

PRZEGŁĄDY I RECENZJE

SURVEYS AND REVIEWS

RECENZJE - REVIEWS

Zagadnienia Rodzajów Literackich, XLVIII 1-2
PL ISSN 0084-4446

LUDVÍK ŠTĚPÁN,
*HLEDÁNÍ TVARU: VÝVOJ FOREM
POLSKÝCH LITERÁRNÍCH ŽÁNŘŮ
(POEZIE A PRÓZA)*

Masarykova univerzita, Brno 2003,
s. 489.

Kazimierz Wyka w swej dwutomowej, poświęconej *Panu Tadeuszowi* monografii stwierdził przed laty, że każdy utwór literacki istnieje w trzech kontekstach: kontekście swej genezy, swego wewnętrznego uporządkowania oraz w kontekście swego oddziaływania. Wszystkie te aspekty bywały też uwzględniane zarówno w monografiach, jak i w syntezach historycznoliterackich, poświęconych literaturze polskiej. Nikt jednak spośród polskich literaturoznawców nie podjął się, jak dotąd, opracowania swoistej syntezy dziejów gatunków literackich w Polsce, a więc dziejów środkowej części przytoczonej przez Wykę triady. Istnieje natomiast kilka polskich monografii omawiających rozwój jednego gatunku, np.: W. Folkierski, *Sonet polski*, 1925; Cz. Zgorzelski, *Duma, poprzedniczka ballady*, 1949; prace Zgorzelskiego i I. Opackiego o balladzie w wydawanych przez nich antologiach; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, 1970; J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, 1975; A. Krzewińska, *Sielanka staropolska*, 1979; I. Siomkajło,

Ewolucje epigramatu, 1983; W. Woźniakowski, *Dzieje bajki polskiej*, 1990; J. Abramowska, *Polska bajka Ezopowa*, 1991; T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej: dzieje gatunku*, 1996. Istnieje również duża grupa prac dotyczących historii i poetyki powieści jako gatunku oraz omówienia różnych odmian powieściowych, czy mówiąc bardziej ogólnie - odmian prozy narracyjnej. Wiele z tych prac podchwycił autor wymienionego w tytule kompendium w swej obszernej bibliografii, ale wiele też pominął milczeniem, np. tak ważne dla toku jego rozważań pozycje, jak np. M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej*, 1965 lub A. Martuszevska, *Poetyka powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)*, 1977 i wiele innych. Zdaję sobie sprawę z tego, że trudno żądać od autora zagranicznego - choćby był i polonistą - znajomości całej, ogromnej przecież, biblioteki polonistyki literaturoznawczej. Odczytanie się w niej Štěpána, niezależnie od wszystkich wypowiedzianych niżej uwag krytycznych, trzeba uznać - sądząc po bibliografii i przypisach - za bardzo obszerne. Ale domaganie się znajomości prac związanych z podjętym przez niego tematem, którym jest *Rozwój polskich gatunków literackich*, jest chyba uzasadnione.

A propos tytułu pracy nasuwa się uwaga: czy nie powinien on brzmieć: „Dzieje (ew. przemiany) gatunków literackich w

- Polsce"? Tytuł widniejący w książce może bowiem sugerować, że chodzi tu o gatunki polskie, których literatura polska, zanurzona w zachodnioeuropejskich prądach literackich i reagująca na nieczęsto (przynajmniej od Renesansu) jak równy wobec równego, zbyt wielu jednak nie stworzyła. Autor miał zapewne na myśli polskie modyfikacje morfologiczne gatunków europejskich, co powinno być chyba być zaznaczone.

Stan rzeczy istniejący w polskim literaturoznawstwie skomentował przed kilkunastu laty z lekkim sarkazmem Jan Błoński, pisząc: „Najsprawniej omawiamy pisarza lub zagadnienie, od biedy potrafimy też napisać podręcznik, trzymając się podziałów i uporządkowań tradycyjnych. Najtrudniej zaś uchwycić rzeczywisty ruch dużych całości literackich we wzajemnej interakcji” (w zbiorze: *Rozwój wiedzy o literaturze polskiej po 1918 roku*, 1986, s. 229). Odpowiedzią na to westchnienie Błońskiego stała się jednak nie-polska synteza obejmująca dzieje gatunków literackich w Polsce, lecz kompendium, które wyszło spod pióra czeskiego, brneńskiego polonisty - Ludvíka Štěpána.

Dotychczasowy brak syntetycznego opisu rozwoju gatunków w literaturze polskiej nie jest jednak przypadkowy: chodzi tu przecież o opanowanie ogromnego materiału, wydobyć w nim momentu pojawienia się wzorca gatunkowego wraz z całym uwarunkowaniem kulturowym tego faktu, a następnie śledzenie ciągu czy szeregu gatunkowego, jego kontynuacji, przemian, trwałości i transformacji - aż po osiągnięcie formy, którą trudno już z wzorcem identyfikować, mimo że jeszcze znajduje się ona w „polu genologicznym” gatunku, zachowując pewne szczegóły z jego „pamięci genologicznej”. Trzeba przy tym brać pod uwagę aktualne, lecz historycznie zmienne, normy akceptowane, pamiętać o istnieniu i sile oddziaływania poetyk normatywnych czy też poetyk bar-

dziej otwartych, umożliwiających swobodne operowanie materiałem genologicznym, a także poetyk programowo zaprzeczających prawo do istnienia jakichkolwiek wzorców organizacji tekstu artystycznego, opartych jedynie za tegoż tekstu oryginalnością i zdecydowaną niepowtarzalnością.

