

Marek Stanisław

Uniwersytet Rzeszowski

Pytania o światopogląd gatunków literackich

I

W znanym zbiorze esejów filozoficznych Leszek Kołakowski postawił intrygujące pytanie: „O co nas pytają wielcy filozofowie?”¹. W zamierzeniu uczonego zaimek „nas” miał dotyczyć każdego nieprofesjonalnego „przyjaciela mądrości”, któremu nieobce są, stawiane każdego dnia, fundamentalne pytania egzystencjalne. Samo pytanie nurtuje jednak nie tylko niespecjalistów. Formułę Kołakowskiego można przecież z powodzeniem zastosować do wszelkiej zdyscyplinowanej refleksji humanistycznej, w tym także do literaturoznawstwa. Przytoczone pytanie brzmiałoby wtedy następująco: „W jaki sposób literaturoznawcy czytają teksty filozoficzne i czego oczekują po takiej lekturze?”

Odpowiedź na tak postawioną kwestię nie jest ani łatwa, ani jednoznaczna. Literaturoznawca oczekuje wszak od filozofii różnych rzeczy, a styl lektury tekstów filozoficznych stanowi pochodną jego pomysłowości, inteligencji, erudycji filozoficznej oraz zwyczajnej wrażliwości. Jak słusznie stwierdza Piotr Marciszek: „Każde wielkie dzieło literackie – prozatorskie lub poetyckie – jest zarazem dziełem filozoficznym, w swym najgłębszym sensie bowiem zawsze odpowiada na pytania filozoficzne, dotyczące sensu życia, świata, istnienia ludzkiego, kultury wreszcie”².

W tym sensie jest filozofia niewyczerpywalnym źródłem inspiracji oraz nieustanną zachętą do uważnego namysłu nad człowiekiem i światem.

To jednak nie wszystko. Zainteresowanie literaturoznawcy tekstami filozoficznymi często miewa bowiem charakter znacznie precyzyjniej ukierunkowany. Filozofia, jako starsza siostra wiedzy o literaturze, oferuje wszak przebogaty rezerwuar pojęć i kategorii przydatnych do wielorakiej refleksji nad tekstami literackimi, a także rozpisany na konkretne argumenty, obszerny katalog punktów widzenia i pomysłów interpretacyjnych, które owym tekstom można zaapli-

¹ L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Trzy serie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.

² P. Marciszek, *Literatura, filozofia, mit*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2008, s. 5.

kować. Fundamentem podobnej lektury jest nie tylko pasja egzystencjalna i fascynacja poznawcza, ale także swoiste piętno profesjonalizacji – wyznaczone przez zasadę interesowności, a nawet użytkowości. Ona właśnie może zdeterminować kierunek poszukiwań filozoficznych badaczy literatury, a także styl ich obcowania z filozoficzną lekturą – wybiórczy, nieciągły, zgoła punktowy³. Kto wie, może ów styl dałoby się przyrównać do ciekawości majsterkowicza-entuzjasty, który zachłannie przygląda się pracy i pomysłom innych, a czyni to z mocnym postanowieniem, by po powrocie do domu spróbować tego samego, tyle że już na własną rękę...

W niniejszym artykule spróbuję zilustrować powyższą tezę, odnosząc ją do pytań dotyczących bardzo ważnej, a – jak sądzę – ciągle domagającej się uporządkowania kwestii światopoglądu gatunków literackich. Moje dociekania na ten temat można by podzielić na trzy etapy – każdy z nich dotyczyłby refleksji nad jednym z pojęć użytych przeze mnie w tytule. Są to pytania o istotę światopoglądu, o właściwości gatunków literackich oraz o relacje między światopoglądem i gatunkiem.

II

W rozumieniu światopoglądu podążam drogą Wilhelma Diltheya, który w głównej rozprawie *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych* (1911)⁴ opisał tę kategorię oraz jej przydatność dla rozważań filozoficznych, a także dla szeroko pojętej humanistyki.

Przypomnę kilka podstawowych tez filozofa. Światopogląd jest według niego rezultatem podejmowanych przez człowieka „prób rozwiązania zagadki życia” (s. 125). W ich efekcie powstaje mniej lub bardziej spójny „system, w którym na podstawie pewnego obrazu świata rozstrzygnąć można pytanie o znaczenie i sens świata” (s. 126) oraz „wyprowadzić ideał, dobro najwyższe, najogólniejsze zasady kierowania życiem” (s. 126). W nim bowiem „sytuacje, osoby i rzeczy uzyskują w relacji do całości rzeczywistości znaczenie (*Bedeutung*), zaś sama ta całość – sens (*Sinn*)” (s. 128).

Zdaniem Diltheya struktura światopoglądu obejmuje trzy płaszczyzny: „ujmowanie rzeczywistości” (s. 126), czyli jej określony „obraz” (s. 127) zawierający interpretację świata; wytworzone na jego podstawie „sądy i pojęcia”

³ Por. P. Marciszuk, dz. cyt.; *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraj, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2009; *Filozofia i literatura. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2011.

