretyczne opracowania problemu stylizacji¹⁴. A przecież istota rzeczy nie w tym ostatecznie tkwi. Istota rzeczy tkwi w tym, że wypowiedzi takiej Sęp akurat nie sformułował i ten negatywny fakt dany nam jest jawnie jako strukturalna — semiotyczna — cecha całego analizowanego utworu.

Przeprowadzona wyżej rekonstrukcja hipotetycznego inkwitu (wyznaczonego implicytnie, acz obligatoryjnie, przez semiotyczną, i historyczną „przestrzeń” między indeksem autentycznego autorstwa Wyki a indeksem sfingowanego jawnie autorstwa Sępa) musiała, jak widzieliśmy, wprowadzić tryb warunkowy („rzekłby”). — Bo też stylizacja nie realizuje strukturalnego modelu przytoczenia i nie daje w ścisłym sensie metatekstu, ale jest *quasi*-przytoczeniem i *quasi*-metatekstem. W naszym przypadku: tak właśnie mówi Sęp Szarzyński, ale równocześnie: to właśnie mówi Kazimierz Wyka. Sęp jest tu „właścicielem” stylu (języka), ale nie wypowiedzi; Wyka — „właścicielem” wypowiedzi, ale nie stylu (języka).

I do tego paradoksu semiotycznego, do tej dewiacji lingwistycznej i historycznoliterackiej sprowadza się istota stylizacji. Jest nią fakt sfingowania cudzysłowu i sfingowania metatekstu. Wypowiedź jest w ramach kultury A (wskazanej przez indeks rzeczywistego autorstwa) sformułowana w myśl zasad systemu stylistycznego („języka”) należącego do odrębnej od niej i do niej nieredukowalnej kultury B (wskazanej przez indeksy immanentnej struktury tekstowej). Inaczej mówiąc: pewna wyodrębniona semiotycznie i historycznie kultura formułuje własne *parole* w *langue* zawłaszczonej, „pożyczony” z obszaru innej, odrębnej kultury; i czyni to jawnie. Dlatego język jest tu niejako zewnętrzny w stosunku do wypowiedzi (funkcja metajęzykowa wybija się zawsze na plan pierwszy) i podobnie jak cały akt komunikacji — „pokazywany” i „oglądany” z zewnątrz, z perspektywy kultury, która wprawdzie język ów rozumie, ale się nim „normalnie” nie posługuje.

Utwór stylizowany jest niejako tekstem semiotycznie wyalienowanym; dwie co najmniej, nieredukowalne wzajemnie, sfery (systemy) kultury dokonują równocześnie (acz z różnych, na ogół przeciwstawnych, powodów) i jego aneksji, i ekstradycji. W naszym przykładzie — literacka kultura w. XVI/XVII — aneksji z racji językowo-stylistycznych, ekstradycji z przyczyny jawnego XX-wiecznego autorstwa; kultura XX-wieczna — dokładnie na odwrót. Stylizacja przypomina zatem nie tyle strukturalny model przytoczenia, ile model mowy pozornie zależnej (lub, jak tutaj — pozornie niezależnej). Stąd właśnie fikcjonalizacja aktu

¹⁴ Por. *ibidem*.

komunikacji i całej sytuacji komunikacyjnej w relacji: Sęp Szarzyński — czytelnik XX wieku.

Nie mamy wszak do czynienia z tekstem Szarzyńskiego *O wojnie trwałej* [...], ale z tekstem Wyki kreującym Szarzyńskiego jako jawnie fikcyjnego autora tekstu *O wojnie trwałej* [...], a zarazem jednak ukazującym go jako — bynajmniej niefikcyjnego — posiadacza (dysponenta) zasobu środków i reguł stylu, w którym tekst Wyki został sformułowany. To, co dla Sępa było kontekstem i terenem komunikacji (a także jej upodmiotowionym narzędziem), staje się u Wyki przedmiotem przedstawionym w akcji komunikacji, sam Szarzyński zaś z podmiotu literackiego przekształca się w monologującego „bohatera”. Przedmiotem przekazu, światem przedstawionym okazuje się sama pierwotna, wyznaczona przez kształt tekstu, sytuacja komunikacyjna, tzn. te jej aspekty, w których czytelnik dzisiejszy porozumiewa się z Sępem jako reprezentantem pewnego obszaru kultury, który stara się pojąć i zinterpretować, ale którego nie potrafi uznać za własny. Fikcjonalizacja obejmuje niejako przed-tekstowy poziom utworu, sferę „czynności twórczych”, przestrzeń między nadawcą a odbiorcą. Domena fikcji literackiej wykracza tutaj tym samym poza właściwy jej obszar wewnętrznej struktury tekstu, obejmując w posiadanie płaszczyznę jego kontekstów kulturowych.

Cała ta struktura kontekstów, a wraz z nią właściwy jej typ wypowiedzi poetyckich, ulega przy tym zasadniczej *r e i n t e r p r e t a c j i*, tj. — w myśl wcześniejszych naszych ustaleń terminologicznych — przebudowana zostaje dość gruntownie hierarchia jej znaczeń i funkcji; przede wszystkim dotyczy to struktury informacyjnej tekstu. W pastiszu Wyki przedmiotem przekazu staje się w pierwszym rzędzie wirtualna sytuacja komunikacyjna, obejmująca przestrzeń od początku w. XVII do XX (a więc problem: w jaki sposób porozumiewamy się z Szarzyńskim); w dalszej kolejności — styl (język) Sępa i jego formacji (a więc problem: czym dysponowała tegoczesna kultura literacka); następnie — kompletna struktura wypowiedzi sformułowanej w tym języku, potraktowanej jako fikcjonalne — eksperymentalne niejako — zdarzenie językowe (a więc problem: jak są zrobione wiersze Sępa); dalej — obraz autora jako sfikcjonalizowanego podmiotu — bohatera — tego zdarzenia (a więc problem owoczesnej wrażliwości i tradycji literackiej); i dopiero na końcu — „treść” (temat) utworu.

Bez trudu zauważymy, że przy lekturze autentycznych utworów Sępa ta hierarchia poziomów informacyjnych układa się dokładnie na odwrót. Reinterpretacja przywołanej tradycji (ewokowanego i reproduktowanego wzorca stylizacji) jest więc gruntowna, choć — gdy chodzi o jej rolę kulturotwórczą — dosyć uboga, sprowadza się mianowicie do funkcji ludycznych i dydaktycznych, co zresztą stanowi przywilej takiego gatunku jak pastisz.

Wyka — jako stylizator — dokonuje tu, nazwawszy rzecz po imieniu, takiej interpretacji tradycji literackiej, jakiej zwykle dokonuje badacz literatury: metodycznie wyodrębnia, na własną modłę porządkuje, analizuje i objaśnia zespół problemów z zakresu historii kultury i literatury, zagadnień pozostających w kompetencji socjologii literatury, poetyki historycznej i opisowej, itd. Cały jego pastisz stanowi rodzaj laboratoryjnego modelu systematycznego procesu badawczego historyka i teoretyka literatury; jest na wpół żartobliwą „propozycją metodologiczną”.

Skoro jednak stylizacja — już w swej tak prostej, co nie znaczy łatwej do realizacji, postaci jak pastisz — otwiera tego rodzaju możliwości interpretacji swego wzorca (czyli tradycji literackiej), to otwiera i inne, o funkcjach bogatszych, bardziej artystycznie płodnych i głębiej sięgających w mechanizmy procesu historycznoliterackiego. Zajmę się nimi w dalszych partiach tych rozważań.

Tymczasem chciałbym potraktować zanalizowany typ stylizacji jako modelowy, acz i uproszczony, jej przypadek i podsumować główne wnioski.

Każda wypowiedź stylizowana posiada z zasady sfingowany charakter metatekstowy i — w ramach fikcjonalnej sytuacji komunikacyjnej — „dwucudzysłowowy” (*quasi*-dwucudzysłowowy), a systemowe (stylistyczne) instancje każdego z cudzysłowów znajdują się w mniej lub bardziej nawzajem odgraniczonych sferach rzeczywistości kultury, niezależnie od tego, czy dany tekst jest stylistycznie jednorodny, czy niejednorodny. Dla jednych i dla drugich rodzajów stylizacji można, jak sądzę, sformułować następującą ogólną definicję: stylizacja to styl, który zjawia się w „niewłaściwej” dla siebie pozycji w obrębie systemu kultury literackiej i ujawnia przy tym swoją genealogię (tj. właściwą pozycję kulturową) w aktualnym kontekście stylistycznym utworu; pojęcie pozycji kulturowej rozumiem ogólnie jako zakres i rodzaj funkcji danej wypowiedzi w obrębie kultury dającej się wyodrębnić i ująć jako system; wyznacznikami tej pozycji będą więc takie kategorie, jak rodzaj sytuacji nadawczo-odbiorczej, typ wirtualnego nadawcy i odbiorcy, historyczna faza lub terytorialna czy też funkcjonalna odmiana języka narodowego, styl literacki, gatunek, konwencja poetyki, prąd, moment historyczny.