Przy rozważaniu tych problemów narzuca się trochę prowokacyjne pytanie: czy w ogóle istnieje prawdziwa potrzeba badawcza takich ujęć syntetyzujących, które koncentrują swą uwagę nie na tym, co mówi twórca, lecz wyłącznie na tym jak mówi (mimo, iż wiemy, że owo „jak” kształtuje w znacznym stopniu sensy utworu i że bez niego nie dadzą się one poprawnie zrekonstruować)? A jeśli odpowiemy na owo pytanie twierdząco - to czy jest w siłach jednego badacza objęcie refleksją tak ogromnego materiału literackiego, jakim jest rozwijająca się od kilkuset lat polska literatura? Tym bardziej, że wciąż jeszcze brak szczegółowych opracowań dziejów wielu gatunków i to nie tylko marginesowych, ale i wiodących, „koronnych” dla danej epoki literackiej. Czy można więc, nawet na kilkuset stronach, powiedzieć coś rzeczywiście odkrywczego o ich historycznej zmienności, prócz wymienienia samych tylko utworów słabo genologicznie sklasyfikowanych, z ledwo naszkicowanym zarysem ich struktury gatunkowej i słabo osadzonych w ich kulturowym tle? Prócz, znanego skądinąd, stwierdzenia zmienności historycznej faktów genologicznych czy skonstatowania, również znanych, przemian gatunku drogą wiodącą poprzez jego demontaż oraz włączanie doń obcych elementów? Takie ogólnikowe stwierdzenia dekompozycji i rekompozycji gatunków w poszczególnych utworach (a spotykamy się z nimi w pracy Štěpána może nawet zbyt często) byłyby przecież jedynie dowodem na istnienie znanego zjawiska „instrumentacji rodzajowej”, którą S. Skwar-

czyńska już dawno opisała, widząc początki tego procesu nawet w *Odysei*, a K. Wyka akceptował mówiąc, iż każdy utwór literacki jest strukturą heterogeniczną, podczas gdy K. Budzyk wtórował mu przypominając o „synkretycznym” charakterze wszelkich dzieł literackich, zaś I. Opacki wreszcie dokumentował owo „krzyżowanie się gatunków” na przykładach romanizmu czy poezji współczesnej?

I wcale nie zmniejsza owych wątpliwości wysłowione już w 1914 roku pragnienie Kazimierza Wójcickiego, by powstało kompendium łączące utwory w „szereg ewolucyjny”, ani jego apel, by stworzyć estetyczną historię literatury, która badałaby „kształtowanie poetyckie i jego stopniowe lub gwałtowne przemiany, jego ewolucję”. Ów pomysł napisania – jak to nazwał – „wewnętrznej historii literatury”, którą pojmował bardziej jako historię stylu, mniej – jako dzieje form literackich, i chciał w niej widzieć pokazanie rozwoju narodowej czy europejskiej kultury estetycznej, ów projekt więc powstał zapewne na skutek oddziaływania poglądów L. Brunetière’a – prekursora współczesnych rozważań o gatunkach, w którego pracach (by przywołać tu słowa S. Skwarczyńskiej) po raz pierwszy w genologii pojawiło się myślenie historyczne, choć skryte jeszcze pod płaszczykiem myślenia przyrodniczego.

A jeśli przed takim przedsięwzięciem piętrzą się tak ogromne trudności, to powstaje i inne pytanie: do jakiego czytelnika owa historia gatunków występujących w określonej literaturze byłaby skierowana? Czytelnikowi niespecjalistycznemu (nawet studentom polonistyki) dzieje samych form powiedzą niewiele o nieznanym im utworach, o ile owa twórczość nie zostanie zakotwiczona w epoce, powiązana z całą złożonością zamkniętej w nich problematyki, jaką doba historyczna z sobą niosła, o ile z utworów owych zostałaby wyłuskana cała lub częściowa

treść i o ile nie zostałyby ukazane sensotwórcze funkcje owych zmian formalnych. Czytelnikowi-specjaliście zaś zbyt skrótowne ujęcie, wymuszone ogromem materiału, niewiele powie. Zwłaszcza jeśli – jak synteza Štěpána – praca nie zostanie zaopatrzona w indeks rzeczowy, pozwalający na szybkie śledzenie rozwoju i przemian gatunków w poszczególnych epokach dziejów literatury polskiej. Wydaje się więc, że niezwykle ambitne w zamierzeniu kompendium brneńskiego badacza powstało nieco przedwcześnie, mogąc powołać się zaledwie w nielicznych przypadkach na badania szczegółowe, które by jego wnioski uogólniające dokumentowały. Sąd ten zdaje się potwierdzać i bliższy wgląd w poszczególne rozdziały.

Jerzy Ziomek kiedyś słusznie zauważył, że epoka literacka składa się z konglomeratu kierunków literackich, te zaś – z konglomeratu gatunków. Ireneusz Opacki zaś stwierdził już dość dawno, że w poszczególnych prądach literackich dopatrzyć się można gatunku (–ów) „koronnego”, dominującego i promieniującego na gatunki inne, ale obok niego istnieją i gatunki odmienne, z sąsiednich lub poprzednich kierunków czy epok nawet, choć wystrój ich może, a nawet musi, ulegać przemianom. Zdawałoby się więc, że najprostszym sposobem napisania tej trudnej syntezy, obejmującej dzieje form literackich w danej literaturze, byłaby periodyzacja uwzględniająca podział na epoki a następnie ustalenie dominujących w danej epoce prądów literackich oraz związanych z nimi gatunków, czyli ustalenie pejzażu genologicznego epoki. Jeśli zaś ciąg gatunkowy przechodzi przez różne epoki, ujęcie takie stosunkowo łatwo wychwycić może dokonujące się w nim zmiany historyczne. Trudności byłyby zapewne z ustaleniem prototypu gatunku, którym chyba nie powinien być arystotelesowski „model idealny”, kategoria abstrakcyjna, lecz empiryczny egzemplarz centralny, do któ-

rego można odnieść inne egzemplarze (choć i w tym wypadku nie uda się uniknąć zarzutu, iż owo „centrum” wyznaczone zostało arbitralnie). Przewodnikiem po tak pomyślanym tomie byłby umożliwiający śledzenie przemian indeks epok, prądów literackich, artystycznych i filozoficznych oraz związanych z nimi gatunków.

