

Hrabák, Josef

## Co jest to gatunek literacki

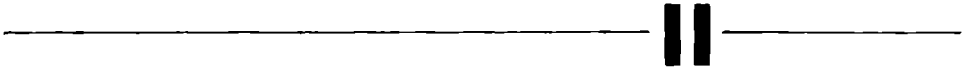
In: Hrabák, Josef. *Polyglotta*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 75-84

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120500>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.





## CO TO JEST GATUNEK LITERACKI

Poszczególne utwory literackie nie są od siebie wzajemnie izolowane; istnieją pomiędzy nimi liczne związki i zależności. Owe związki i zależności grupują je w większe całości. Całości te opierają się zawsze na niektórych wspólnych cechach charakterystycznych utworów, innymi słowy: grupa utworów literackich, tworzących całość, jest połączona zawsze czymś obiektywnym, czymś obiektywnie danym. Łączyć się z tym jednak musi również pierwiastek subiektywny. Tak więc wspólne cechy charakterystyczne muszą tkwić w świadomości. Mogą to być elementy natury czysto subiektywnej, istniejące jedynie w świadomości jednostki, jednakże ważniejsze (z punktu widzenia historii literatury jedynie ważne) są pierwiastki istniejące w świadomości większej liczby jednostek. W tym wypadku utwory literackie łączą się w oparciu o wspólne pierwiastki w tego rodzaju całości, które literaturoznawstwo musi brać pod uwagę, ponieważ przedostają się one do świadomości społecznej i tym samym stają się faktami literacko-historycznymi. Nie może tu jednak chodzić o całości o charakterze przypadkowym.

Jako przykład całości czysto subiektywnej, istniejącej jedynie w świadomości jednostki, można przytoczyć utwory spoczywające w czyjejs prywatnej bibliotece na jednej półce lub jednakowo oprawione. Są to kryteria czysto zewnętrzne, niemniej utwory w świadomości jednostki mogą łączyć się w większe całości również w zależności od kryteriów wewnętrznych, treściowych. Ktoś, kogo interesuje pewna dziedzina życia, będzie na pewno uważał za odrębną całość utwory, które się do tej dziedziny odnoszą (np. literatura fachowa różnych specjalności wybrana zależnie od zadania, nad którym ktoś pracuje). Również całości istniejące w świadomości całej grupy jednostek mogą mieć charakter czysto przypadkowy. Tego rodzaju całość tworzą np. utwory, które ukazały się w jednym wydawnictwie, lub utwory ułożone w bibliotece podręcznej zakładu pracy. Nie są to jednak całości literaturoznawcze w ścisłym i prawdziwym tego słowa znaczeniu. Po pierwsze dlatego, że są one w zasadzie przypadkowe, a po drugie dlatego, że istnieją jako całości jedynie w świadomości ograniczonego kręgu osób. W oczach zwykłego czytelnika łączą się w jedną całość raczej książki tego samego autora lub o tej samej tematyce aniżeli książki wydane przez to samo wydawnictwo; układ biblioteki podręcznej jest sprawą jedynie tych, którzy z niej korzystają. Prawdziwa całość literaturoznawcza powstaje jedynie pod dwoma warunkami: 1. gdy istnieją wspólne charakterystyczne cechy wewnętrzne, 2. gdy traktowana jest ona jako całość przez społeczność, do której się literatura zwraca, lub przy-

najmniej przez przeważającą większość owej społeczności. I tak np. tego rodzaju całości tematyczne, jak „kobieta w literaturze czeskiego odrodzenia“, „Praga w poezji Jarosława Vrchlickiego“ itp., są całościami stworzonymi *ad hoc*, z reguły na potrzeby egzaminacyjne — idzie o częste tematy pisemnych egzaminów maturalnych, których celem jest stwierdzenie, czy kandydat przyswoił sobie określoną znajomość faktów literackich.

Jeśli chcemy, by cała społeczność, do której literatura się zwraca (lub przynajmniej jej część zasadnicza), uświadomiła sobie wspólne cechy pewnej grupy utworów, muszą to być wspólne cechy ogólniejszej natury, ideowe, estetyczne i morfologiczne. W praktyce literaturoznawczej podkreśla się zazwyczaj tylko stronę morfologiczną, która jednakowoż nie da się oderwać od treści (mamy tu na myśli treść w szerokim tego słowa znaczeniu, nie tylko sam temat, lecz przede wszystkim treść ideową), o czym będzie jeszcze mowa. Tego rodzaju całością są utwory tego samego autora, pewnej grupy pisarzy lub pewnej szkoły, określone okresy rozwojowe, a jako całość najwyższego rzędu — utwory jednej literatury narodowej. Powstają jednak również tego rodzaju całości, które nie są zależne od wspólnej przestrzeni, z czym łączy się również wspólny język: konkretnie mamy na myśli literatury narodowe (lub wspólnego czasu) i pewne ich stadia rozwojowe, jak np. klasycyzm. Są to tak zwane gatunki literackie, jak np. powieść, opowiadanie, szkic, reportaż itp. O tych całościach literaturoznawczych mowa będzie w dalszych rozważaniach.