W wypadku tekstów niejednorodnych (tzn. nie imitujących dokładnie wzorca, lecz reprodukujących tylko wybrane jego cechy umiejscowione w sąsiedztwie cech pochodzących ze stylów współczesnych) owo przemieszczenie pozycji kulturowych i wynikające stąd napięcie będzie uwidocznione wewnątrz ich struktury. A więc np. pewne elementy z tej samej płaszczyzny utworu (tworzące sekwencje jednego poziomu) będą ciążyły ku jednemu systemowi stylistycznemu, inne ku drugiemu. Bywa też często tak, że podział kompetencji heterogennych systemów

stylistycznych pokrywa się z granicami poszczególnych poziomów dzieła, itd. W każdym razie kompetencje takie są po pierwsze wyraźnie rozdzielone i heteronomiczne, po wtóre — jeden system jest zawsze nadrzędny względem drugiego (interpretanta pierwszej i drugiej instancji); jeden jest zawsze „nasz”, uwewnętrzniony niejako, drugi — przywołany z zewnątrz.

Ten właśnie fakt powoduje metatekstowy i *quasi*-dwucudzysłowowy charakter informacji: pierwsza jest informacją o „obcym”, „innym niż nasz” stylu, druga — informacją o przedmiocie zaprezentowanym w ramach reguł tego stylu. Stylizację można by więc także określić jako realizację stylistycznej hipotezy na temat sposobu prezentowania pewnej informacji w kontekście, gdzie aktualnie żywotne pozostają inne sposoby. Sądzę, że takie ujęcie pozostaje w zgodzie zarówno z formułą Marii Renaty Mayenowej, która określa stylizację jako dwustopniowy komunikat: o stylu i o przedmiocie, wiążąc z drugim aspektem funkcję referencyjną (komunikatywną), z pierwszym — indeksalną (która w moim przekonaniu stanowi jedynie prefigurację metajęzykowej), oraz jako znak ikoniczny pewnego stylu¹⁵, jak i z koncepcjami Winogradowa i Bachtina¹⁶, których śladem poszedłem wcześniej¹⁷.

Każdy tekst stylizowany musi obowiązkowo spełniać trzy warunki: 1) wskazywać wzorzec, czyli podstawę stylizacji (funkcja indeksalna); 2) „nauczyć” odbiorcę w trakcie lektury systemowych zasad tego wzorca, tj. zaprezentować jego swoiste elementy i reguły w takim stopniu, by odbiorca potrafił wzorzec nie tylko zidentyfikować, ale zorientować się co do jego systemowego charakteru (funkcja metajęzykowa jako prefiguracja indeksalnej); 3) wprowadzić (jawnie — w postaci struktur tekstowych, albo latentnie — w postaci modalnej ramy sytuacji komunikacyjnej) drugi, nadrzędny wzorzec (system stylistyczny) jako instancję stylizatorskiego dystansu, pozwalającą niejako „obejrzeć” ów pierwszy wzorzec (styl) z zewnątrz.

2

Przejdźmy teraz do problemu podstawowego. Zapytajmy o główne metody artystyczne (stylistyczne) kształtowania dynamiki procesu historycznoliterackiego, aby następnie zapytać, jakie miejsce zajmuje wśród nich stylizacja i na czym w istocie polega jej specyfika, jeśli chodzi o możliwości reinterpretacji tradycji literackiej. Zatytułujmy za-

¹⁵ *Ibidem*, zwłaszcza s. 363—367.

¹⁶ W. Winogradow, *Zagadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce*. (1926). Przełożył F. Siedlecki. W: L. Spitzer, K. Vossler, W. Winogradow, *Z zagadnień stylistyki. Studia*. Warszawa 1937. — Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, rozdz. *Słowo w dziele Dostojewskiego*.

¹⁷ Zob. pracę wskazaną w przypisie 8.

tem tę część rozważań: rola stylizacji w procesie historycznoliterackim i jej miejsce wśród pokrewnych jej zjawisk.

Jeśli za Januszem Sławińskim rozumieć proces formowania się tradycji jako „projekcję diachronii w synchronię”¹⁸, jako nieustannie dokonującą się w historii literatury i stanowiącą jej siłę motoryczną interpretację przeszłości literackiej — tak by coraz to inne jej elementy uobecniały się, ożywały i przekształcały w kolejnych terażniejszościach, to podstawową cechą tradycji będzie, by tak rzec, jej status *present perfect*: stan rzeczy, który już się wprawdzie dokonał, ale który nadal trwa i zachowuje aktywną moc. W takim razie każda stylizacja historyczna byłaby próbą nadania statusu *present perfect* faktom umiejscowionym aktualnie w *plusquamperfectum*, a więc w mniej lub bardziej wyraźnym stopniu poza obszarami zaktualizowanej i żywej w danej chwili tradycji.

Wszelkie podjęcie i ustanowienie tradycji przez określony akt twórczy, mobilizacja kontekstów kulturowych wokół wytworu takiego aktu — stanowi zarazem określoną transfigurację stylu (lub zespołu stylów) tradycji. Efektem takiej transfiguracji jest zaś nowy styl. Natomiast stylizacja jest taką transfiguracją stylu, która w rezultacie nie daje stylu jednorodnego i pełnoprawnego, lecz niejako cudzysłowowy, na ogół (acz nie zawsze) jawnie synkretyczny; styl, którego rozumienie wymaga uobecnienia przynajmniej dwóch heterogennych, niesprowadzalnych nawzajem do siebie systemowych kontekstów. Stylizatorska wypowiedź posiada zawsze wysuniętą na plan pierwszy funkcję metajęzykową, która stanowi niejako filtr i bazę funkcji pozostałych, z komunikatywną włącznie. Uobecniając dany styl tradycji, dokonuje w jego obrębie określonych wyborów i przewartościowań, poddaje go zarazem swego rodzaju oglądowi zewnętrznemu i tym samym — ocenie z dystansu; podkreśla jego odrębność i zawsze w jakiejś mierze go substancjonalizuje. Nie asymiluje go w pełni w tym kontekście stylistycznym, który wyznacza obszar aktualnych sytuacji komunikacyjnych literatury, tj. także obszar aktualnych aktów lektury, z jakimi liczy się stylizatorski akt twórczy i jakie wirtualnie projektuje tekst, wzięty jako semiotyczna całość.

Wszelkie podjęcie tradycji (przyłączenie się do niej, ustanowienie jej) wiąże się nieodzownie z jej interpretacją. W przypadku stylizacji interpretacja taka ma jednak charakter szczególny.

Rozważmy kilka, uproszczonych zresztą, sądów na temat paru historycznoliterackich oczywistości:

- 1) tradycją dla Kochanowskiego jest antyk;

¹⁸ J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. (1967). W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 33.

2) tradycją dla późnego Gałczyńskiego (np. *Kronika olsztyńska*, *Nio-be*, *Pieśni*) jest Kochanowski;

3) tradycją dla prozy polskiej lat pięćdziesiątych jest XIX-wieczny realizm;

4) tradycją dla Miłosza z okresu wojny i okupacji (np. IV część *Ocalenia*) jest Mickiewicz;

5) tradycją dla Miłosza powojennego (tom *Światło dzienne*) jest oświeceniowy klasycyzm;

6) tradycją dla Berenta (*Żywe kamienie*) jest średniowiecze;

7) tradycją dla poezji Tadeusza Nowaka jest kultura ludowa;

8) tradycją dla Zbigniewa Herberta jest klasyczna kultura śródziemnomorska.

Procesy osvajania tradycji, stosunek do niej, charakter jej aktywności, jej wyrazistość w strukturze tekstów, jej pochodzenie i odległość historyczna — we wszystkich tych wypadkach znacznie się między sobą różnią. To oczywiste na pierwszy rzut oka. Nazwijmy jednak owe różnice.

W wypadku 1 mamy do czynienia z aktywną kontynuacją form tradycyjnych, z bezkolizyjną ich adaptacją na początkowo obcym terenie kulturowym, a zarazem — z przystosowującym przetworzeniem tego terytorium literackiego, na które zostały przeszczepione. W efekcie powstają nie tyle repliki, co kulturowe ekwiwalenty tych form; stwierdzenie ich proveniencji wzmaga jedynie poczucie naturalnej ciągłości i powinowactwa. Adaptacja formy polega nie tylko na pełnej kulturowej asymilacji wszystkich jej zaktualizowanych elementów, ale także na jej przetworzeniu oraz poszerzeniu możliwości semantycznych, w taki jednak sposób, by te nowe jakości nie tworzyły kolizyjnych napięć ani względem współczesności, ani względem tradycji. Modernizacja tradycyjnej formy postępuje w tej samej mierze, w jakiej modernizujący ją kontekst odnajduje w tradycji własną tożsamość.

W wypadku 2 zachodzi jawna restytucja formy, która w swej postaci pierwotnej, renesansowej, od dawna już pozostaje literacko nieaktywna, aczkolwiek bynajmniej nie zapomniana. Jest to jak gdyby nieco nazbyt ostentacyjne przyznanie się do odległego pokrewieństwa. Ostentacja taka, w kontekście daleko posuniętej modernizującej modyfikacji formy i stawianych jej zadań semantycznych, budzi poczucie pewnej sztuczności czy nawet dezynwoltury, niemniej jednak wtórna aneksja tradycji i włączenie się pisarza w jej krąg, potraktowany jako krąg własny, nie pozostawia wątpliwości. Wszak zachowując elementarne kanony pieśni — ody, peanu, przesłania, sielanki — Gałczyński mówi w obrębie tego gatunku własnym głosem, stosuje własną dykcję (obrazowanie, składnię, wersyfikację), wprowadza typowe współczesne akcesoria i tematy, zbliżając je na zasadzie retorycznego uzgodnienia z topiką renesansową bez jakiegokolwiek intencji wprowadzania stylizator-

skiego napięcia i dystansu. „Wykrywa” u Kochanowskiego programowe socjalistyczne ideały (a nawet, jak powiada, uczy się ich od niego) — radosnej pracy, jednakowo twórczej we wszystkich dziedzinach „produkcji” („Tętnią prace. Tak powstają / wiersze, domy i symfonie”¹⁹), monumentalizującą gloryfikację „rzeczy ludzkich”, pogodną harmonię wszelkich sfer życia; i równocześnie w socjalizmie „wykrywa” możliwości realizacji renesansowych ideałów, dostrzegając tym samym warunki dla umiejscowienia tutaj renesansowych form, topiki, retoryki.