Ludvík Štěpán jednak swój zamysł syntetyzacji polskich form literackich przeprowadził inaczej. Wprawdzie w książce trzyma się zasady chronologii, ale epoki nie są w niej już tak wyraźnie wyodrębnione. Domyślać się ich jednak można z podtytułów rozdziałów (np. w rozdziale *Výtváření žánrového systému* występujące w tytułach podrozdziałów nazwiska Reja czy Kochanowskiego powiedzą nam, że chodzi o Renesans, ale już taki rozdział jak *Hledání forem pro novou dobu* niczym w tytule nie sygnalizuje, że chodzi o Oświecenie, zaś tytuł następny *Kompoziční variabilita prozaických forem* jedynie nazwiskami sygnalizuje przekrojowy obraz prozy Oświecenia i Romantyzmu po początki realizmu). W dalszych rozdziałach wszakże pojawiają się sygnały epok literackich nawet w tytułach: *Romantické útoky na poezii*, *Positivistické tlaky publicistiky na prózu*, *Dekompoziční postupy v období modernismu*, przy czym termin „modernizm” rozumiany tu jest nie jako oboczna nazwa dla „neoromantyzmu” czy „Młodej Polski”, lecz jako synonim epoki nowoczesności, trwającej od przełomu XIX i XX wieku, poprzez międzywojenne nurty awangardowe, aż po – chyba – lata pięćdziesiąte XX w., o czym świadczy tytuł następny: *Postmodernismus: chaos nebo zrod nového řádu?*, w którym „postmodernizm” jest właśnie aktualną, dzisiejszą „ponowoczesnością” (w rozumieniu tego terminu wprowadzonym przez S. Morawskiego).

Niepotrzebnie chyba między dwoma ostatnimi periodami literackimi umieszczono rozdział *Cesty z meandru tota-*

lit. Tytuł ten wprowadził zupełnie inne (polityczne zamiast literackiego) kryterium periodyzacji, a, jak wiadomo, tzw. „realizm socjalistyczny” trwał w Polsce krótko, jego założenia bowiem sformułowano w końcu lat czterdziestych, upadł zaś po roku 1956 i nie przyniósł żadnych wybitniejszych efektów artystycznych. Co więcej, Štěpán włączył do tego rozdziału pisarzy reagujących przede wszystkim na wojnę, która gwałtem wpłatała się w ich życiorysy. Pisarze owi dokonywali rozrachunku z okresem międzywojennym i wojennym, ponieważ doba ta zaważyła tak bardzo na losach polskiej zbiorowości. Cezury polityczne nie odcisnęły jednak aż tak wyraźnego piętna na rozwoju polskiej literatury jako całości przed- i powojennej (zauważył to już dawno J. Błoński, przypominający, że zmiany nastąpiły głównie w hierarchizacji zjawisk literackich), by wymagało to wprowadzania odrębnego okresu „totalitaryzmów”.

Tytuły rozdziałów wprawdzie nie zaspokajają ścisłego osadzania gatunków w prądach kulturowych, ale sugerują jednak, iż autor traktuje literaturę procesualnie i właśnie ów proces przemian gatunkowych w poezji i prozie polskiej chce przedstawić czytelnikowi. Potwierdzają to i podtytuły poszczególnych rozdziałów. W ramach tych mniejszych cząstek utwory pisarzy miały dokumentować kierunek rozwoju i przemian gatunków literackich w literaturze polskiej. Przebiegał on ogólnie, według autora książki, od „odkrywania” i przejmowania gatunków w dobie najdawniejszej, poprzez ich konstytuowanie (z dużym wkładem inwencji polskich autorów) w czasach Renesansu i Baroku po stabilizację gatunków oświeceniowych. W dalszych okresach, począwszy od Romantyzmu, rozpoczyna się demontaż gatunków zastanych. Zjawisko owo autor obserwuje zarówno w poezji romantycznej, jak i prozie, szczególnie w pozytywistycznej prozie realistycznej, dla której

konstituowania wielkie znaczenie miało według Štěpána oddziaływanie rozwijającej się prasy. Proces dekompozycji gatunków obserwuje autor następnie w dobie modernizmu i czasach najnowszych, postmodernistycznych, w których odrzucenie gorsetu gatunkowego stało się faktem ustabilizowanym i otwiera, być może, drogę nowym regułom tworzenia.

Tak wytyczony zamiar prześledzenia przemian konwencji gatunkowych w poezji i prozie w znacznej mierze udało się autorowi zrealizować, choć nierzadko dyskurs naukowy kończy się na wielce skrótowej analizie twórczości przynależnych do danej epoki pisarzy, ujmowanej w zasadzie pod kątem zawartych w strukturze danego dzieła gatunków. Mówię „w zasadzie”, bo jednak często, zbyt często nawet, zamiast typologizacji genologicznej spotykamy się z waloryzacją dokonywaną za pomocą kategorii estetycznych czy aksjologicznych. Na skutek tego postępowanie badawcze traci swą przejrzystość. Także wyznaczone podtytułami kierunki przeobrażeń w niektórych przynajmniej przypadkach można by uznać za wyodrębnione zbyt arbitralnie, tym bardziej, że obfitość materiału zmuszała Štěpána do ujęć niezwykle skrótowych, sprowadzających się nieraz zaledwie do stwierdzenia faktu dekompozycji czy destrukcji jakiegos gatunku i suchego wyliczenia wprowadzanych elementów nowych, zaczerpniętych z innych gatunków. Stwierdzenia tak ogólne nie bywają zbyt przekonującymi dowodami na określone przemiany, a przynajmniej nie objaśniają ich w sposób wystarczający. W książce niestety często nie starczyło już miejsca na wyjaśnienie tak ważnych spraw (o które upominał się przy okazji omawiania problemów recepcji D. Ďurišin), jak sposób inkorporacji owych nowych elementów w dzieło oraz funkcja (semantyczna, artystyczna, ideowa), jaką tam miały spełniać.