Teoretyk literatury zadaje sobie w trakcie jej studiowania kilka pytań: jak tego rodzaju całości powstają i jak rodzi się u czytelników świadomość gatunku literackiego; jak przesuwa się hierarchia gatunku literackiego; jak rozwijają się gatunki literackie i jak obumierają. Do rozwiązania tych problemów prowadzi dwojaka dogodna droga: pierwsza to badanie starych literatur z okresu, kiedy produkcja literacka była mniej bogata niż dziś i kiedy jej problematyka rysuje się szczególnie ostro; druga to badanie współczesnej twórczości literackiej, w której przekształcanie się gatunków literackich sami bezpośrednio przeżywamy.

Przy definiowaniu gatunków literackich abstrahujemy nie tylko od autorów, kierunków i czasu powstania utworu, lecz dążymy również do uogólnień przekraczających ramy literatur narodowych. I tak np. mówimy o opowiadaniu w ogóle (tj. antycznym, średniowiecznym i nowoczesnym), o tragedii w ogóle itp. Tym samym na plan pierwszy wysuwa się aspekt morfologiczny. W rzeczywistości jednak aspekty treściowe i morfologiczne warunkują się nawzajem, istnieją obok siebie, nie pozwalają się od siebie odizolować. Jeśli w świadomości naszej na plan pierwszy wysuwa się częstokroć właśnie specyfika morfologiczna gatunków literackich, jest to w gruncie rzeczy złudzenie. I tak np. ustalone cechy morfologiczne noweli determinowane są charakterem konfliktu i ujęciem rzeczywistości, a zatem kryteriami treściowymi; nowela mówi nam o jakimś wydarzeniu odznaczającym się niezwyklego rodzaju rozwiązaniem. Nowela koncentruje się na tym właśnie rozwiązaniu, i dlatego ogranicza tak zwane elementy dekoracyjne itp. Fakt ten posiada niewątpliwie korzenie natury ideologicznej, których niepodobna jednak interpretować ryczałtowo. Równie dobrze może chodzić tutaj o rodzaj typizacji (np. w *Milczącej barykadzie* Jana Drdy), jak o przejaw braku zainteresowania problematyką społeczną, lub też brak zdolności do jej zrozumienia i zobrazowania. Innym przykładem może być komedia: decydującym momentem jest tu stosunek autora do bohatera i charakter tego ostatniego („bohater komiczny“), z czego z kolei rodzą się pewne rysy morfologiczne, charakte-

rystyczne dla komedii w odróżnieniu od tragedii. Gatunki literackie posiadają różny charakter i bardzo szeroką skalę: od całości bardzo obszernych (epika, liryka) aż po całości stosunkowo niewielkie (reportaż, nowela detektywistyczna). Zależnie od tego spotykamy się niekiedy z quasi-przyrodniczym dzieleniem gatunków literackich i rozróżnieniem typów, rzędów, rodzin, gatunków itp. W literaturoznawstwie operować jednak należy tego rodzaju terminem, który dałby wyraz temu, że idzie o całość literaturoznawczą bez determinowania jej rangi i pozycji w hierarchii całości literaturoznawczych. W tym sensie posługiwać się będziemy terminem *gatunek literacki*, oznaczając nim jakąkolwiek całość, od największej (liryka, epika) aż po najmniejszą (powieść produkcyjna).

Nie tu miejsce, by zajmować się szczegółowo słuszością względnie niesłuszością przyrodniczego podziału gatunków literackich na typy, rodziny i gatunki; należy jednak zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo, które tego rodzaju kwalifikacja zawiera. Niebezpieczeństwo to upatrujemy w tym, że kwalifikacja tego rodzaju inspirowane bezpośrednio wrażenie, jakoby gatunki literackie tworzyły strukturę metafizyczną, z góry określoną, która rozrasta się według jakichś praw natury immanentnej. Niebezpieczeństwo takie jest tym większe, że często sądzi się, jakoby tradycyjny, podstawowy podział gatunków literackich na lirykę i epikę był natury apriorycznej. Wskazuje się na fakty, że podział taki wynika bezpośrednio z dwójakiego możliwego stosunku do rzeczywistości (subiekt: obiekt), że jest ściśle związany z językiem (trzecia osoba: pierwsza osoba) itd. Nic więc dziwnego, że rodzi się z kolei pogląd, jakoby owe podstawowe gatunki literackie dzieliły się w kolejnym rozwoju literatury na mniejsze całości w drodze jakiegoś podziału, z którego powstaje rozgałęziony rodowód. Rodzaje literackie istotnie rozwijają się i zanikają, lecz nie dzieje się to w drodze metafizycznego podziału, lecz w drodze rozwoju poznania rzeczywistości: nowe poznanie wymaga nowych form wyrazu, stając się w ten sposób przesłanką powstania nowych gatunków literackich. Gatunki literackie są więc elementami powstałymi w drodze rozwoju historycznego.