⁴ W. Dilthey, *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych* [w:] tegoż, *O istocie filozofii i inne pisma*, tłum. i wstęp E. Paczkowska-Łagowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987. Odtąd wszystkie cytaty z rozprawy Diltheya podaję za przytoczonym wydaniem; w nawiasach, bezpośrednio w tekście głównym, podaję numery stron.

(s. 127), ujmujące „oceny życia i rozumienia świata” (s. 128); a następnie wynikającą z nich „decyzję woli” (s. 126), kreującą „ideały, dobro najwyższe i najogólniejsze zasady, z których [...] światopogląd czerpie swą praktyczną energię” (s. 128). Według Diltheya te trzy płaszczyzny to „interpretacja rzeczywistości, ocena życia i ideał postępowania” (s. 136); albo jeszcze inaczej: „poznanie rzeczywistości, ocena życia i ustanowienie celu” (s. 147).

Światopogląd obejmuje zatem całokształt postrzegania, ujmowania oraz interpretowania rzeczywistości, stanowi metodę rozumienia i nadawania jej sensu, jest wreszcie przestrzenią hierarchizowania rządzących nią zasad etycznych oraz wartości życiowych. Formuje się na płaszczyźnie odczuwania intuicyjnego (wybitny historyk idei Arthur Lovejoy powiadał, że każdy człowiek jest podatny na innego rodzaju „patos metafizyczny”⁵), przejawia się jako zespół aktów świadomości (w refleksji pojęciowej), realizuje się w postaci „ideałów życiowych”, powinności i nakazów (s. 158): obejmuje przeto płaszczyznę ekspresji, werbalizacji i prakseologii – we wszystkich tych wymiarach światopogląd jest „kształtujący, twórczy, reformujący” (s. 128). Wprawdzie Dilthey pisze o trzech postaciach światopoglądów, które wyraźnie porządkuje według coraz większego stopnia upojeciowienia (są to światopoglądy: religijne, poetyckie i metafizyczne⁶), ale każdy z nich uzyskuje swą wyrazistość na wszystkich wskazanych wyżej płaszczyznach.

Jak przekonuje Dilthey, światopogląd jest kategorią niebawale pojemną, jednoczącą właściwości różnych – jak można by mniemać – systemów filozoficznych, postaw wobec życia lub wierzeń religijnych. Jego żywiołem jest nie tylko mniej lub bardziej spójny system zasad ontologicznych, epistemologicznych, aksjologicznych czy etycznych i nie tylko precyzyjnie werbalizowana wizja człowieka, ale również związane z tym intuicje i emocje, a ponadto wyrażające je metafory i opowieści, narracje i metanarracje. Dzięki funkcjonowaniu w obrębie światopoglądu tak różnorodnych elementów, apelujących tyleż do ludzkiej wiedzy, co do przedrefleksyjnych przeświadczeń oraz do wiary, będących więc swoistym konglomeratem dyskursu pojęciowego oraz „intuicji, która powstaje z faktu tkwienia (*Darinnensein*) w samym życiu” (s. 148–149), światopoglądy są konstruktami, których nie sposób obalić: jak to ujmuje Dilthey, „samowładne, niedowodliwe, niezniszczalne trwają obok siebie” (s. 132). Kategoria światopoglądu jest zatem niejako nadrzędną, ponadhistoryczną, choć w swej konkretnej postaci należącą do danego czasu kategorią porządkującą ludzką myśl, ludzkie emocje i postawy wobec świata – różną od zjawiska nurtu czy systemu filozoficznego, nie tożsamą z dowolnym zespołem wierzeń religijnych czy postaw etycznych.

⁵ A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 16.

⁶ „Gdy światopogląd zostaje ujęty w postać pewnego systemu pojęciowego, gdy zostaje on naukowo uzasadniony i gdy występuje z roszczeniem do ważności powszechnej, powstaje metafizyka” (tamże, s. 142). Najczęściej jednak światopoglądy ujawniają się w „przedmetafizycznej” postaci.

III

Przypuszczalnie wielu literaturoznawców potwierdziłoby przekonania Diltheya, że każde dzieło literackie, operując określonymi strukturami fabularnymi czy formami podawczymi, powołując do życia określone postaci literackie, strukturuje świat przedstawiony wedle określonych reguł (przestrzennych, czasowych, kompozycyjnych itp.), kreuje nacechowany aksjologicznie obraz rzeczywistości⁷.

A czyni to zgodnie z zasadami właściwymi dla struktury każdego światopoglądu. Treścią dzieła literackiego jest przecież „opowieść” (w najbardziej nieortodoksyjnym sensie tego słowa), czyli niejako przedrefleksyjna prezentacja (wizualizacja) świata, jego kreacja dokonana z wybranego punktu (lub z wybranych punktów) widzenia. Taka „opowieść” zawiera – mówiąc słowami Diltheya – „mroczne jądro niedostępne [...] myśleniu pojęciowemu” (s. 144).