Ważną luką jest również w pracy Štěpána dość szkieletowe odwoływanie się

do kontekstu kulturowego zauważanych przemian w systemie gatunkowym polskiej literatury, zamieszczane w partiach wstępnych poszczególnych rozdziałów, a także pomijanie postulatów formułowanych w charakterystycznych dla epoki poetykach czy też występujących immanentnie w dziełach, od których dany twórca swoje postępowanie artystyczne uzależniał, czy z których literaturę pragnął wyzwolić. Omówienia tych problemów nie mogą zastąpić cytowane, „przykładowe” fragmenty utworów, ilustrujące pewne tendencje, których analizę jednak pozostawia autor syntezy prawie wyłącznie czytelnikowi.

Przyjęty przez L. Štěpána sposób prezentacji procesu przeobrażeń w systemie gatunkowym w poszczególnych epokach w zasadzie jednak ukazuje – wytypowaną przez autora – tendencję wiodącą przemian, dokonujących się w danym odcinku czasowym, a przywoływani twórcy oraz ich cytowane we fragmentach czy tylko wymieniane utwory dokumentują w pewnym stopniu sformułowane przez Autora tezy. Mniej jednak metoda owa sprawdza się wówczas, gdy sięgniemy do indeksu nazwisk, by sprawdzić, jak zostali przedstawieni poszczególni pisarze i jak wydobyto ich rolę w konstruowaniu pejzażu genologicznego danej epoki.

Nie sposób omówić krytycznie w recenzji całości pracy Štěpána: zabrakłoby to zbyt wiele miejsca. Pozostaniemy więc przy kilku przykładach twórców najwybitniejszych. Do takich bez wątpienia należy Jan Kochanowski. Štěpán słusznie, choć może zbyt pobieżnie, sytuuje go w kontekście humanizmu europejskiego, pokazując świadomy wysiłek twórczy poety owocujący wieloma wspaniałymi utworami; usiłuje też wydobyć właściwości gatunkowe tych dzieł, wysoce odrębne i oryginalne. Nie zawsze jednak, a szkoda, sięga po analizy przez innych uczonych już dokonane, stwierdzenia w nauce polskiej zadowolnione. I tak pisząc o fraszkach, on,

znawca przedmiotu i autor poświęconej im monografii, pomija (w obu zresztą pracach: dawniejszej i omawianej) zdumiewającym milczeniem jedno z ostatnich bodaj, publikowanych studiów S. Skwarczyńskiej, mianowicie jej rozprawę z 1985 roku *Aspekt genologiczny „Fraszek” Jana Kochanowskiego*, w której uczona dokonała błyskotliwej analizy „instrumentacji gatunkowej” tej formy literackiej. Objawiła też jej otwartą, dynamiczną strukturę, która – zachowując swoje wyznaczniki gatunkowe: zwięzłość, wierszowość, szczególnie zamknięcie treści w całość – ukazała swą szczególną pojemność treściowo-poetycką i formalno-artystyczną jako gatunku, zdolnego do odślaniania paradoksów genologicznych poprzez wchłanianie wielkiej różnorodności gatunków naddanych i przekształcanie się dzięki temu w postaci podgatunkowe, skrajnie wzajemnie odmienne. Uważam, iż Štěpán powinien był do studium owego przynajmniej się ustosunkować.

Podobnie przedstawia się sprawa *Trenów*. Autor omawianej syntezy widzi w nich pogrążenie się poety w swym wnętrzu (str. 87), co interpretuje jako „przełom krytyczny ku myśleniu barokowemu” (str. 84). Tymczasem badanie Skwarczyńskiej (cytowane przez Štěpána, ale bez zajęcia stanowiska wobec zawartych w nich tez) wykazały dowodnie, że utwór uchodzący za żałobny cykl europejskiej liryki konwencjonalnej (a za taki uważa go Štěpán) reprezentuje szczyt polskiego renesansu narodowego, zaś ukazanie w nim dziecka w jego poetyckiej prostocie i codzienności, to *novum* w skali światowej liryki renesansowej. Badaczka podkreśliła również, iż całość *Trenów* to nowa w literaturze europejskiej postać poematu liryczno-filozoficznego, w którym płaszczyzna intelektu wysuwa się na plan pierwszy, ujarzmiając uczucie przez rozum i wolę poznania. Wskazała także na występujący w poemacie typowo renesansowy

„eseistyczny tok myśli”, będący znamieniem w kulturze renesansu metodą przekazu doktryny filozoficznej. Uwypukliła też obecny w utworze „gest apoteozy człowieka” w postaci wysuwanego w poemacie na plan pierwszy podmiotu poznającego. Podkreślając, iż to nie zbiór, nie cykl nawet, lecz całość filozoficzna (tę tendencję Kochanowskiego do tworzenia poematów z utworów cyklicznych zauważył również Štěpán) Skwarczyńska stwierdziła, iż *Treny* są „okazem i owocem renesansu europejskiego”.