Jednakże uzgodnienie pierwotnych predyspozycji formy gatunkowej z nowymi jej funkcjami pozostaje przecież niepełne; między „semantyczną pamięcią” gatunku a nowym jego zastosowaniem otwiera się znaczna luka. Aby ją zlikwidować, czy przynajmniej zamaskować, poeta musi albo sztucznie uciekać się do wyraziście renesansowej, i przez to samo już wyraziście niewspółczesnej, retoryki i topiki, co sprawia, że otrzymujemy nie tyle „socjalistyczny renesans”, ile jakiś „socjalistyczny barok” (np. słynna „Eos różanopalcu z dumną twarzą robotnicy”²⁰), albo też formę tradycji poddać tak daleko posuniętej modyfikacji, że giną ślady jej proveniencji i tym samym związek z tradycją. Wzbudzenie takiego niknącego związku odbywa się wówczas w sposób zastępczy, przez sztuczne „dostawienie” do tekstu funkcji indeksalnej — drogą wprost formułowanych deklaracji („czeladnik u Kochanowskiego”, „to w wierszach Jana tak. I w nim zakotwiczona moja nuta”²¹) lub drogą aluzji tematycznych („jakich *Trenów* [...] można by się jeszcze w nas dosłuchać!”²²) czy stylistycznych:

Gdy trzcina zaczyna płowieć,
a żołądz większy w dąbrowie

— na wstępie *Kroniki olsztyńskiej*²³, co wyraźnie nawiązuje do początku *Pieśni świętojańskiej*.

Restytucja tego rodzaju najczęściej zatem dochodzi do progu stylizacji, jest ona bowiem kontynuacją tradycji z zasady programową (niejako normatywnie zaprogramowaną) i przez to nieco sztuczną, artystyczną. Z drugiej strony ociera się o epigoństwo (gdy modyfikacja tradycji jest niewielka, a funkcja indeksalna tekstu zatarta i zautomatyzowana). Dotyczy ona aspektów literackich przeszłości nie zapoznanych jeszcze, ale zbyt już odległych i nieaktywnych, zautomatyzowanych niejako w świadomości epoki. Interpretacja tradycji okazuje się w takich razach jawną jej modernizacją przy znacznej redukcji historyczno-se-

¹⁹ K. I. Gałczyński, *Pieśni*, VII. W: *Dziela*. T. 2. Warszawa 1957, s. 694.

²⁰ *Ibidem*, X. W: jw., s. 697.

²¹ K. I. Gałczyński: *Niobe. Dedykacja*. W: jw., s. 435; *Spotkanie z matką*. W: jw., s. 432.

²² K. I. Gałczyński, *Dziki wino*. W: jw., s. 598.

²³ K. I. Gałczyński, *Kronika olsztyńska*. W: jw., s. 414.

miotycznych uzasadnień; obejmuje też najbardziej widoczną, zewnętrzną jej warstwę, niejako powierzchnię stylu, nie zaś jego strukturę, starając się wtórnie — ale bezkolizyjnie — powierzchnię tę dopasować do aktualnych struktur stylistycznych i znaczeniowych²⁴.

Przypadek 3 stanowi przejaw epigoństwa. Epigoństwa opartywanego wprawdzie licznymi komentarzami i programowymi uzasadnieniami — historycznymi, światopoglądowymi, estetycznymi itd. — fakt jednak pozostaje faktem: w praktyce uzasadnienia te nie zaowocowały i okazało się, że forma XIX-wiecznej powieści tendencyjnej, mimo przeróbek i przykrawań, pozostała wobec świata współczesnego, z jakim miała do czynienia, zupełnie bezradna. I im szerzej go obejmowała, tym większe polacie sensu odrywała od rzeczywistości²⁵.

Forma epigońska redukuje zatem świat znaczeń, w który zostaje przeniesiona; tak czy inaczej powtarza tylko, powiela to, co już powiedziała, objawia się w tej samej niemal postaci, w jakiej już się objawiła. Nie rewaloryzuje i nie odświeża swej semantyki, ale raczej redukuje ją do swego rodzaju średniej arytmetycznej dwóch odmiennych epok, kultur, stylów. Nie tworzy też mimo wszystko charakterystycznych dla stylizacji napięć, ponieważ niweluje właśnie to, co w odrębnych systemach kulturowych mogłoby być ich czynnikiem. Epigoństwu obca jest w istocie diachroniczna perspektywa stylu. Aktualizuje ono wprawdzie (a raczej podtrzymuje przy życiu) tradycję literacką, lecz jest to tylko tradycja pogrobowców. Rytuał ponowienia martwej formy bynajmniej jej nie wskrzesza, a więc tradycją czyni ją jedynie na pozór. Zatrzymuje w ruchu proces historycznoliteracki, pozorując jego dynamizację. Niekiedy — jak w danym wypadku — ahistoryzm przebiera się tu w szaty ortodoksyjnego historyzmu: produkuje złudzenia, że importując styl

²⁴ Pewna sztuczność, a nawet pozorność dialogu z tradycją jest tu jednak raczej właściwością poezji Gałczyńskiego niż restytucji jako techniki artystycznej; wynika ona, jak sądzę, z próby kompromisu między wymogami poetyki normatywnej po r. 1949 a dążnością poety do zachowania „własnego głosu”. Spośród ówczesnych przykładów ukazujących pozytywne aspekty tej techniki można by wskazać np. *Dziecię Europy* Cz. Miłosza (w: *Światło dzienne*, 1953), wskrzeszające retoryczną tradycję poezji gnomicznej, lub jeszcze wyraźniej — jego *Traktat poetycki* (1957), jawnie przecież nawiązujący do *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego; każdy z tych tekstów posiada na planie pierwszym wyeksponowaną funkcję indeksalną, nie w pełni podporządkowaną komunikatywnej, a zatem nie jest prostą kontynuacją, ale równocześnie nie jest także i stylizacją *sensu stricto*, tzn. wzorzec stylu (gatunku) uobecnia się jako taki, ale nie stwarza dystansu jako „styl cudzy”. Programowe determinanty restytucji tkwią tutaj całkowicie wewnątrz poetyki i światopoglądu autora i nie wynikają — jak u Gałczyńskiego — z zewnętrznych nacisków poetyki normatywnej okresu.

²⁵ Zob. krytycznoliterackie diagnozy L. Flaszena z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, zebrane w skonfiskowanej książce *Głowa i mur* (Kraków 1959); częściowy przedruk w: L. Flaszen, *Cyrograf*. Wyd. 2. Kraków 1979.

z przeszłości, posuwa tym samym historię do przodu, podczas gdy w istocie dzieje się właśnie na odwrót: terażniejszość mówi głosem przodków; nie interpretuje przywołanej — ponowionej — tradycji, ale ją mistyfikuje.

Przypadek 4 określimy mianem *reminiscencji stylistycznej*. Myślę tu zwłaszcza o trzech poematach Miłosza z lat 1940—1942: *Rzeka*, *Książka z ruin* i *Podróż*, zanalizowanych niedawno pieczołowicie pod tym właśnie m. in. kątem przez Jerzego Kwiatkowskiego, który wykazał, że takie np. aspekty struktury tekstów Miłosza, jak rytmiczno-intonacyjne wypełnienie metrycznego schematu 13-zgłoskowca, stosunek rozczłonkowania wersyfikacyjnego do składniowego, retoryka poetycka, rodzaj obrazowania — stanowią wyraźne nawiązania do wiersza Mickiewiczowskiego, zwłaszcza zaś wiersza epickiej narracji *Pana Tadeusza*, dochodząc niekiedy do progu aluzji²⁶.

Miłosz jednak — będąc skądinąd mistrzem stylizacji — w tym akurat wypadku wcale nie pragnie być stylizatorem; nie mówi „pożyczonym” od swego poprzednika głosem, podkreśla tylko zbieżność własnej dykcji z dykcją Mickiewicza, uznając tę ostatnią za swe zupełnie naturalne i prawomocne dziedzictwo — bez jakichkolwiek cudzysłówów, chociaż z silnym uwypukleniem specyfiki wzorca, ale wzorca dalece przekształconego w stosunku do jego pierwotnych funkcji gatunkowych i semantycznych. W efekcie powstaje styl najzupełniej jednorodny, tyle że zachowujący na planie pierwszym eksplicytnie ślady swej proveniencji, które „odsyłając na zewnątrz”, w pełni zarazem internalizują i asymilują ewokowany kontekst stylistyczny; nie tworzą dysonansowych napięć, ale prowadzą do kumulacji funkcji pierwotnych i nowo ustalonych, do poszerzenia pojemności semantycznej oraz zakresu kompetencji tego wzorca, tworzą interferencje dodatnie jego funkcji pierwotnych i wtórnych. Być może, iż w większości przypadków dzieje się to wszystko podświadomie — jako wejście w określoną tonację czy wyobrażnię, nigdy jednak przypadkowo i bez artystycznych uzasadnień zapewniających strukturze tekstu stylistyczną jednorodność.