Cechą zbliżającą dzieło literackie do światopoglądu jest też język – podstawowe medium, w którym obydwie te fenomeny się ujawniają. Wyrażają one bowiem interpretację rzeczywistości w ramach stylu konkretnej wypowiedzi – jego cechą jest zaś m.in. połączenie w każdorazowo zmiennych proporcjach dyskursu pojęciowego i figuralnego. Przy czym właśnie figuralność urasta często do rangi nadrzędnej zasady, za której pośrednictwem ujawnia się sens dzieła (oraz natura światopoglądu). Literatura bowiem (podobnie jak światopogląd) ujmując świat przedstawiony w znaczący obraz, który projektuje nie tylko relacje czasowe i przestrzenne oraz zawiera określone implikacje aksjologiczne⁸, lecz także rządzi się regułami „wielkiej metafory” (np. posługując się topiką świata jako oceanu, teatru lub labiryntu, metaforą życia jako żeglugi, roli aktorskiej, błądzenia po labiryncie lub snu⁹). Powiada Dilthey: „Interpretacja świata, która uwydatnia jego wieloraką istotę posługując się prostszą, zaczyna się już na szczeblu języka i rozwija się w metaforze jako zastępowaniu pewnego obrazu innym, pokrewnym, który w jakimś sensie wyjaśnia; w personifikacji, która poprzez uczłowieczenie zbliża go i czyni zrozumiałym, bądź poprzez analogie, które na gruncie

⁷ Zwrócę tylko uwagę, że pokrewna kategorii światopoglądu jest rozwijana przez językoznawstwo koncepcja „językowego obrazu świata”, a także – coraz popularniejsze w literaturoznawstwie – badania inspirowane metodologią kognitywną.

⁸ Modelową analizę kategorii czasoprzestrzennych w literaturze (na przykładzie twórczości J. Kochanowskiego i poetów barokowych) przedstawia T. Michałowska w książce *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982 (zwłaszcza cz. III: *Świat wyobraźni: przestrzeń i czas*, s. 255–430).

⁹ Jako przykłady wystarczy przywołać *Odyseję* Homera, *Wielki teatr świata* i *Życie snem* Pedro Calderona de la Barca czy *Proces* Franza Kafki. Por. też: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997; G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

podobieństwa do tego, co znane, określają to, co mniej znane, i w ten sposób zbliżają się do myślenia naukowego. Wszędzie tam, gdzie religia, mit, poezja bądź autentyczna metafizyka dążą do zrozumiałości i sugestywnego wyrazu, czynią to za pomocą tej samej procedury” (s. 125–126).

W mniej lub bardziej wyrazisty sposób w dzieło literackie wpisany jest ponadto wzór postaw życiowych, jakie człowiek przyjmuje wobec świata, innych ludzi i w ogóle egzystencji. Według Diltheya „Poezja nie pragnie zatem, jak czyni to nauka, poznawać rzeczywistości, lecz ukazać ważność zdarzeń, ludzi i rzeczy tkwiącą w związkach życiowych” (s. 140).

W taki właśnie sposób można by skonceptualizować oczywistą prawdę, że literatura tkwi w życiu, wyrasta z niego, jest próbą zajęcia wobec niego stanowiska: „Poezja ukazuje zatem nieskończone możliwości widzenia, wartościowania i twórczego kształtowania życia. Zdarzenie staje się w ten sposób symbolem – nie myśli, lecz pewnego zauważonego w życiu związku, zauważonego w życiowym doświadczeniu poety. Tak oto Stendhal i Balzac widzą życie jako splot iluzji, namiętności, zepsucia i piękna, z natury samej pozbawiony zamysłu, stworzony w mrocznej namiętności, gdzie zwycięstwo przypada silnej woli życia. Goethe widzi w nim potęgę kształtującą, która łączy twory organiczne, rozwój człowieka, porządek społeczny w postać wartości owego związku. Corneille i Schiller widzą w nim scenę bohaterskich czynów. I każdemu z tych ujęć życia odpowiada wewnętrzna forma poezji [podkr. M.S.]” (s. 141).

Jak widać, kategoria światopoglądu doskonale nadaje się do opisu bardzo istotnych aspektów wypowiedzi artystycznej. Na ile jednak może okazać się pomocna w wyjaśnianiu statusu gatunków literackich? Zanim odpowiem na to pytanie, pragnę zwrócić uwagę, że swoją argumentację Dilthey spuentował znamiennej konkluzją, w której ustanowił odpowiedniość różnych „ujęć życia” oraz „wewnętrznej formy poezji”. W tym sensie każde dzieło literackie można potraktować jako swoistą „metaforę epistemologiczną”¹⁰, albowiem „poprzez strukturę dzieła zarysowuje się najjaśniej sugestia struktury świata”¹¹. Ta właśnie odpowiedniość stanie się motywem przewodnim moich dalszych rozważań.

IV

Zapyta ktoś: no dobrze, skoro już zgodziliśmy się, że światopogląd jest zawsze wpisany w całość dzieła literackiego, to po co mówić o światopoglądzie gatunków? Czy nie wystarczy analizować – po prostu – światopoglądu tekstu

¹⁰ Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 194–203.