Przy omawianiu genologicznych aspektów twórczości Kochanowskiego potrzeba też było, i szkoda, że tak się nie stało, sięgnąć do prac K. Krejčego, który wysledził w *Trenach* ludowe wątki balladyczne, a w twórczości Kochanowskiego i w ogóle w polskim renesansie podkreślał pogodną równowagę ducha, „zrównoważony optymizm”, będący nie bez znaczenia dla formy i ducha fraszek, i promieniujący zarówno z nich, jak i z pieśni, a nawet wyłaniający się z zajętego w *Trenach* ostatecznie stanowiska filozoficznego.

Warto też może (to już na marginesie) ująć się za znakomitym znawcą kultury antycznej Z. Kubiakiem, któremu autor syntezy wyrzuca, iż w swych przekładach łacińskich epigramatów Kochanowskiego użył nazwy „dworzanki”, choć według Štěpána Kochanowski nigdy tak swych utworów nie nazywał (str. 84). Otóż nazwę tę wprowadził do swych przekładów L. Staff, a to zobowiązuje. Występuje ona w jego tłumaczeniu w dwu fraszkach: *Do Fabula* oraz *Do Newola: Fabulu, krąg dworzanek skąpo się rozszerza. / Nie dziw! Poeta często zbyt w domu wieczerza. I druga: Przynaglasz mnie Newolu, bym pisał dworzanki, / A nigdy nie zapraszasz; stąd będą domianki*. W obu pojawia się tak znamienna dla Kochanowskiego opozycja: dom (szlachecki)-dwór magnacki, królewski), którą w podtekście odczytał i Kubiak. „Dwo-

rzankę" jako przestarzałą nazwę dla „fraszki” notuje też w swym słowniku Sierotwiński, użycie jej więc dla wczesnych utworów łacińskich Kochanowskiego nie było całkowicie bezzasadne.

Mickiewicz. Już przy czytaniu omówienia ballad Mickiewiczowskich trochę dziwi, że autor nie odniósł się do formuły tego gatunku stworzonej i ogłoszonej na łamach Zagadnień Rodzajów Literackich przez J. Kleinera. Podobnie rzecz się ma z powieścią poetycką, którą w tychże ZRL omówił doskonale W. Ostrowski. Brak odwołania do „empirycznych egzemplarzy centralnych” ballady ludowej i artystycznej czy powieści poetyckiej – gatunku w romantyzmie polskim niezwykle produktywnego (który stąd zawędrował do literatury czeskiej i w niej ulegał dalszym przeobrażeniom pod piórem K. H. Máchy) – brak ów zaciemnił wywody autora syntezy. Niezbyt jasne jest np., co badacz rozumie przez „retorykę” czy „zbyteczne ozdoby stylistyczne” ballady ludowej, z których balladę artystyczną oczyszczać miał Mickiewicz (str. 218)? Wśród wczesnych utworów poety aż prosiła się o analizę ballada – manifest poetycki, jakim była *Romantyczność*. Podobnie rzecz się ma z *Odą do młodości*. Jakże wdzięczny dla autora kompendium byłby to przykład dekompozycji ody klasycystycznej i konstrukcji na jej planie utworu romantycznego! Gdyby chociaż autor odesłał swego czytelnika do ustaleń T. Kostkiewiczowej w jej monografii ody! Niestety.

Właśnie braki w literaturze przedmiotu są może w wypadku opracowania Mickiewicza najbardziej rzucające się w oczy. Mickiewiczowska (i nie tylko, był to przecież gatunek „koronny” polskiego romantyzmu) powieść poetycka dopomina się o swą monografię pióra Maciejewskiego, *Sonetu krymskie* – o monografię W. Kubackiego, gdzie – jak zawsze u tego uczonego – czytelnik może znaleźć mnóstwo dalszych pozycji bibliograficznych.

Nie wystarczy przecież stwierdzenie, iż sonet Mickiewicza odznacza się „konsekwentną dekompozycją przeżytych konwencji” i to ani w odniesieniu do sonetów krymskich, ani miłosnych. Trzeba jeszcze wykazać, jak ta dekompozycja przebiegała, za pomocą jakich zabiegów artystycznych ją poeta osiągał. Jak wiele mówi np. ów jeden dodatkowy i rozbijający klasyczny kształt sonetu wers w zdialogizowanym *Widoku gór ze stepów Kozłowa*, składający się z przeciągłego, pełnego podziwu „Aa!!” Pielgrzyma w odpowiedzi na opisowe *dictum* Mirzy. Już ten przykład mówi, że sonety nie z poematu opisowego (m. in.) wyrastały, jak chce autor syntezy, lecz, że były pisane przeciw klasycystycznym poematom opisowym w stylu *Ziemiaństwa polskiego* K. Koźmiana, zawierającym mówiąc słowami Mickiewicza „tysiąc wierszy o sadzeniu grochu”, co poeta beztłóśnie – podobnie jak sielanki – wykipił w *Panu Tadeuszu*.

No i jesteśmy przy Mickiewiczowskim arcydziele. I tu nie uniknął autor kilku pomyłek. Przede wszystkim dziwi, że nie sięgnął do najpełniejszego, jak dotąd, studium o kształcie *Pana Tadeusza*, jakim jest dwutomowa praca K. Wyki (skądinąd przywoływanego niezupełnie dokładnie na str. 285; Wyka nie twierdził przecież, że Mickiewicz chciał napisać nowoczesną epopeę, ale to mu nie wyszło – jak można rozumieć słowa Štěpána, lecz dowodnie ukazywał, jak poemat stawał się z czasem w odbiorze czytelniczym taką epopeą narodową; polski uczony zwracał przy tym uwagę na złożoność genologiczną arcy-poematu, na fakt, iż jest to jednocześnie np. najlepsza polska powieść okresu romantyzmu itd. itd.).