Funkcja indeksalna jest tutaj mocno wyeksponowana, choć i nieco zatarta — o tyle mianowicie, że jej adres nie musi być dokładny i tylko bardzo wrażliwe ucho potrafi go precyzyjnie zidentyfikować; chodzi przede wszystkim o „ogólne wskazanie na ...”, o: „to brzmi jak ...”, „to przypomina ...” I jeśli nawet trafiają się struktury aluzyjne, zawsze po ich identyfikacji okazuje się, że „to niezupełnie tak” — gdyż w innym otoczeniu, innej roli znaczeniowej; jak np. w tym oto fragmencie:

Otośmy na ziemi
Płaskiej, potratowanej. Widnokrąg zasnuty
Dymem czy ludzkim smutkiem. Wronich gromad nuty

²⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Miłosz u progu okupacji*. „*Rzeka*”. W zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi* (w druku).

Ciągną się nad rżyskami i wozy wojenne
 Warczą na pustej szosie. W okna ruin ciemne
 Wiatr niesie piasek. [...] ²⁷

— gdzie Kwiatkowski dosłuchuje się tonacji i cech obrazowania z początku księgi VI *Pana Tadeusza* (w. 19—23, 38—42, 48—50), księgi bardzo przecież sielskiej i odmiennej tematycznie i nastrojowo od apokaliptycznej niemal *Rzeki*. W tym jednak sedno, iż apokaliptyczny kontekst wiersza Miłosza otwiera za pośrednictwem przywołanej tradycji perspektywę ładu i ocalenia ²⁸, a zarazem sam ulega modyfikacji, poszerza niejako — o odkryte właśnie możliwości — sensy formy Mickiewiczowskiej i formę tę przejmuje na własność, eksponując pokrewieństwo z jej pierwotnym dysponentem.

Od stylizacji (w ustalonym wyżej sensie) ten typ nawiązania do literackiego dziedzictwa różni się więc gruntownie — po pierwsze tym, że reminiscencja sięga ku tradycji własnej i aktualnej, żywej literacko i silnie zakorzenionej w świadomości pisarza oraz epoki; jest to uwypuklenie i spotęgowanie związku z wybranym fragmentem aktualnej tradycji, a zarazem poszerzenie zakresu i znaczeniowych funkcji danej formy; po drugie — funkcja indeksalna ma tutaj charakter nie egzocentryczny (jak w wypadku stylizacji), lecz endocentryczny, jak w wypadku kontynuacji, jednakże, w przeciwieństwie do tego ostatniego, nie zostaje ona wchłonięta i zdominowana przez informacyjną (komunikatywną, ekspresywną) i wysuwa się na plan pierwszy. Od epigoństwa dzieli ją to, że funkcja indeksalna jest tu jawna i wyeksponowana oraz wiąże się ściśle z transfiguracją ewokowanego wzorca.

Reminiscencja stylistyczna jest nadzwyczaj sprawna, gdy chodzi o reinterpretację wzorców tradycji. Dotyczy z zasady tradycji aktualnej, lecz albo zagrożonej i wypadającej z kręgu współczesności, albo — jak w niniejszych przykładach — ciągle żywej, lecz ograniczonej co do zakresu funkcjonowania, możliwości semantycznych, tematu itd., stwarzającej jednak szansę (domagającej się) nowych zastosowań w zmienionych warunkach kulturowych, tak właśnie, jak w okupacyjnej poezji Miłosza, gdy zaszła potrzeba obiektywizacji i epizacji wizji lirycznej, przy równoczesnej szansie „wykrycia” w obrębie wzorca poetyckiej narracji epickiej wizyjnych możliwości lirycznych oraz równie silnie odczuwanej potrzebie odnalezienia i manifestacji tożsamości z tradycją ²⁹.

Reminiscencja stylistyczna, w przeciwieństwie do stylistycznej restrykcji, sięga w istotę stylu; interesuje ją styl jako system, jako dykcja, tonacja, jako wewnętrzna struktura formy. Obejmuje też często takie

²⁷ Cz. Miłosz, *Rzeka*. W: *Ocalenie*. Warszawa 1945, s. 74.

²⁸ Zob. Kwiatkowski, *op. cit.*

²⁹ *Ibidem.*

zjawiska formalne, jak gatunek literacki. Ograniczmy się do dwóch przykładów. Pierwszy to *Kwiaty polskie* Tuwima, re-aktywizujące w wyżej opisany sposób romantyczny poemat dygresyjny. Przykład drugi to niezwykle śmiałe, atrakcyjne i odkrywcze zastosowanie tej samej formy gatunkowej na gruncie naukowej eseistyki historycznoliterackiej przez Jarosława Marka Rymkiewicza (*Aleksander Fredro jest w złym humorze*, 1977; *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, 1982). W żadnym z tych — tak odmiennych skądinąd — przykładów nie chodzi przecież o posłużenie się „cudzym głosem” jako cudzym, lecz o poszerzenie skali „własnego głosu” przy pełnej asymilacji, ale zarazem i gruntownej modyfikacji formy tradycyjnej oraz jawnym, manifestacyjnym nawet, wskazaniu proveniencji owej formy.

Przypadki 5 i 6 to dwa różne typy stylizacji — odmienne przede wszystkim pod względem stosunku do ewokowanej tradycji oraz sposoby jej interpretacji. — Zajmę się nimi za chwilę.

Natomiast przypadek 7 — jeśli brać pod uwagę całość twórczości poetyckiej Tadeusza Nowaka w jej chronologicznym przebiegu — przedstawia pogranicze stylizacji i kontynuacji, a ściślej: przejście od posługiwania się formami obranej tradycji w trybie stylizatorskim do ich głębokich strukturalnych przekształceń sprzyjających realizacji na tym gruncie modelu aktywnej kontynuacji — przy wsparciu ze strony modelu reminiscencji stylistycznej, tematycznej i sporadycznie restytucji. Twórczość ta skupia w sobie zatem bardzo liczne aspekty naszej problematyki i pozwala ją obejrzeć w perspektywie procesu historycznoliterackiego na stosunkowo małej i artystycznie dość jednorodnej przestrzeni. Tym przypadkiem zajmę się osobno gdzie indziej³⁰.

Pozostaje jeszcze przypadek 8, dla którego za przykład znamieny wybrałem twórczość poetycką Zbigniewa Herberta. Proponuję tu nazwę: *reminiscencja tematyczna*, albo też ściślej: *kulturowa transpozycja tematyczna*. Tego rodzaju postępowanie artystyczne polega na nawiązaniach do określonego i pozwalającego się wyodrębnić kręgu kultury, aktywizujących nie style jako systemy („języki”), lecz wyselekcjonowane zespoły charakterystycznych dla nich symboli, motywów, tematów. Nawiązania te operują więc znakami o łatwo rozpoznawalnych proveniencjach (wyrazistej funkcji indeksalnej), odciętymi jednakże od swego własnego stylu, jawnie wyabstrahowanymi z pierwotnych całościowych kontekstów formalnych i ich semiotycznych reguł.

Można by więc rzec, że chodzi tutaj o rudymenty tradycyjnych systemów semiotycznych, wzięte jako częściowy budulec systemów aktualnych. A skoro tak, to każdy taki element, pełniąc nadane mu nowe funkcje znaczeniowe, występuje równocześnie jako synekdocha swego

³⁰ S. Balbus, *Stylizacja jako interpretacja tradycji literackiej* (kontynuacja niniejszej rozprawy, złożona w „Pamiętniku Literackim”).

systemu pierwotnego i przez to samo, nie „nauczając” go, co prawda — jednak go jakoś przypomina, uświadamia, a wraz z nim i własne ukonstytuowane tam poprzednio sensory. W związku zaś z tym każdemu poprawnemu aktowi lektury musi towarzyszyć konfrontacja pomiędzy semiotyczną całością ewokowaną przez zaktualizowany jej element a całością, do której ów element został wtórnie wprowadzony. Nieraz konfrontacja taka wydobywa w tekście na jaw aspekty zgodne z duchem tradycji, komplementarne wobec niej lub też ją amplifikujące, nieraz jednak polemiczne, dysonansowe, dystansujące. Pod tym względem reminiscencja stylistyczna pokrewna jest stylizacji *sensu stricto* i wcale nie mniej sprawna, gdy chodzi o interpretację tradycji. Ponieważ jednak nie obejmuje ona stylu jako systemu, lecz tylko wtórnie go uobecnia (o tyle mianowicie, o ile znajduje się on w polu świadomości kulturalnej danej współczesności), przeto jest to chwyt od stylizacji i swobodniejszy („naturalniejszy”) i zarazem bardziej od niej ograniczony. Jego semiotyczny mechanizm przypomina funkcjonowanie w tekście słów obcych, zachowujących swe pierwotne rdzenie, lecz podporządkowanych zasadom gramatycznym języka, który je sobie „wypożyczył”.