¹¹ Tamże, s. 36.

literackiego? Przecież gatunek można uznać – z jednej strony – za hipostazę literatury, z drugiej zaś – za strukturę stabilizującą znaczenie tekstu, usztywniającą jego artystyczny kształt, upraszczającą wielopłaszczyznowość oraz indywidualność każdej wypowiedzi literackiej. W obydwu wypadkach kategoria gatunku stanowiłaby tamę dla wieloznaczności literatury, „zmuszając” do wyrażania tego, co już zostało weń wpisane, krępując wolność lektury, tworząc barierę dla swobody interpretacji. Istnieje bowiem wyraźne napięcie – by nie rzec: konflikt – między „semantyczną aktywnością tekstu” a jego genologiczną kategoryzacją¹². Dość wspomnieć, że badacze literatury wyróżniają zaledwie kilkadziesiąt gatunków literackich (lub niewiele więcej), zaś ich artystycznych realizacji może być nieomal nieskończenie wiele.

W istocie, wyodrębnienie gatunków literackich zwykle przebiega według zasad właściwych dla „redukcji fenomenologicznej”¹³, zaś refleksja nad ich sposobem istnienia przypomina średniowieczny spór o uniwersalia. Można by więc zasadnie powątpiewać, czy jest jakiś pożytek interpretacyjny z bytów literackich, które są jedynie zespołami cech i kategorii.

Nie chcę wdawać się w te skomplikowane, toczone od wieków dyskusje. W największym skrócie i uproszczeniu powiem tylko, że w dziejach refleksji teoretycznoliterackiej nadawano gatunkom różny status – ujmowano je albo w kategoriach „esencjalnych”, albo „relacyjnych”. W pierwszym rozumieniu gatunki literackie jawiły się jako odrębne, „niezależne byty genologiczne”¹⁴, o ściśle zakreślonych granicach i możliwej do zdefiniowania istocie. Stanowiły zatem byty realne, a zarazem idealne wzorce formalne oraz zespoły norm, których literatura używa, do których dostosowuje się pisarz w akcie twórczym i których przestrzega, wypełniając je literacką treścią.

W rozumieniu drugim gatunki były raczej bytami hipotetycznymi, kategoriami opisowymi oraz zespołami cech, które zostały wtórnie wyabstrahowane z konkretnych tekstów. W tym sensie sprowadzały wielopostaciowość wypowiedzi literackich do nacechowanych semantycznie regularności stylowo-kompozycyjnych, ukazywały w sposób uproszczony „kategorialną istotę pojedynczego zjawiska”¹⁵ literackiego. Wedle tej koncepcji poszczególne gatunki nie wcielają się w konkretną wypowiedź literacką w postaci „czystej”, lecz funkcjonują w postaci „form poruszonych”¹⁶, ulegających ciągłym przekształceniom. Gatunki literackie nie przypominałyby wtedy gotowych matryc przezna-

¹² K. Bartoszyński, *Wobec genologii* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 16.

¹³ Tamże, s. 21.

¹⁴ Tamże, s. 12.

¹⁵ S. Balbus, *Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, s. 20.

¹⁶ Termin M. Głowińskiego.

czonych do wypełniania podobną treścią, lecz funkcjonowałyby raczej jako „dostępny potencjalnie każdemu zasób form i tradycji literackiej”¹⁷, zespół cech wyznaczający pole wyboru dla „genologicznych odniesień”¹⁸, „przestrzeń intertekstualna” tworząca „hermeneutyczny kontekst”¹⁹ dla sensów generowanych w konkretnym dziele.

Dodać należy, iż obydwa sposoby rozumienia gatunków funkcjonowały (i nadal funkcjonują) w dziejach literatury. Przez wiele stuleci – a dotyczy to zwłaszcza literatury dawnej – uznawano gatunki za byty realnie istniejące, sztywne zespoły norm i nakazów. Z kolei od czasów romantyzmu aż do współczesności postępował proces erozji gatunków, „płynąca z samej dynamiki literatury utrata dominującej roli gatunków podstawowych”²⁰. Ów proces trwa aż do tej pory, a swój impet zawdzięcza m.in. inwazji na tereny literatury wypowiedzi innego typu.

W odpowiedzi na przedstawione wątpliwości pozostaje więc powołać się na argumenty Henryka Markiewicza, który w następujący sposób uzasadniał potrzebę posługiwania się kategorią gatunków literackich. Otóż według uczonego gatunki „ukazują najbardziej typowe odmiany rzeczywistości przedstawionej” prezentowane w dziełach literackich, „dostarczają aparatury pojęciowej do ekonomicznego, zrozumiałego i względnie jednoznacznego opisu zjawisk powtarzających się w literaturze”, a ponadto „dostarczają takiej aparatury również do opisu pojedynczego dzieła literackiego”²¹.

Mocną stroną posługiwania się kategorią gatunku jest też możliwość wyciągnięcia praktycznych konsekwencji z przekonania, że każda „forma”, czyli każda konwencja literacka (z właściwym jej hierarchizowaniem świata przedstawionego) posiada implikacje ideowe jako całość: kreuje obraz rzeczywistości, wskazuje miejsce człowieka w otaczającym go uniwersum zjawisk, a także określa jego stosunek do rzeczywistości oraz innych ludzi. Posłużenie się kategorią gatunków pozwala zatem na ukazanie regularności wielu rozwiązań artystycznych, których nie sposób wyrazić – a może nawet: zauważyć – w języku interpretacji jednostkowego tekstu.

Przenikliwie podsumował ten problem Kazimierz Bartoszyński: „«Każdy utwór poetycki to gatunek sam dla siebie» – powiedział jeszcze F. Schlegel (w *Rozmowach o poezji*), a mimo to przecież gatunkowość jest istotą poezji i takie o niej myślenie tę istotę wyjawia”²².