Jak już wspomniano, przy określaniu gatunku literackiego należy brać również pod uwagę czynnik subiektywny, tj. uświadamianie sobie gatunku jako odrębnej kategorii. Pod tym względem pouczające jest studium starszych literatur. Szczególnie pouczające są teorie literackie średnowiecza, a to dlatego, że nasza dzisiejsza świadomość gatunków literackich opiera się w dużej mierze na antyku, podczas gdy średnowiecze dążyło do zbliżenia do teorii literatury od innej strony, od antyku niezależnej. Uderza fakt, że znajdowały tu wyraz inne aspekty i inne zasady kwalifikacji, aniżeli to miało miejsce w poezji antycznej.

Przykładem może tu być BEDA VENERABILIS (zm. 735 r.). Ów uniwersalny autor — profesor w Wearmouth i w Jarrow — interesował się między innymi podręcznikami szkolnymi. Znany jest również jego poemat, zatytułowany *De arte metrica*.<sup>1)</sup> Obok zagadnień wiersza Beda traktuje tu zwięźle o gatunkach literackich, rozróżniając *genus activum* (gdzie mówią osoby same), *genus enarrativum* (*imitativum* — gdy mówi sam autor) oraz *genus commune* (*mixtum* — gdy mowa opowiadającego przeplata się z bezpośrednią mową postaci). Według dzisiejszego podziału *genus activum* łączyłby lirykę z dramatem, a epika dzieliłaby się na *genus enarrativum* i *genus commune*. W świadomości Bedy nie istniały więc dzisiejsze kategorie epiki,

<sup>1)</sup> Analizę przeprowadził Bronisław Gładysz: *Eléments classiques et post-classiques de l'œuvre de Bède „De arte metrica“*, „Eos“, R. XXXIV; 1932/1933, s. 319–343.

liryki i dramatu, mimo że obiektywnie rzecz biorąc, istniały wszystkie ich cechy morfologiczne, i dlatego też mówimy dziś o średniowiecznej epice, liryce itp.

Do tej pory zajmowaliśmy się gatunkami podstawowymi. Gdy przejdziemy od nich do całości mniejszego formatu, może się na pierwszy rzut oka wydawać, że przyjęta dziś zasada podziału przy definiowaniu gatunków nie jest jednolita, ponieważ aspekt morfologiczny krzyżuje się z aspektem treściowym: z jednej strony uważa się za gatunek powieść, z drugiej lirykę. Aspekty treściowe wysuwają się na plan pierwszy przede wszystkim przy podziale bardziej szczegółowym: powieść określona była wprawdzie według kryterium morfologicznego, niemniej w dalszym ciągu dzielimy ją tradycyjnie zależnie od tematu, miejsca akcji itp. aspektów (powieść psychologiczna, historyczna, obyczajowa, przygodowa, detektywistyczna itd.). Przy bliższym zbadaniu przekonamy się, że również owe różne formy posiadają swoje cechy morfologiczne. Moment treściowy nie jest zresztą przy klasyfikacji różnych form jedyny.

W liryce rozróżnia się np. jako formę szczególną (a co za tym idzie, gatunek) lirykę formalistyczną. Niejednolitość klasyfikacji bywa jednakowoż pozorna. Wynika ona z tego, że decydują tu zarówno elementy natury treściowej, jak elementy natury morfologicznej (przy czym te pierwsze odgrywają rolę decydującą), w wyniku czego przy klasyfikacji aspekt treściowy i aspekt morfologiczny krzyżują się wzajemnie ze sobą; nie zaskodzi, jeśli wykażę to na kilku przykładach.