Reinterpretacja fragmentu (motywu, tematu) danej kultury odbywa się tutaj poza jej systemem, z pominięciem w obrębie struktury tekstowej jej „języka”, „głosu”, niejako poza jej kurtyną, z przypomnieniem tylko, że owa kurtyna istnieje i zza niej pochodzi temat wprowadzony na nową, jawną scenę współczesnego tekstu.

Jeśli więc np. Herbert opowiada o spotkaniu współczesnego poety z Apollinem (*W drodze do Delf*, w tomie *Hermes, pies i gwiazda*, 1957), to Apollo pozostaje tu, jak przedtem, panem poezji i władcą tajemnic wyroczni, ale prezentowany jest — zarówno on, jak i jego symboliczne znaczenia — poprzez system kategorii stylistycznych, estetycznych i filozoficznych kultury dzisiejszej i w ramach reguł gatunkowych współczesnego skolokwializowanego *poème en prose*.

Przedstawiając pojedynek Apollina z Marsjaszem (*Apollo i Marsjasz*, w tomie *Studium przedmiotu*, 1961) już samą parę bohaterów przenosi Herbert w odmienny od rdzennego, mitycznego czy antycznego, paradygmat kulturowy, gdzie pierwotne opozycje: bóg—satyr, sztuka helleńska — barbarzyńska sztuka frygijska, przekształcają się gruntownie w cały zespół opozycji przejawiających się na różnych głębokościach struktury semantycznej utworu: model apolliniński — model dionizyjski, wzorzec poezji neoklasycznej — wzorzec „turpistyczny” z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, bezpośrednia, antyestetyczna, ekspresja krzyku — estetyczna ekspresja konwencjonalna, a wreszcie i: sztuka—życie („nowa gałąź sztuki — powiedzmy — konkretnej”³¹); ostatecznie wyłania się stąd pytanie: ład estetycznej konwencji czy bez-

³¹ Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz*. W: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1971, s. 228.

kształtność antyestetycznej szczerości?, którym Herbert wszystkie podobne, znamienne dla historii kultury europejskiej alternatywy kwestionuje, podważając tym samym prawomocność i sensowność formułowania za ich pośrednictwem i w ich granicach problemów: sztuka a prawda, oraz: szczerość ekspresji artystycznej³².

Reinterpretacja tradycji, obejmującej znaczny historyczny obszar, idzie tu zatem bardzo daleko. Co jednak w tej chwili najważniejsze, to fakt, iż owa tradycja wyraża się całkowicie w obrębie kategorii stylistycznych i poetyki z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Bezsłowna mowa turniejowego krzyku Marsjasza zostaje „przetłumaczona” (bardzo znamienny chwyt poetyki tego okresu) na „język ciała”, ten zaś z kolei — na poetycki język metafor, w którym cielesność człowieka, a więc i jego nieartykułowany ból, staje się pejzażem, światem. Ostateczny kształt słowny wypowiedzi Marsjasza, reprezentowanej tu przedmiotowo, w formie mowy pozornie zależnej, ewokuje styl poetycki, do którego z powodzeniem mógłby się przyznać np. Grochowiak, ale także sam Herbert i wielu tegoczesnych poetów:

opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółc krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci³³

Nie ulega chyba wątpliwości, że nie współczesność przemawia tu pożyczonym od ewokowanej tradycji głosem, ale fragment tej tradycji zmuszony zostaje do zaprezentowania się głosem współczesności. Dzieje się zatem na odwrót niż w stylizacji. Tradycja zostaje przez współczesność uwewnętrzniona, a polemika z nią, jej reinterpretacja (trwając już od przedtekstowego momentu wyboru określonego jej fragmentu) dokonuje się całkowicie w obrębie kultury współczesnej, w jej języku, w miejscu gdzie kończy się stylistyczna i semiotyczna kompetencja tradycji jako systemu: „W ł a ś c i w y pojedynk Apollona / z Marsjaszem” odbywa się wszak p o z a k o ń c z e n i u pojedynku z mitycznego przekazu („gdy jak już wiemy / sędziowie / przyznali zwycięstwo bogu”) — to czytamy na samym wstępie³⁴.

Podobnie ma się sprawa z *Trenem Fortynbrasa* (z tomu *Studium*

³² Zob. analizę R. Przybylskiego: *Krzyk Marsjasza*. W: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 132—144.

³³ Herbert, *op. cit.*, s. 227.

³⁴ *Ibidem*, s. 226. Podkreśl. S. B.

przedmiotu). Fortynbras u Herberta rozpoczyna swoją mowę nad ciałem Hamleta w tym momencie, gdy u Szekspira właśnie zapada kurtyna po zamknięciu Fortynbrasa. A zatem poza Szekspirowskim utworem, gatunkiem, stylem, sceną, poza kurtyną tamtej kultury, z której pochodzi. Jak gdyby na przekór słowom Horacja: „Cóż to chcecie wiedzieć? [...] Przestańcie szukać dalej”³⁵ — „szuka dalej”, na obszarach innej kultury, gdy aktorzy i widzowie tamtej już zniknęli: „Teraz kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać księżę jak mężczyzna z mężczyzną”³⁶, a to znaczy również: serio, bez jawnych ograniczających konwencji kulturowych, w ramach bowiem nowego systemu kultury, której ograniczających konwencji ani autor, ani czytelnik, ani przeprowadzony do niej Fortynbras nie odczuwają, ponieważ stanowią one ramę ich świata; wewnątrz nich przebiega rzeczywista komunikacja literacka i wewnątrz nich toczy się przedstawiona rozmowa dowódcy z księciem. Historyczny dystans semiotyczny, jaki współczesny czytelnik odczuwa w kontakcie ze znakami kultury przeszłości, ulega likwidacji — i dzieje się to akurat na odwrót niż w wypadku analizowanego wyżej pastiszu Wyki: Fortynbras wychodzi z własnej kultury, ale nie zabiera z sobą własnego „języka”.

Rozmawia z Hamletem — przy czym obaj pozostają oczywistymi synekdochalnymi znakami historycznej tradycji — w obrębie współczesności, językiem, jakim ta współczesność dysponuje. Przemawia więc albo jak współczesny poeta liryczny:

choć leżysz na schodach i widzisz tyle co martwa mrówka
to znaczy czarne słońce o złamanych promieniach
Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
i teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda
są tak samo bezbronne jak przedtem To jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa

albo jak współczesny polityk:

[...] czeka na mnie projekt kanalizacji
i dekret w sprawie prostytutek i żebraków
muszę także obmyśleć lepszy system więzień
gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odchodzę do moich spraw [...] ³⁷

— a kiedy mówi jak wódz i monarcha, to mówi językiem *Bema pamięci rapsodu żałobnego*, posługując się również Norwidowskim heksametrem, a więc językiem tej heroicznej tradycji poetyckiej, która pozostaje na gruncie kultury współczesnej wyraźnie aktualna i zjawia się tu jako typowa reminiscencja stylistyczna:

³⁵ W. Szekspir, *Hamlet*. W: *Dzieła dramatyczne*. Opracował S. Helsztyński (i inni). Wstęp R. Jabłkowski. Wyd. 3. T. 6. Warszawa 1973, s. 158 (tłum. J. Paszkowski).

³⁶ Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*. W: *Wiersze zebrane*, s. 250.

³⁷ *Ibidem*, s. 250, 251.

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
 jest to jedyny rytuał na jakim się trochę znam
 Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
 kir wleczony po bruku [...] ³⁸

Ten typ dialogu z tradycją i typ jej interpretacji może się w stylizację dość łatwo przekształcić, jak dzieje się np. w *Animuli* Rymkiewicza, często u Międzyrzeckiego, u Szymborskiej, w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosza. Wówczas motywy przetransponowane z „obcego” systemu semiotycznego przyciągają i każą wmontować w tekst swój własny język, styl (a w każdym razie przynajmniej jakiś sfingowany i przypisany im styl „obcy”, „dawny”), który byłby czynnikiem dystansu, np. u Szymborskiej w *Mozaice bizantyjskiej*:

— wybornieś umartwiony,
 mężu mój i panie,
 wzajemny cieniu cienia mego.
 — Upodobałem sobie
 w dłoniach pani mej,
 jako w suchych palemkach
 do opończy wpiętych ³⁹.

Ale może też od stylizacji być jak najdalszy, reinterpreting znakowe elementy przeszłości (czy innej sfery współczesnej kultury) poprzez ujęcie ich w reguły języka (stylu, gatunku itd.) współczesności. W pierwszym wypadku tradycja interpretowana jest — i aktualizowana — dzięki perspektywie z dystansu, dzięki ukazaniu jej z zewnątrz; w drugim — dzięki likwidacji dystansu, aneksji jej motywów w charakterze znaków współczesności, które jednak nie utraciły jeszcze znamion swej proveniencji.

3

Zastanówmy się teraz pokrótce nad wskazanymi wyżej — jako przypadki 5 i 6 — stylizacjami. Będzie na razie mowa tylko o jednym utworze Wacława Berenta i jednym Czesława Miłosza ⁴⁰.

Specyfika stylizacji w obrębie procesu historycznoliterackiego występuje jasno zwłaszcza na tle aktywnej kontynuacji (przypadek 1). Kochanowski reaktywował w Polsce antyk, wprowadzając jego dokonania (formalne, estetyczne, światopoglądowe) w orbitę swej współczesności, czyniąc jego elementy tą współczesnością. W ten właśnie sposób antyk stawał się renesansem. I już sama ta nazwa świadczy, że nie chodziło tu bynajmniej o zatarcie funkcji restytuowanych i aktualizowanych

³⁸ *Ibidem*, s. 250.