¹⁷ S. Balbus, dz. cyt., s. 27.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 26.

²⁰ K. Bartoszyński, dz. cyt., s. 13.

²¹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996, s. 178.

²² K. Bartoszyński, dz. cyt., s. 21.

V

Z dotychczasowych rozważań wynika, że istnieją takie wymiary funkcjonowania gatunków literackich (czy, szerzej, płaszczyzn genologicznych), które pozwalają mówić o „światopoglądzie formy”²³ i każą zastanowić się nad jej ideowym obciążeniem. Istnieje tu co najmniej kilka możliwości.

Oto możliwość pierwsza. Gatunek literacki, czyli zespół „reguł, określający budowę poszczególnych dzieł literackich i różnorako przez nie aktualizowany”²⁴, wyznacza modalność świata przedstawionego każdego utworu (tzn. zestaw możliwych w danym wypadku rozwiązań fabularnych, kreacji antropologicznych, modeli opisowości itp.)²⁵, a tym samym określa repertuar rozwiązań artystycznych wpisujących się w „logikę” danej wypowiedzi literackiej. W tym sensie „mikrokosmos świata przedstawionego” staje się reprezentantem makrokosmosu rzeczywistości (a raczej jednego ze sposobów jej ujmowania)²⁶. W tym znaczeniu gatunki pretendują do tworzenia „kompleksowego” – a nawet „całościowego” – obrazu świata.

Poprzez dobór, charakterystykę i hierarchizację postaci, opisów, wzorców fabularnych, czasu i przestrzeni itp. każdy gatunek wytwarza inny obraz świata lub też – by ująć rzecz nieco ostrożniej – ukazuje inny jego aspekt. Tak więc, obraz świata jako krainy szczęścia i wiecznej młodości wpisany jest w idyllę²⁷, wizja rzeczywistości przepełnionej błędami ludzkimi i wymagającej nieustannej poprawy – w satyrę, koncepcja losu wikłającego szlachetne zamiary ludzkie – w tragedię²⁸, model świata uporządkowanego etycznie wedle ideałów heroicznych – w epopcję²⁹ itd. Jeszcze większa komplikacja pojawia się w przypadku form mieszanych, chociażby powieści poetyckiej (ewokującej obraz rzeczywistości tragicznej, nieprzejrzystej i pogrążonej w chaosie) czy też powieści prozą (która z kolei przedstawia „bezgraniczne bogactwo życia i tym samym

²³ Tamże, s. 21.

²⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 174.

²⁵ W tym kontekście W. Dilthey przytacza przykład poematu lirycznego, który jego zdaniem w modelowy sposób ilustruje strukturę światopoglądu: „Poemat liryczny ukazuje ową strukturę w formie najprostszej, mianowicie pewną sytuację, konsekwencje uczuciowe i wynikające z nich często pragnienie, dążenie, działanie”. W. Dilthey, dz. cyt., s. 127.

²⁶ T. Sobieraj, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 20.

²⁷ Por. A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 62–79.

²⁸ M. Scheler, *O tragedii i tragiczności* [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedmowa i oprac. W. Tatarkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

²⁹ Por. R. Dąbrowski, *Wstęp* [w:] *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac., wstęp R. Dąbrowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, s. XLI.

wyraża świadomość ważności życia³⁰, ukazuje „świat chaotyczny, rozdarty sprzecznościami, pozbawiony nadrzędnego sensu”³¹).

Po drugie, gatunki są formą ujmowania rzeczywistości przedstawionej według określonej dominanty, którą wyznaczają jakości (wartości) estetyczne. Pozwalają one odpowiedzieć na pytanie o to, „jaka jest wizja rzeczywistości, której są one odpowiednikiem, jakie aspekty świata zostały uwzględnione i włączone w kształt artystyczny”³². W tym znaczeniu możemy mówić o tragizmie jako istocie tragedii³³, komizmie jako żywiole twórczości komediowej, idyllizmie jako właściwości sielanki, zaś patosie jako właściwości ody lub hymnu³⁴. Nie jest to jednak prosta, tautologiczna zamiana jednego pojęcia na drugie – już choćby dlatego, że nie zawsze można przyporządkować danemu gatunkowi jedną tylko jakość estetyczną. Dla przykładu, powieść poetycka bywa równocześnie przestrzenią ujawniania się tragizmu, wzniosłości i heroizmu, ale też liryzmu; w poematach dygresyjnych odnajdziemy i epickość, i wzniosłość, i tragizm, i liryzm, i groteskę, i wiele innych wartości estetycznych. Jeszcze bardziej widać to w przypadku arcygatunku, jakim jest powieść, która wykorzystuje chyba najrozsleglejszy repertuar jakości. Warto też pamiętać, że w wiele gatunków wpisana jest określona jakość emotywna, czyli sugestia nastroju (dla przykładu, Max Scheler mówił w tym kontekście o smutku spowijającym tragizm i tragedię), a ponadto – że takie zjawiska, jak idyllizm czy tragizm nie są wyłącznie kategoriami estetycznymi, lecz tkwią w samym życiu, mają podłoże egzystencjalne³⁵.