Ludvík Štěpán dwa razy w kontekście swych rozważań nad twórczością Mickiewicza użył terminu „intertekst”: w odniesieniu do *Pana Tadeusza* oraz *Dziadów*, określając w ten sposób ich instrumentację gatunkową. Wydaje się, iż nie jest to

oznaczenie najszcześliwsze. Wielu polskich teoretyków literatury (Skwarczyńska, Ingarden) nie używało go, gdyż „intertekst” zbyt natrętnie nasuwał konotacje z „zapisem”, „grafią”. Zdaje się, że autor omawianej syntezy pod tym terminem rozumie jednak raczej „relacje tekstowe”, punkt zetknięcia się różnych kodów z różnych tekstów, może też „przestrzeń tekstualną” Krystiewej. Niestety nie wyjaśnia tego, nie precyzuje, że - być może - przez ten termin chce powiedzieć, iż dany utwór jest częścią większej całości, jaką jest przestrzeń kilku tekstów w nim wykorzystanych. Ale takie rozumienie intertekstu trzeba sprecyzować, nie wystarczy bowiem samo porozumiewacze mrugnięcie do czytelnika w postaci modnego terminu. A jeśli mój domysł jest słuszny, to brak mi zarówno w odniesieniu do *Pana Tadeusza*, jak i *Dziadów* opisu tego, jak tekst nowy został skonstruowany, jak tworzy sensy poprzez istniejące w nim konteksty, jak owe zapożyczenia istnieją w tekście ogarniającym (na zasadzie aprobaty, negacji, jakie konotacje z sobą wnoszą)? Badacze Mickiewiczowskich arcydzieł zresztą w znacznej mierze już odpowiedź na te pytania dawno znaleźli, wystarczyło tylko po nie sięgnąć.

A w ogóle w kwestii wprowadzania nowej terminologii czy nowych odczytań utworów trzeba postępować ostrożnie, bo można się zabawnie pomylić. Tak stało się przy okazji *Dziadów* cz. III, kiedy to w wypowiadających swe dialogi nad Konradem Głosach z lewej i Głosach z prawej strony autor kompendium odkrył nowatorskie usytuowania przestrzenne wypowiadających, co miało dać efekt stereofonii. Trudno tu spierać się o zamiar poety co do osiągnięcia efektu akustycznego, ale sądzę, iż w rzeczywistości u Mickiewicza mamy przede wszystkim do czynienia z prostą, aksjologiczną reminiscencją z *Pisma św.*: głosy z lewej - to głosy duchów złych, głosy z prawej - to głosy

anielskie. Toczy się tu przecież spór o duszę Konrada! Owo rozróżnienie autor arcydramatu podkreślił jeszcze specjalnym rytmem i sposobem organizacji wypowiedzi, o tym już jednak Štěpán nie wspomina.

Trudno też pogodzić się z tym, że autor omawianej książki *Improvizację* zwaną wielką pozostawił bez objaśnień genologicznych (a przecież odnajdywano w niej cechy monologu dramatycznego, ody filozoficznej w wydaniu romantycznym, recytatywu itd., itp. Warto było przy tej okazji przypomnieć studium Z. Stefanowskiej *Wielka - tak, ale dlaczego Improvizacja*. Tutaj nasuwa się jeszcze jedna uwaga: może lepiej by było, gdyby autor dawał bibliografię przedmiotu po poszczególnych rozdziałach? Byłaby to wskazówka dla mniej wyrobionego czytelnika, gdzie może poszerzyć swą wiedzę o wybranych tematach. Funkcji tej nie spełnia ogólna bibliografia na końcu książki, która ma świadczyć raczej jedynie o oczyszczeniu jej autora.

O pośpiechu w przygotowywaniu kompendium świadczą różne niezbyt szczęśliwe sformułowania typu: „...upír a kostlivéc z balady Lilie věrně zrcadlí versologii lidové písně” (str. 234). Uważna korekta tego typu niefortunne zbitki interpretacyjne mogłaby usunąć. A skoro jesteśmy przy romantyzmie jeszcze jedno przypomnienie (choć uwagi nasuwają się częściej). Štěpán określa *Balladynę* mianem „dramaticką pohádka”, co czeskiemu czytelnikowi skojarzy się zaraz - i bardzo fałszywie - z „dramatickou báhorkou” J. K. Tyla, gatunkiem, który rozwinął się z niemieckich śpiewogier. W Polsce ich odpowiednikami mogą być do pewnego stopnia *Krakowiacy i Górale* Bogustawskiego. Wprawdzie i w bajce dramatycznej występowały zaczerpnięte z folkloru motywy magiczne czy fantastyczne, ale dopiero romantyzm wykorzystał je w pełni dla ekspresywnego ukazania i interpretacji

ludzkiego losu czy charakteru oraz dla rozważań nad dziejami narodu. Wystarczyło zresztą sięgnąć choćby po świetną pracę Krejčego zamieszczoną w 1958 roku w „Twórczości”, poświęconą temu dramatowi. Czeski badacz udowodnił w niej, iż „*Balladyna* jest syntezą romantyzmu”, „umiejętnie przeprowadzoną na podstawie antytezy dwu wieków, dwu sposobów odtwarzania życia w literaturze, dwu światopoglądów”, że „przedstawia zderzenie dwu epok na przełomie dziejów. Na planie drugim toczy się i dożywa wiek osiemnasty ze swymi ulubionymi postaciami, ze swą łagodną ironią i sceptycyzmem... Pod znakiem romantyzmu nadchodzi wiek nowy jako sędzia... Losami ludzi kierować w nim będzie rygor etyczny”. Krejčí też uznał dramat za „tragedię ludową”, na której stworzenie autentyczna twórczość ludowa nigdy by się nie zdobyła.