³⁹ W. Szymborska, *Mozaika bizantyjska*. [Z tomu *Sto pociech*, 1967]. W: *Poezje*. Warszawa 1970, s. 120.

⁴⁰ Szerzej na ten temat zob. Balbus, *Stylizacja jako interpretacja tradycji*.

form, nazwanej przez nas indeksalną. Formy te, owszem, dość wyraźnie manifestowały znamiona swej proveniencji, lecz ich funkcja indeksalna została całkowicie zresorbowana przez komunikatywną: chodziło o odkrycie i nazwanie zapoznanych w poprzedniej epoce cech rzeczywistości ludzkiej za pomocą narzędzi artystycznych dostarczonych przez wskrzeszoną kulturę, przy odpowiednim przebudowaniu zespołu owych narzędzi. Wskrzeszenie formy miało zatem na celu ustanowienie ciągłości kulturowej, co sam Kochanowski określił jako „wdarcie się na szczyt Kaliopy” — zdobycie szczytu oznaczało jego pełnoprawną aneksję, a więc i zagospodarowanie go nowym inwentarzem kulturowym. Antyczne formy modyfikują zastaną tradycję rodzimą w tej samej mierze, w jakiej ta wpływa na ostateczny kształt owych form⁴¹. Niektóre „techniczne” aspekty tego procesu znakomicie pokazał np. Claude Backvis⁴².

Berent w *Żywych kamieniach* postępuje odwrotnie niż Kochanowski. Sięga po wzorce stylistyczne i semiotyczne średniowiecza — wprowadzie z jednej strony po to, by wskazać w tych wzorcach kulturowe analogie z okresem *fin-de-siècle*'u, z drugiej jednak przede wszystkim, by uwypuklić różnice. A to ostatnie dotyczy nie tylko sposobu wyodelowania świata przedstawionego, który pozostając średniowiecznym, chce być zarazem i modernistyczny, nie stając się bynajmniej parabolą, ale w głównej mierze sfingowanego, pseudoarchaicznego stylu oraz zastosowanych w powieści jako jej kanwa strukturalna zasad gatunkowych romansu rycerskiego, wyprowadzonych pieczołowicie — acz ze świadomą niekonsekwencją — z późnośredniowiecznych wcielenń tzw. *matière Bretonne*, szczególnie zaś anglonormandzkiej wersji prozatorskiej (*Le Conte du Graal*, *Lancelot del Lac*) oraz cyklu Chrétiena de Troyes, przy wyraźnych nawiązaniach (ale głównie tematycznych) do postromantycznych transformacji, jakim *Parzivala* Wolframa von Eschenbacha poddał Wagner. Ów Wagnerowski element tworzy wprowadzie pewien kulturowy pomost dla porozumienia średniowiecza z modernizmem, ale *Żywe kamienie* realizują także bardzo wyraźnie model gatunkowy modernistycznej powieści poetyckiej o silnym piętnie lirycznym, przenikającym na wskroś strukturę narracji. I obydwie te wzorce gatunkowe — te systemy stylistyczne, kulturowe — wzajemnie się asymilując, równocześnie nawzajem się odpychają⁴³.

Kulturowy model średniowiecza ma wprowadzie ukazać z odległego

⁴¹ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 33.

⁴² Zob. np. C. Backvis: „*Odprawa posłów greckich*” — tragedia klasyczna i dramat staropolski. Przełożył J. Prokop. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975; „*Trinummus*” Plauta w przekładzie staropolskim. Przełożyła B. Soseń. W: jw.

⁴³ Szczegółową analizę *Żywych kamieni* przeprowadziłem w nie drukowanej dotąd pracy *Stylizacja i zagadnienie prozy poetyckiej*. Stamtąd pochodzą m. in. wskazane fakty komparatystyczne.

historycznie punktu widzenia utajone lub nieostre treści współczesności autora, lecz modernistyczna wrażliwość i wyobrażenia (i narratora, i bohaterów, i — na innym planie — wirtualnego odbiorcy) nie wchłania bez reszty cech tego modelu. Odległy model kultury staje się punktem oparcia dla obiektywizującego spojrzenia na modernizm, ale właśnie dlatego model ów musi pozostać na zewnątrz modernizmu, nie może być w pełni zasymilowany. I ten fakt musi znaleźć odzwierciedlenie w strukturze powieści, w jej wewnętrznych dysonansach (między narracją, a typem fabuły, typem fabuły a konstrukcją postaci, tkanką językową a światem przedstawionym, itd.).

Zbliżenie obydwu epok pozostawia cały szereg elementów „nie związanych”: średniowiecze mówi „swym własnym głosem” o modernizmie i zarazem modernista mówi „swym własnym głosem” o średniowieczu. W efekcie powstaje dialog partnerów rozumiejących się wprawdzie w zasadniczych kwestiach, ale też wyraźnie odczuwających swoją obcość: dialog „cudzoziemców”, nie znajdujących w pełni „wspólnego języka”, choć posiadających płaszczyznę „wspólnych zainteresowań”. Zaprezentowane według modernistycznego wzorca „poetyckiego” i przypisane średniowieczu postawy dekadentki, „wmówiony” mu modernistyczny kształt sporu bohemy artystycznej z filisterstwem — są przez sąsiadujące w strukturze utworu formy romansu rycerskiego wyraźnie odpychane — wcale nie dlatego, że średniowiecze takiego problemu nie знаło, lecz po pierwsze dlatego, że np. realistyczna skądinąd opozycja węganci—mieszczanie wymodelowana została na modłę modernistyczną i jako modernistyczny *poète maudit* skonstruowany jest jej główny protagonista, po drugie dlatego, że model gatunkowy rycerskiego romansu w żadnej swojej odmianie nie mieści tego rodzaju konfrontacji postaw oraz dyskusji. Toteż mieszczańsko-wagancka wyprawa po Świętego Graala przekształca się w groteskę, analogiczną do chocholego tańca w *We-selu*. W perspektywie odwrotnej — wystylizowana na romans rycerski struktura fabularna utworu, archaiczny język, odwołujący się do bliżej nie określonej (i n n e j, dawnej) epoki wytwarza pewną ramę modalną lektury: „tak się współcześnie nie mówi”⁴⁴.

Stylizatorskie dysonanse *Zywych kamieni* nie noszą jednak charakteru polemicznego, lecz mimo wszystko transformacyjny i komplementarny: różne obce sobie wzorce wzajemnie się modyfikują i uzupełniają. Ze stylizacją o funkcjach jawnie polemicznych mamy do czynienia we wczesnej powojennej poezji Miłosa, zebranej w tomie *Światło dzienne* (1953). Myślę konkretnie o takich większych rozmiarach utworach, jak *Traktat moralny* (1947) i *Toast* (1949).

Obydwa podejmują od dawna zarzuconą, martwą już tradycję poe-

⁴⁴ Por. uwagi Skwarczyńskiej (op. cit., s. 62) na temat wielopłaszczyznowej stylizacji w *Zywych kamieniach*.

tyckich wierszowanych traktatów na tematy społeczne, polityczne, filozoficzne, estetyczne, znamienne dla epoki Oświecenia (choć wywodzących się z epok wcześniejszych). Obydwa tematycznie dotyczą pierwszych lat powojennej rzeczywistości polskiej, a więc czasów przyspieszonego wprowadzania do literatury oświeceniowych racjonalistycznych⁴⁵ i pozytywistycznych realistycznych wzorców jako najbardziej, w myśl programowych ustaleń, żywej, aktualnej i pożądanej tradycji, o której wyborze — jak to określi nieco później Jan Kott, mając na uwadze właśnie Oświecenie — winien rozstrzygać nie „żywiolowy proces”, ale planowa uprawa dyktowana przez socjalistyczną świadomość, gdyż „tradycję wybiera się w tej samej ideowej walce, w jakiej rodzi się literatura współczesna”⁴⁶. A ponieważ wybór tradycji literackiej ze względu na światopogląd implikuje równocześnie wybór form i stylów tej tradycji — jak (najzupełniej zresztą słusznie) dowodzi dalej Kott⁴⁷ — przeto „zadekretowana” jej restytucja pociąga za sobą wskrzeszenie takich konkretnych gatunków tych okresów, jak oda, dytyramb, panegiryk, traktat, obrazek obyczajowy, satyra, diatryba — w poezji⁴⁸, tendencyjna powieść obyczajowa — w prozie.

Otóż charakterystykę struktury duchowej społeczeństwa (w *Traktacie moralnym*) i charakterystykę losów oraz postaw społecznych w oparciu o przegląd typowych reprezentantów pokolenia (w *Toaście*) przedstawia Miłosz za pomocą najbardziej znamiennej i w swej znamienności przejawiskawionych form gatunkowych, które właśnie zaczęły być postulowane przez niektórych publicystów (podejmowane równocześnie przez niektórych poetów), a w roku 1949, roku napisania *Toastu* i zarazem, przełomowym dla literatury, roku Szczecińskiego Zjazdu Literatów, stanowiły już dość istotny składnik oficjalnego programu polityki kulturalnej. Czyni to Miłosz, sięgając nie do świeżo restytuowanych i zmodernizowanych replik tych form, lecz wprost do oświeceniowych oryginałów gatunkowych; w pierwszym wypadku do traktatu i częściowo satyry oraz diatryby, w drugim — satyry i diatryby połączonej z obrazkiem obyczajowym i retoryczną poezją laudacyjną oraz epistolarną; częściowo zatem będą to niemal bezpośrednie odwołania do znanych

⁴⁵ Był to jeden z pierwszych punktów programu grupy „Kuźnicy”, pojawiający się w artykułach m. in. J. Kotta już w 1946 roku.