Należy jednak pamiętać, że idea światopoglądu gatunku może stracić swą operatywność interpretacyjną, jeśli jej analiza ograniczy się tylko do ogólnikowych etykiet. Z takiego redukcyjnego sprowadzania sensów utworów literackich podobnej klasy do kilku formuł przymiotnikowych naprawdę niewiele wynika. Charakterystyka światopoglądu – nawet gdy dotyczy tylko najważniejszych zasad nim rządzących – winna być na tyle wnikliwa i zniuansowana (także historycznie czy socjologicznie), by wydobywać możliwie wiele jego aspektów.

Weźmy za przykład komedię. Istota tego gatunku nie sprowadza się jedynie do szczęśliwego zakończenia i śmiesznych sytuacji, lecz bywa także ekspresją

³⁰ W. Dilthey, dz. cyt., s. 141. Por. także: S. Eile, *Światopogląd powieści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1973.

³¹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 174.

³² M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 360. Por. także M. Wallis, *Wartości estetyczne łagodne i ostre* [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 185–209.

³³ Posługuję się tu koncepcją M. Schelera. Por. M. Scheler, *O tragedii i tragiczności* [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, dz. cyt.

³⁴ Emil Staiger mówi w tym kontekście o „formach istnienia, poznania i ekspresji zarazem”. Cyt. za: S. Balbus, dz. cyt., s. 22.

³⁵ M. Scheler, dz. cyt.

swoistej utopii miłości, szczęścia, dobra i wolności. Komediowa wizja życia „wydobywa niegotowość, przejściowość, otwartość następujących po sobie stanów świata, a zarazem wyraża ambiwalentny stosunek człowieka do formującej się wciąż rzeczywistości – negowanej przez niego i na nowo aprobowanej”³⁶, „żyje i zawiązuje się w chaotycznej pełni: szuka najbardziej jaskrawych kontrastów i nieustannie krzyżujących się sprzeczności”³⁷. Zawiesza ona (a może nawet niweczy) dramatyzm egzystencji, spowijając ludzkie losy w atmosferę optymizmu, pogody i radości, niekiedy (ale nie zawsze!) wywołując też bez troski śmiech³⁸. W ten sposób uwalnia od lęku i poczucia zagrożenia³⁹. Wedle celnej formuły Hegla: „Ogólnym przeto podłożem komedii jest świat, w którym człowiek jako podmiot uczynił się niepodzielnym panem tego wszystkiego, co uchodzi zazwyczaj w jego oczach za istotną treść jego wiedzy i czynów – świat, którego cele wskutek ich własnej nieistotności same obracają się wniwecz”⁴⁰.

Godzi się następnie zauważyć, że nie ma jednej komedii, tak jak nie istnieje jeden uniwersalny wzorzec obowiązujący tragediopisarzy, satyryków, komedio-pisarzy czy idyllików. Komedia Molierowska nie jest tym samym, co komedia Arystofanesa, Plauta lub Fredry. Każda z nich odwołuje się do innego modelu gatunku i w odmienny sposób go realizuje⁴¹. Każda wymaga uwzględnienia stanu świadomości teoretycznej pisarza oraz świadomości genologicznej okresu, w którym tworzył. Pisarze wykorzystują bowiem zwykle właściwą dla ich czasu formułę gatunku. Nie znaczy to, że ją odtwarzają. Raczej wchodzi z nią w rozmaite interakcje i dialogi, ale czynią to na bazie obowiązującej w określonym momencie historycznym świadomości genologicznej.

W tym miejscu musi zatem przyjść w sukurs wiedza z zakresu poetyki historycznej. Na przestrzeni wieków podejmowano bowiem różnorodne próby definiowania właściwości poszczególnych gatunków literackich, a pisarze zwykle tworzyli swoje utwory w bliskim kontakcie z rozpowszechnionymi w danym czasie stylami myślenia o istocie gatunków. Tak się działo w ramach wielu nurtów literackich

³⁶ Por. A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 58.

³⁷ A. W. Schlegel, *Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*; cyt. za: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokiniec, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 265.

³⁸ Por. D. Ratajczakowa, Aleksander Fredro [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. V: *Romantyzm. Część druga*, Wydawnictwo SMS, Bochnia, b.r. wyd., s. 103–126.

³⁹ A. Głowczewski, dz. cyt., s. 68.

⁴⁰ Cyt. za: B. Dziemidok, dz. cyt., s. 254.

⁴¹ Zwracał na to uwagę A. W. Schlegel: „Osądzając dawną komedię, musimy wprzód oddalić od siebie wszelką myśl o tym, co komedią nazywają nowe pokolenia i co określane było w ten sposób już przez Greków w późniejszym okresie. Te dwa gatunki poetyckie różnią się od siebie nie tylko przypadkowymi szczegółami [...], ale istotnie i diametralnie”. Cyt. za: B. Dziemidok, dz. cyt., s. 262.

i nie wolno tej wiedzy lekceważyć⁴². Bo z poszczególnymi gatunkami literackimi mamy ten problem, że nie istnieje ich jednoznaczna, jednolita, uniwersalna i ponadhistoryczna definicja. Gatunki funkcjonują w konkretnym otoczeniu historycznym i społecznym, aktualizując różnorodne cechy, potencjalnie w nich obecne⁴³. W rozumieniu gatunków należy więc sięgać do świadomości danej epoki, a nie do jakichś ponadhistorycznych, rzekomo uniwersalnych definicji⁴⁴.