Przy omawianiu dramatu romantycznego autor nie powinien był pominąć całkowitemu milczeniu powstałego w ubiegłym wieku, lansowanego przez badaczy obcych (Jean Fabre, Claude Backvis) i przyjętego przez autorytet tak wysoki, jakim była S. Skwarczyńska pojęcia „dramat narodowy” (omówienie tych spraw zawiera hasło „národní drama” w redagowanym przez Štěpána *Slovníku polských spisovatelů*), choć pominięcie owo można tłumaczyć faktem, iż praca nie obejmuje szczegółową refleksją dramatu, lecz jedynie poezję i prozę.

Brak mi również odwołania się do świetnego studium Krejčego, poświęconego *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie*, Jana Potockiego. Czeski wybitny polonista, a jednocześnie znakomity komparatysta i znawca literatury światowej, świetnie udokumentował „genealogię i genologię” tego utworu. Trzywersowa charakterystyka Štěpána w odniesieniu do *Rękopisu* (str. 171) aż prosi się przynajmniej o bibliograficzny odnośnik.

Rozdział o rozwoju polskiej prozy autor otwiera dość dziwnym zdaniem, które w tłumaczeniu brzmi: „Początki polskiej prozy artystycznej - w przeciwieństwie do poezji - są fazowo posunięte o z grubsza biorąc lat dwieście” (str. 168). Dalej następują stwierdzenia, że w trwającym dwa wieki okresie aż po Oświecenie popularne wciąż były w Polsce romanse średniowieczne i dopiero w Oświeceniu nastąpił rozwój polskiej prozy artystycznej. Po przeczytaniu kilku stron tekstu czytelnik zaczyna się orientować, co do dwóch spraw: 1. Autor pod pojęciem „proza artystyczna” rozumie wyłącznie prozę fabularną; 2. uświadomienie sobie tego faktu wyjaśnia, dlaczego w poprzednich rozdziałach nie została omówiona artystyczna proza renesansowa, która w Polsce przybierała formy traktatu politycznego czy homilii; oba gatunki przy tym miały bardzo wysoki status aksjologiczny. Prózno też szukać w indeksie pracy Štěpána nazwiska Jakuba Wujka i jego pięknego przekładu *Pisma św.*, brak omówienia wspaniałego językowo i kulturowo *Dworzanina polskiego*, spolszczonego przez Łukasza Górnickiego; nie ma zupełnie Piotra Skargi, którego świetne opanowanie retoryki, umiejętność łączenia prostoty z różnorodnością sztuki krasomówczej nadały ówczesnej polszczyźnie niespotykane piękno; pomija się umiejętność narracji, którą odznaczały się zaczytywane *Żywoty świętych* Skargi, „najlepszy twór beletrystyki ówczesnej i najlepsza literatura budująca ową dobę”, by użyć określenia J. Kleinera. Nie wspomina się w książce o Stanisławie Orzechowskim, twórcy „publicystyki poruszającej serca” (to znów słowa Kleinera). Nie mówi się również o dwujęzyczności społeczeństwa polskiego i o wpływie łaciny na język polski, o tym, że szkoły jezuickie wychowywały człowieka umiającego posługiwać się łaciną doskonałą (*homo eloquens*), że po łacinie napisany został traktat A. Frycza-Modrzewskiego *De Republica emendanda*, 1551, pierwsze

w nowożytnej Europie ujęcie całości zagadnień państwowych. Wszystkie te fakty literackie spowodowały, że już wkrótce „język giętki mógł powiedzieć wszystko, co pomyśli głowa”.

Wydaje się, że autor kompendium zbyt- nio się zasugerował wpływem publicystyki na kształt prozy pozytywistycznej. To prawda, że *Kroniki* Prusa czy *Listy z podróży* Sienkiewicza, a więc formy felietonu i reportażu, miały wielkie znaczenie dla treści poznawczych polskiej prozy realistycznej. Mniej natomiast wpłynęły na jej formę, którą – po rozczarowaniu zarówno do pierwszych, optymistycznych haseł pozytywizmu, jak i lansującej je powieści tendencyjnej – kształtowano jako epicki obraz społeczny i obyczajowy ówczesnej zbiorowości polskiej. To już bardziej na kompozycji pozytywistycznej powieści mógł zaważyć fakt, iż bywała drukowana w prasie w odcinkach, co zmuszało twórców do zawieszania akcji w najciekawszych momentach. Warto też pamiętać o cenzurze carskiej, która zaważyła na wprowadzaniu „języka Ezopowego” np. w *Lalce* czy w *Nad Niemnem* (*nota bene* dzieło Orzeszkowej zniknęło jakoś niemal całkowicie z pola widzenia autora syntezy, a wraz z nim i inne utwory, świadczące o ewolucji jej prozy). Podpisał się ów sposób wymijania zakazów cenzury również na kształcie powieści realistycznej. W ogóle wydaje się, jakby Prus do Štěpána nie miał szczęścia: ani skrótowna analiza *Lalki*, ani określenie *Faraona* jako powieści „archeologicznej” (przyjmuje się raczej jej status parabolicznej powieści o władzy), ani nazwanie *Emancypantek* powieścią edukacyjną nie wyczerpują całej złożoności morfologicznej tej prozy.