⁴⁶ J. Kott, *Przedmowa*. W: *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia*. Rysunki J. P. Norblina. Warszawa 1956, s. 5, 6. Podobne uwagi znajdziemy we wcześniejszych szkicach, które stanowiły załączek tomu J. Kotta *Trwałe wartości literatury polskiego Oświecenia* (Warszawa 1951).

⁴⁷ Kott, *Przedmowa*, s. 6.

⁴⁸ Na temat ówczesnego pseudoklasycyzmu w programowych postulatach i w poetyckich realizacjach Cz. Miłosz wielokrotnie wypowiadał się dyskursywnie już w r. 1953, a zwłaszcza w *Rodzinnej Europie* (Paryż 1959, s. 222 n.), szczególnie wyraźnie w opublikowanej ostatnio korespondencji z M. Wańkowiczem („*Twórczość*” 1981, nr 10).

nam jeszcze z Mickiewicza improwizowanych i niby-improwizowanych toastów (jak np. *Na imieninach Jana Czeczota*), do rozmaitych, także żywotnych jeszcze w romantyzmie, przesłań, adresów, listów poetyckich, takich np. jak Trembeckiego *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi*, Węgierskiego *List z Warszawy* i *Do przyjaciela na wieś*, Zabłockiego *Do Krasickiego*, a w okresie późniejszym — jak Mickiewicza *Do Joachima Lelewela*, *Do doktora S. przedsięwziętego podróż naukową do Azji*, *Do Franciszka Grzymały*, *Warcaby. Do Franciszka M.* albo nawet jak przesłania Słowackiego *Do Ludwika Spitznagla* czy *Do Michała Rola Skibickiego*. Nawiasem mówiąc, ciekawe, że Miłosz, i to w tym samym czasie, sięga do tych właśnie form bez jawnej stylizatorskiej intencji — stosując je w trybie restytucji lub raczej reminiscencji stylistycznej, tzn. w dużym stopniu utożsamiając się z ich poetyką (np. *Central Park. Do Juliusza Krońskiego w Paryżu*, 1946). Ale to już odrębne zagadnienie.

Zatrzymajmy się chwilę nad *Toastem*. Podstawa stylizacji Miłosza jest, jak wynika chociażby z powyższych, pobieżnych przecieży, wyliczeń, nieco synkretyczna. Zawiera kilka odrębnych — acz skądinąd pokrewnych — wzorców gatunkowych, które w projekcji utworu stanowią jednak względnie zwarty system: niby-improwizowany toast, list poetycki, satyra, diatryba, obrazek obyczajowy, felieton poetycki, traktat. Podstawa ta jako system obejmuje więc pewne kulturowe pole wspólnej, tj. komplementarnej, dystrybucji owych gatunków, pole wymagające obecności określonych właściwości w strukturze utworów bez względu na inne zróżnicowania. Tym polem jest oświeceniowy i pooświeceniowy (być może — epigoniński?) klasycyzm, zorientowany społecznie, lecz ukazujący się w zawężonej „nieobowiązująco” i indywidualnie perspektywicznie poezji „średniej” lub „niskiej”. Pewne gatunki i style są jednak dla całego tego terenu bardziej, inne mniej typowe; typowe są te, które zawierają najwięcej cech wspólnych całemu polu, jego miarodajne synekdochy.

Za zjawisko właśnie w ten sposób typowe, a więc za dobrą reprezentację oświeceniowego wzorca stylistyczno-gatunkowego, będącego stylizacyjną podstawą *Toastu*, można, jak sądzę, uznać *Reduty* Adama Naruszewicza (co nie znaczy, oczywiście, że Miłosz ten akurat utwór musiał mieć na myśli). *Reduty* to obyczajowy obrazek, gawędziarska satyra, diatryba i felieton społeczny zarazem; ponieważ występuje w nich skonkretyzowany jako postać narrator i równie skonkretyzowany adresat (jakiś Walek, najpewniej stangret), przeto mają one i pewne cechy poetyckiego listu czy przesłania. Sytuacja redutowa jest tutaj dominantą kompozycyjną, pozwala bowiem na małej przestrzeni i w krótkim odcinku czasu zgromadzić dużą liczbę typowych postaci, dokonać ich przeglądu, charakterystyki i opatrzyć rezonującym komentarzem, wysnuć ogólne wnioski, itd. A więc:

Nie ludzę, staniem oto na bliskim tu trecie,
Gdzie się różne ulice krzyżując prowadzą

Do Zamku i do Fary: bo tu się gromadzą
 Najliczniej reductnicy [...]
 [.]
 Owóż masz! Jedzie w modnej jegomość karocy.
 Ma parę takich na dzień, a jedną do nocy. [65]⁴⁹

Czy widzisz, jako za nim buczny junak chesze,
 Mars z oczu, jak ze skałki, skry wojenne krzesze, [67]

Owóż się na ulicy słodko z mnichem wita
 I w szkaplerz go całuje: jest to hipokryta,
 Jaki mógł być na świecie [...] [69]

Owóż jedzie madama romelskimi cugi.
 L'abbé siedzi na przedzie; na bal musi śpieszyć.
 Właśnie w szczęśliwym kraju jest się z czego cieszyć. [71]

Każda taka ekspozycja otwiera obszerną, swobodną dywagację, a kończy się ten blisko 300-wersowy poemat tak:

Miły Walku! Czas siodłać konie, a do domu
 Spieszyc dla siania hreczki, choć diabeł wie, komu. [72]

U Miłosza dominantą kompozycyjną o funkcji identycznej jak Naruszewiczowe reducty są toasty wznoszone na cześć nieobecnych, niedoszłych uczestników niedoszedłego do skutku zjazdu maturalnego; w ten sposób kolejno wywoływani są z pamięci reprezentanci rocznika autora, krótko charakteryzowani jako indywidualności i jako postaci typowe, po czym z serii toastów formuje się diatrybiczny traktat (pełen dywagacji, wspomnień, roztrząsań i analiz, sporów z nieobecnymi, itd.); traktat na temat losów powojennego pokolenia, rozliczenie z tym pokoleniem, z przyjaciółmi, byłymi przyjaciółmi i wrogami oraz z samym sobą i własnym światem. *Toast* adresowany jest szczególnie do jednego z nieobecnych przyjaciół, posiada więc i cechy listu poetyckiego. A zatem mamy syntezę gatunkową improwizowanego toastu, obrazka obyczajowego, traktatu, satyry, diatryby, listu poetyckiego — pokrywającą się dość dokładnie z polem podstawy stylizacji reprezentowanym przez tekst Naruszewicza. Zacytujmy kilka fragmentów:

Przypomnisz może sobie, idąc między palmy:
 Tej wiosny miał się odbyć nasz zjazd maturalny.
 Nie będzie go, więc niechże ciebie nie urazi
 Toast wierszem, zwrócony do kwater w Benghazi.
 Z tych, których pamiętamy w ławkach naszej klasy,
 Ty najwspanialszej świata przydajesz okrasę, [123]⁵⁰

Wspomnieć innych kolegów jest rzeczą uprzejmą.
 Zaprosmy ich. Niech przyjdą i niech maski zdejmą.
 Co robi wielki E d w a r d w cieniu Watykanu?

⁴⁹ A. Naruszewicz, *Reduty*. Cyt. z antologii: *Poezja polskiego Oświecenia*. Liczba po cytacie wskazuje stronicę tego wydania.

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Toast*. W: *Światło dzienne*. Paryż 1953. Liczba po cytacie wskazuje stronicę tego wydania.

Ręce zaciera. Wszystko idzie według planu
Praw niezmiennych. [...] [125]

Stanisława szybko idzie oksfordzkim trawnikiem
Na pociąg do Londynu. Ma tam z pułkownikiem
Armii carskiej spotkanie. [...]

[.]

Paszтет na Marszałkowskiej, z numerem Kuźnicy
Przez jubilerską lupę odchylenia liczy. [127]

I jeszcze tylko zakończenie:

Bądź zdrow. Przyznaj, że ładnie rzeźbiłem postument.
Może to tylko żarcik. A może dokument. [138]

No więc — żarcik, czy dokument? Oczywiście — dokument. Bardzo poważnym i ważnym sprawom daje się tu świadectwo, ważnym dla autora osobiście i dla jego świata, na którym mu zależy, który go określa, a który właśnie próbuje zrzec się własnego języka, usiłuje się zmystyfikować, ukryć swoje rozbitcie, rozdarcie, wieloznaczność, niepewność pod maską języka jednoznacznego, jednolitego i jednowymiarowego. Więc także „żarcik”. Bo o bardzo poważnych sprawach mówi autor nie swoim, ale pożyczonym głosem, pożyczonym od Naruszewicza lub Węgierskiego albo może młodego Mickiewicza. Lecz nie bezinteresownie zabawny to „żarcik”, ale bardzo zjadliwy, chociaż i dyskretny. Bo to pożyczenie głosu zostało Miłoszowi narzucone, czy tylko zaproponowane, np. przez nazwanego w tekście Paszteta.