Ale – pytajmy dalej: co wynika ze stwierdzenia, że *Świętoszek* czy *Skąpiec* Moliera są utworami komediowymi? Czy taka ich klasyfikacja ujmuje całe ich bogactwo ideowe? Całą różnorodność nastrojów? Całą ich drapieżność? Czyż nie ma racji Kazimierz Braun, dowodząc, że w przypadku Molierowskiego *Świętoszka* komediowe zakończenie zostało sztucznie „dolepione” do utworu o strukturze tragedii? „[...] cała struktura i następstwo zdarzeń zmierza do katastrofy, Orgon ma już, już pójść do więzienia, życie rodziny zostanie rozbite, fałszywy świętoszek zatriumfuje; ale oto pojawia się wysłannik księcia (a raczej króla Ludwika XIV) i ogłasza zwycięstwo prawdy nad fałszem, dobra nad złem”⁴⁵.

Bez dwóch zdań: komedie Moliera nie są jedynie śmieszne; są też smutne i przerażające. Prawdopodobnie z punktu widzenia genologii nie można by ich nazwać jedynie komediami. Zwróćmy jednak uwagę, że ich drapieżność ma w dużej mierze swoje zakorzenienie właśnie w żywiole komediowym i wyznaczonym przez ów żywioł horyzoncie oczekiwań, a ściślej mówiąc – w przekroczeniu (a miejscami nawet zaprzeczeniu) konwencji komediowych. Ośmielał się nawet twierdzić, że obecny u Moliera dramatyzm egzystencji nie ujawniłby się tak silnie, gdyby nie został nadbudowany na takiej właśnie, bezkonfliktowej (komediowej) wizji świata.

Już sam fakt użycia danego gatunku lub też sięgnięcie po określoną tradycję genologiczną nosi bowiem znamiona wyboru światopoglądowego. Mówiąc całkiem po prostu, kto pisze komedię, nie pisze ani tragedii, ani powieści, ani eposu itp. Owszem, w wyniku wzięcia w nawias konwencji komediowych może powstać anty-komedia, ale będzie ona ciągle w jakiś sposób odnosić się do pola genologicznego wyznaczonego przez ten gatunek. Znaczy to, że będzie stale przywoływać konwencje komediowe – choćby po to, by je następnie zanegować.

Wreszcie – kwestia trzecia. Posłużenie się określonym wzorcem gatunkowym (jako ramą modalną konkretnej wypowiedzi literackiej oraz zestawem

⁴² Znakomitym przykładem studium z genologii historycznej może być monografia T. Kostkiewiczowej *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1996.

⁴³ Dla przykładu, ballady Jacka Kaczmarskiego wydobyły – obecną w tym gatunku, choć wcześniej ukrytą – ideologię wolnościową. Na tę kwestię zwróciła mi uwagę dr D. Korwin Piotrowska, której składam w tym miejscu serdeczne podziękowanie.

⁴⁴ Por. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, s. 167–168.

⁴⁵ K. Braun, „*Mój*” teatr Norwida, seria: Z Archiwum Pisarza, t. VI, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014. Por. także K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971, s. 159–162.

regularności stylowo-kompozycyjnych) czy też (mniej lub bardziej jawne) odwołanie się do określonej tradycji genologicznej już samo w sobie ewokuje określoną wizję świata. Posłużenie się „w dobrej wierze” znaną i regularną formą gatunkową wzmacnia wrażenie istnienia wspólnej przestrzeni, świata zamkniętego, gotowego, poznanego (a przynajmniej poznawalnego) przez człowieka. Ukształtowanie utworu według zasad „formy otwartej” (więc odwołanie się do wzorców gatunkowych o luźnej kompozycji i niekonsekwentnych zasadach, jak powieść czy poemat dygresyjny, lub też wykorzystanie odwołań do różnorodnych pól genologicznych, jak to ma miejsce chociażby w przypadku stylizacji⁴⁶), przekształcanie form gatunkowych czy konwersacja z tradycją genologiczną sugerują z kolei aktualizowanie się wizji świata jako czegoś nieprzewidywalnego, chaotycznego, niedokończonego, pozbawionego znaczenia, którego można by skutecznie dociekać, niepoddającego się oswojeniu.