Zbyt pobieżne potraktowanie realistycznego nurtu polskiej powieści spowodowało, iż Štěpán pominął milczeniem jego świetne artystycznie kontynuacje międzywojenne w postaci powieści M. Dąbrow-

skiej czy Kadena-Bandrowskiego, Gojawichyńskiej, Iwaszkiewicza. Dąbrowską wymienia „w locie” wyłącznie przy okazji omawiania gatunku dzienników, przemilcza natomiast *Noce i dnie*, pierwszą w literaturze polskiej rodową powieść-rzekę (a poświęcił jej studium K. Krejčí), świadomie i z sukcesem artystycznym nawiązującą do osiągnięć realizmu krytycznego. Kadena-Bandrowskiego zbywa autor niesprecyzowanym określeniem „dekompozycji” i przypomnieniem (aprobatywnym?) dziwnego sformułowania Witkacego, iż proza Kadena ma „metafizyczny kształt”, nie wspomina natomiast o jego wzorcowym dla późniejszych dokonań wykorzystaniu mowy pozornie zależnej, stwarzającej wrażenie „wrzasku dziesiątków ludzi” (J. Błoński). Równie po macoszemu potraktowana została Kuncewiczowa, z której twórczości odnotowano parabolę w *Tristanie* i jako nostalgiczną prozę *Leśnika*, ale zabrało miejsca nie tylko dla oryginalnej formy jej *Cudzoziemki*, lecz także dla niezwykle literacko *Fantomów*, *Natury*, *Przezroczy*, czy *Listów do Jerzego*, ważnych nie tylko dla nurtu prozy intymistycznej, ale w ogóle dla przeobrażeń całej polskiej prozy artystycznej.

Odnutowywana tu skrótowność ujęć jeszcze się potęguje w książce w miarę dochodzenia do czasów najnowszych. Oczywiście tłumaczyć to można ogromem materiału, ale polonista poczuje skurcz serca, kiedy twórczość noblistki Szymborskiej, prowadzącej nieustanny dialog polisemantyczny z najróżniejszymi tekstami kultury, w tym i z formami ustalonych w literaturze polskiej gatunków, zamknie się w określeniu „klasyczna forma” (str. 342, 433), choćby wzbogaconym kilkoma epitetami wartościującymi estetycznie jej utwory. Poetka wprowadzie często wprowadza do tytułów swych wierszy kwalifikatory gatunkowe jako specyficzne wskaźniki sposobu dekodowania utworów, ale w dalszym swym postępowaniu twórczym

zmusza czytelnika do interakcji i korekty jego początkowych oczekiwań. Kategorie genologiczne zmieniają się tak pod wpływem treści i kształtu utworu w kategorii estetyczne i filozoficzne o wielkiej potencji sensotwórczej i ostatecznie nie służą rekonstrukcji przywołanego nazwą paradygmatu gatunkowego, lecz wspomagają przemianę czytelniczego przeżywania świata. Wpadało też wspomnieć o nowych tworzonych przez nią „gatunkach” (moskaliki, odwódki itd.). Oczywiście, to tylko zabawa, ale zabawa już znajdująca kontynuatorów. Zresztą: i limeryki były zabawą, a dostały się do słowników teorii literatury.

W pracy Štěpána zdarzają się i inne potknięcia drobne, które winny były być wychwytywane przez uważną korektę. Np. cytowany fragment *Lalki* na str. 278-279 – to niewspomnienia Wokulskiego z czasów jego rzekomych walców na Węgrzech w dobie Wiosny Ludów (Wokulski jako młodzieniec brał udział dopiero w powstaniu 1863 r.), lecz urywek z *Pamiętników starego subiekta*, czyli o generację starszego Rzeckiego.

Podobnym lapsusem pamięci zdaje się być sformułowanie zawarte pod fotografią Irzykowskiego (str. 281), stwierdzające, że pisarz tworzył *Patubę* m. in. pod wpływem Joyce’a. *Patuba* wyszła w r. 1903, zaś dzieła irlandzkiego pisarza publikowane były dopiero od drugiego dziesięciolecia XX w., a w Polsce tłumaczone były znacznie później nawet niż w Czechach. Warto było natomiast zaznaczyć w tekście, że autotematyczna *Patuba* była, podobnie jak dramaty Witkacego, niewykorzystaną polską szansą, by stworzyć oryginalny kierunek w literaturze europejskiej. Niestety, na jej nowatorstwie poznał się zaledwie jeden krytyk – Wiktor Strusiński, który (jak pisze znawczyni przedmiotu A. Budrecka) w recenzji w „Głosie” uznał ją za zjawisko epokowe w historii literatury, a jej nowatorstwo za fenomen o znaczeniu europejskim.

Pewnym natręctwem stylistycznym jest też nieustanne podkreślanie w całej książce „ja” narracyjnego dyskursu, w rodzaju zwrotów: „domnívám se”, „můj i Ziomkův názor” itp.

Mimo tych wszystkich usterek, wykazanych tu jedynie wybiórczo, w sumie pracę Štěpána odbiera się jednak z uczuciami podziwu i zadowolenia. Z pewnością cieszy fakt, że polonista czeski zadał sobie tyle trudu, by przedrzeć się przez całość polskiej literatury, cieszy też nowatorstwo podejścia, pożądanego, jak widzieliśmy z cytowanych na początku polskich wypowiedzi. Po czeskich historiach literatury polskiej, które wyszły spod pióra J. Mačhala, F. Wollmana (u obu w ramach opisu literatur słowiańskich) oraz K. Krejčego – *Hledání tváru* brneńskiego badacza jest już czwartą czeską próbą ujęcia całościowego literatury polskiej, tym razem z punktu widzenia morfologii jej dzieł. Stanowi też swoiste uzupełnienie *Dějín* Krejčego, które – wydane na początku lat pięćdziesiątych – znajdowały się pod silną presją polityczną i nie mogły zawierać zbyt wielu uwag o formach, kształtach, gatunkach utworów literackich, bowiem uznawane to bywało za wyraz odrzucanych i potępianych dążeń formalistycznych. Brneński badacz doprowadza też dzieje polskiej literatury aż po próg czasów najnowszych informując o wielu nazwiskach i utworach w świadomości czeskiej jeszcze nie zakotwiczonych.

Krystyna Kardyni-Pelikánová