Stylizacja nie ma tu wprawdzie charakteru dokładnej rekonstrukcji wzorca, została jednak przeprowadzona bardzo konsekwentnie i wyraźnie. Obejmuje nie tylko piętro struktury gatunkowej, nie tylko kompozycję i fabułę, lecz także frazeologię, obrazowanie, figury retoryczne, składnię, a przede wszystkim, najbardziej wpadającą w ucho, wersyfikację: pseudoklasycy pod względem toku rytmiczno-intonacyjnego 13-zgłoskowiec, rzadko zacierający średniówki, dość rzadko stosujący przerzutnie, a zwłaszcza bezwyjątkowo parzyście rymowany, z zauważalną tendencją, aby tak wyodrębniający się dystych uczynić zamkniętą całością składniową. Takim wierszem pisze się *Reduty* albo satyrę *Pijaństwo*. Takim wierszem nie można stworzyć „portretu z połowy XX wieku”, ani zanalizować struktury duchowej „dziecięcia Europy”. Wydaje się to oczywistą nieprawdą, gdyż Miłosz właśnie tego dokonał. Dokonał jednak pod tym warunkiem, że pożyczona z odległej tradycji forma posłużyła mu za cudzysłów, a te cudzysłówowe aspekty utworu stały się czynnikiem bardzo istotnej, naddanej informacji artystycznej: ewokując integralne i jednoznaczne systemy artystyczne klasycyzmu — pozwoliły one tym jaśniej wydobyć dezintegrację i wieloznaczność współczesności, uwypuklić jej szczególnie historyczny charakter, a mianowicie to wszystko, czego klasycystyczna forma nie jest w stanie unieść bez groteskowych uproszczeń i wyjaskrawień. W ten oto sposób w struktu-

rze utworu rodzi się dystans wobec języka, w którym został on napisany (i w którym „ma być” czytany, lecz faktycznie będzie i jest czytany w nadrzędnym kontekście innego języka). Taki zaś dystans kwestionuje niejako zasadność użycia tego języka, tej formy artystycznej na terytorium współczesności, a mówiąc ściślej: forma ta, ów język, realizując się jako współczesna wypowiedź, sama się kwestionuje, sama siebie podaje w wątpliwość.

Oświeceniowa tradycja retoryczna, zlikwidowana, choć co prawda nie do końca, przez romantyzm i sporadycznie tylko wskrzeszana w pewnych swych aspektach przez poetów po powstaniu styczniowym oraz bodaj przez późniejszą twórczość Peipera (*Na przykład*), postulowana od nowa przez grupę „Kuźnicy”, zostaje przez Miłosza wyselekcjonowana i uwypuklona (a zatem zinterpretowana) w tych swoich momentach, które wykazują dziś sztuczność, sztywność, konceptualizm, tendencje uniformizujące i abstrakcjonizujące. Stylizacja zatem „ustawia sobie” i interpretuje tu tradycję tak, by ją skompromitować, a właściwie — i w tym tkwi sedno sprawy — skompromitować współczesne poecie „zadekretowane” próby jej restytucji. Stąd też jest to stylizacja polemiczna, a jej polemiczność ma charakter nie bezpośredni, lecz pośredni. Dotyczy tutaj nie samego wzorca, co zdarza się najczęściej, lecz prób aktualizacji wzorca, obejmuje więc pewną historyczną perspektywę tradycji, nie tylko jej pierwotne historyczne terytorium.

Formalnie rzecz wzięwszy, stylizacja wspiera się tu na ostrej antynomii między formą gatunkowo-stylistyczną a ostateczną zawartością problemową tekstu, ewokuje zatem opozycję między wzorcem stylistycznym, którego „anachroniczność” nie ulega raczej wątpliwości, a strukturą duchową świata, w który została przetransponowana i który ma wyrazić. Co dodatkowo uwypukla obecność w tomie *Światło dzienne* takich utworów, jak *Dziecię Europy*, *Naród*, *Portret z połowy XX wieku*, *O duchu praw*, *Nie ma wzroku*, które mówią o podobnych sprawach zupełnie innym głosem, własnym głosem Miłosza.

Zbierzmy główne teoretyczne wnioski z tych uwag.

Literacka przeszłość w kontekście aktualnej twórczości ulega zawsze wtórnej strukturalizacji, a zatem jest swoiście interpretowana, wymusza się na niej niejako nowe funkcje i znaczenia. Ale dzieje się to dwoma sposobami: 1) strukturalizacja wyselekcjonowanych z literackiej przeszłości elementów jest pełna i pełna też jest ich asymilacja; wszystkie one w obrębie nowego przekazu pełnią bezpośrednie informacyjne funkcje przedmiotowe; 2) strukturalizacja jest połowiczna, zawsze zostaje jakaś część nie dająca się zasymilować w nowym kontekście, nowym układzie odniesienia; pozostaje pewna ilość „swobodnych wiązań”, które w sposób konieczny ewokują dawny układ odniesienia, a które równocześnie z punktu widzenia procesu lektury stwarzają podstawę

dystansu wobec przedmiotowej treści przekazu i reinterpretują swoiście tę treść, przy czym same ulegają reinterpretacji, która za ich pośrednictwem obejmuje także w mniejszym lub większym stopniu reprezentowany przez nie rdzenny kontekst kulturowy (system stylistyczny). Ten drugi przypadek należy do stylizacji.

Odwolując się do propozycji terminologicznych Janusza Sławińskiego można by powiedzieć, iż w wypadku stylizacji tradycja (wzorzec, podstawa stylizacji) tkwi wprawdzie „w immanentnym porządku przekazu”, ale, odwrotnie niż kiedy indziej, nie jest zarazem „bezpośrednim kulturowym kontekstem” tego przekazu⁵¹, a więc nie jest tradycją w ścisłym sensie, choć — paradoksalnie — przejawia się w strukturze tekstu znacznie wyraziściej i, by tak rzec, bardziej natrętnie niż w wypadku tekstów niestylizowanych. Ów odległy („odrębny”, „obcy”) kontekst wzorca stylizacji zostaje wprawdzie jawnie (jawniej niż w tekstach niestylizowanych) przywołany, ale jednocześnie pozostaje poza obrębem aktualnie żywej tradycji i staje się czynnikiem dystansu. „Projekcja diachronii w synchronię” powoduje tu zatem wtórną perspektywę diachroniczną, albowiem stwarza wyraźny dystans między przekazem odbieranym w kontekście współczesności kulturowej (tj. także zaktualizowanej już tradycji) a czasem, w którym funkcjonował wzorzec stylizacji. „Genotyp” utworu jest zasadniczo niejednorodny, a cechy tworzące „fenotyp”⁵² tłumaczą się w odniesieniu do dwóch co najmniej systemów norm naraz.

Nie zasymilowane we współczesności elementy fenotypu pełnią w takim wypadku głównie funkcję indeksalną: odsyłają do pewnego, zjawiającego się w perspektywie czasowej, kontekstu, przy czym owa wtórna perspektywa diachroniczna zawiera potencjalnie dodatkowe funkcje wyższego rzędu; innymi słowy, autor wykorzystuje ją do własnych celów artystycznych czy światopoglądowych: przywoławszy zinterpretowany odpowiednio kontekst literackiej przeszłości, interpretuje z kolei z takiej pozycji (z takiego dystansu) te aspekty komunikatu artystycznego, które całkowicie mieszczą się w kulturowo-literackim wzorcu współczesności.

Oto więc jeden z przypadków, kiedy, jak by powiedział Sławiński, fenotyp nie jest ważny sam przez się, lecz tylko jako zespół znaków wskazujących na genotyp⁵³, tutaj — na ów „dodatkowy” genotyp wzorca stylizacji, który nie został w pełni włączony w obręb zaktualizowanej tradycji. Ten wzorzec (ściślej: te właśnie „obce”, nie zaktualizowane jego aspekty, ów Bachtinowski „cudzy głos” tradycji) jest tu szczególnie ważny jako źródło swoistych napięć między terażniejszością a prze-

⁵¹ Sławiński, *op. cit.*, s. 33.

⁵² Terminy Sławińskiego (*ibidem*, s. 36).

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 36.

szłością, przeszłością wprawdzie dostępną i „pozwalającą się obejrzeć”, „przeczytać”, ale nieskłoną do wchodzenia w bezpośrednie parantele ze współczesnością.

Konstatacja taka każe sformułować pytanie o artystyczne — stylizacyjno-językowe i semiotyczne — mechanizmy aktualizacji i interpretacji tradycji literackiej poprzez stylizację oraz wynikające z niego bezpośrednio pytanie następne: o warunki historycznoliterackie, w których taka interpretacja się dokonuje (może lub musi się dokonywać) właśnie za pośrednictwem stylizacji. Trzeba sformułować te pytania już teraz. Ale rozwinięcie ich i udzielenie na nie odpowiedzi wymaga jeszcze szeregu dalszych obserwacji i teoretycznych uściśleń. A zatem odkładam owo zagadnienie do rozważenia w innym artykule ⁵⁴.

⁵⁴ Balbus, *Stylizacja jako interpretacja tradycji literackiej*.