Można by wreszcie – to po czwarte – prowizorycznie wyznaczyć przyporządkowania poszczególnych gatunków literackich do trzech wyróżnionych przez Diltheya typów światopoglądów: naturalizmu, idealizmu wolności i idealizmu obiektywnego. Tak więc, powieść wydaje się najbliższa naturalizmowi (wyznaczonemu przez takie cechy, jak: „podporządkowanie się światu zewnętrznemu, z którego czerpie on swe pożywienie”, „sensualizm jako teoria poznania, materializm jako metafizyka i podwójna postawa praktyczna – wola życia i pojednanie z przemożnym i obcym światem przez poddanie mu się w kontemplacji”, obraz człowieka, który „przez swe namiętności [...] jest niewolnikiem procesu przyrodniczego – przebiegłym, kalkulującym niewolnikiem – a jednak stoi ponad nim dzięki potędze myśli”⁴⁷). Oda zbliżałaby się do idealizmu wolności (który „opiera się na pewnej dyspozycji życiowej działającego człowieka i domagającej się trwałej reguły w ustanawianiu celów”; w którym „twórcza, suwerenna energia staje się [...] zasadą rozumienia świata”, „duch rozpoznaje swoją istotę jako odmienną od wszelkiej przyczynowości fizycznej”, zaś „ów witalny, wolicjonalny sposób determinowania i bycia zdeterminowanym staje się schematem zależności zachodzących w uniwersum jako całości”; w którym wreszcie człowiek jawi się jako istota heroiczna, w pełni suwerenna duchowo i świadoma potęgi własnych czynów⁴⁸). Z kolei epos zbliżałby się do idealizmu obiektywnego (z jego „panenteizmem”, czyli ujęciem „uniwersum jako jednolitej całości, której każda część uzależniona jest od idealnej struktury znaczeniowej całości”, w którym „jednostka odczuwa jedność z boskim uniwersum rzeczy i czuje się spokrewniona z każdym innym elementem tego uniwersum”; co z kolei „pozwala przezwyciężyć wszelkie dysonanse życia w uniwersalnej harmonii wszech-

⁴⁶ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996.

⁴⁷ W. Dilthey, dz. cyt., s. 150, 152, 158.

⁴⁸ Tamże, s. 161, 163, 164, 165, 166.

rzeczy”, w którym wreszcie „wszystkie zjawiska uniwersum mają dwustronny charakter: widziane z jednej strony, w spostrzeżeniu zewnętrznym, dane są jako przedmioty zmysłowe i jako takie powiązane są fizycznie, natomiast ujęte niejako od wewnątrz, zawierają strukturę życiową, która przeżywana jest w strukturze właściwej naszemu wnętrzu”⁴⁹).

VI

Jakie zatem możliwości daje zastosowanie tej kategorii do interpretacji literaturoznawczej? Zlekceważenie komponentów znaczeniowych, które byłyby wpisane w „wewnętrzną formę artystyczną dzieła”⁵⁰, w jego struktury gatunkowe, oznaczałoby pominięcie niezwykle istotnych sygnałów semantycznego ukształtowania konkretnej wypowiedzi literackiej. W każdym z tych przypadków toczy się przecież „znaczeniowa (i znaczeniorodna) gra semiotyczna”⁵¹, której reguły określają m.in. odwołania do konkretnych struktur gatunkowych, istniejących w polu „architekstualnym” danego tekstu. Rekonstrukcja pola genealogicznego konkretnego utworu wprawdzie nie wyczerpuje danych pozwalających odtworzyć wykreowaną w nim rzeczywistość, ale przynosi bardzo istotną wiedzę na temat kwalifikacji światopoglądowej zastosowanych w nim rozwiązań stylistycznych czy kompozycyjnych, ich potwierdzenia lub zaprzeczenia.

Odwołanie się do kategorii światopoglądu, rekonstrukcja wpisanej w dzieło literackie wizji rzeczywistości uwzględnia przeto różnorodne ich cechy i dzięki temu dobrze służy interpretacji. Co więcej, charakterystyka światopoglądu wpisanego w konkretne dzieło literackie (a więc także w jego wzorzec gatunkowy) wskazuje na jeden z kluczowych celów aktywności hermeneutycznej odnoszącej się do dzieła literackiego – jest nim ukazanie utworu literackiego jako kreacji świata alternatywnego, a zarazem jako formy interpretacji i oceny otaczającej nas rzeczywistości.

Zauważmy także: światopogląd dzieła literackiego jest kategorią różniącą się od kwalifikacji historycznoliterackich czy teoretycznoliterackich – pozwala na zestawienie utworów przynależących do różnych nurtów artystycznych, reprezentujących różne style. Jest sprzymierzeńcem ujęć komparatystycznych i swoim remedium na interpretacyjną nieodpowiedzialność.

W ten oto sposób gatunki ograniczają jednostkowość literatury, ale przydają jej regularności. Krępują wolność tworzenia i swobodę interpretacji, ale też stwarzają nowe szanse dla pogłębionej lektury.

⁴⁹ Tamże, s. 168, 171, 173.

⁵⁰ Tamże, s. 139.

⁵¹ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, s. 31.

MAREK STANISZ: Questions on the outlook of literary genres**Summary**

The aim of the given article is to show in what way each literary genre (or reference to a particular genre tradition) evokes a different image of the world, thanks to which it defines an outlook of a particular artistic utterance (the term “outlook” is used here in the meaning assigned by Wilhelm Dilthey). The genre is one of the basic categories referring to literature since the dawn of history. It determines the modality of the world presented of a particular literary work in the sense that it determines the range of themes, plots, motifs as well as artistic solutions (those of composition, stylistics, those referring to time and space) characteristic of a particular literary utterance. Moreover, genres are a form of expressing the reality according to a particular aesthetic and existential dominant (that of the tragic, the comic, pathos, the idyll, heroism etc.).