Najbardziej pouczające są przypadki, w których możemy porównywać odbicie tej samej rzeczywistości w kilku gatunkach literackich. Tę samą rzeczywistość można np. przedstawić w poezji lirycznej lub w opowiadaniu, z tym że każde odbicie ma swoje cechy specyficzne; nie można bowiem bez reszty „przetransponować“ wiersza lirycznego na opowiadanie i na odwrót. Ta sama rzeczywistość może być ukazana z różnych stron, a z bogactwa faktów życiowych można wybrać różnego rodzaju elementy, wybór ten zaś wymaga z kolei różnych gatunków literackich. Liryczne przedstawienie miłości poety prowadzi z konieczności do innego wyboru faktów i motywów, aniżeli by to miało miejsce w formie opowiadania. Odmienne odbicie rzeczywistości nie jest więc konsekwencją różnego opracowania formalnego, lecz uwarunkowane jest doбором faktów. Ów wybór faktów jest rzeczą podstawową — od niego zależy w gruncie rzeczy wypowiedzenie słowne.

O ile nie ma na ogół wątpliwości co do tego, że niepodobna bez reszty przetransponować liryki na epikę i na odwrót, o tyle sprawa jest bardziej skomplikowana w ramach epiki w odniesieniu do różnych gatunków epickich oraz w stosunku epiki do dramatu. Wydawać by się mogło, że w danym wypadku o wyborze formy nie decyduje sama treść, ponieważ to samo wydarzenie można zaprezentować w postaci opowiadania, noweli czy dramatu. Na pozór dowodzą tego wszelkiego rodzaju dramatyzacje powieści i opowiadań względnie tzw. skrócone wydania powieści, dzięki którym powieść zmienia się w gruncie rzeczy w opowiadanie. Faktem jest co prawda, iż tym samym wydarzenie nie ulega zmianie, niemniej zmienia się w każdym nowym opracowaniu i przeróbce treść ideowa. I tak np. przez usunięcie z powieści całych rozdziałów (przez „wykreślenia“) punkt ciężkości przesuwa się z przedstawienia środowiska na samą akcję, co stanowi poważną zmianę treści.

Pogląd, że digest może zastąpić powieść, wynika z krótkowzrocznej fetyszyzacji materiału. Materiał bowiem nie jest równoznaczny z treścią, a zawężanie treści do materiału byłoby spleceniem problematyki literaturoznawczej. Przeko-

nują o tym w sposób jeszcze bardziej wymowny aniżeli streszczenie powieści i produkcje różnego rodzaju digestów adaptacje teatralne powieści lub opowiadań. Bieg wypadków może być przy tego rodzaju dramatyzacji utrzymany, w wyniku czego treść w szkolnym tego słowa znaczeniu pozostaje niezmieniona, lecz mimo to rodzi się nowe dzieło, nowa zupełnie forma wypowiedzenia się; treść uległa zmianie w tym sensie, że w hierarchii elementów, składających się na pierwotny utwór, wysunęły się na plan pierwszy inne zupełnie pierwiastki. Przy dramatyzacji utworu musiały ulec skreśleniu co najmniej partie opisowe i w ogóle to wszystko, co powiedziane zostało od autora. Tym samym zmienił się jednak sens wypowiedzi adaptowanego autora. Treść, która w wersji pierwotnej zakomunikowana została w postaci owych partii opisowych i słów autora, jest obecnie wyrażona przy pomocy środków innego rodzaju — co już tym samym decyduje o jej zmianie. I tak np. jeśli pokazuje się na scenie wizualnie coś, co autor pierwotnie opisał (a z reguły oprócz tego pokazuje się szereg rzeczy, których nie opisał), ma to poważne konsekwencje dla odbiorcy, a tym samym dla treści nowego utworu w porównaniu z dziełem pierwotnym. Weźmy np. opis wyglądu zewnętrznego postaci lub wnętrza i odtworzenie ich na scenie. Wystarczy jedynie przypomnieć sobie wrażenia przeżywane na widok filmowanego opowiadania lub powieści, rozbieżność, jaka zachodzi częstokroć pomiędzy bohaterem i środowiskiem a wyobrażeniem, jakie urobiliśmy sobie na podstawie lektury. Opowiadanie autora pozostawia szerokie pole fantazji czytelnika, a wizualne zobrazowanie postaci i środowiska burzy bez reszty obraz, jaki sobie czytelnik wytworzył.

Przykładów można przytoczyć wiele. Szczególnie wymowny jest tu Szekspir, który w swoich dramatach opracował materiał znany z opowiadań. Lecz również wiadomo, że przy opracowaniu tego materiału nie szło jedynie o „przetransponowanie“ treści, lecz że rodziła się tu treść nowa. Ten sam proces można pokazać również z odwrotnej strony: w środowisku czeskim na początku okresu „budzielińskiego“ (w latach osiemdziesiątych XVIII w.) dwie sztuki Szekspera zostały „przetransponowane“ na opowiadania.<sup>2)</sup> Lecz i w tym również wypadku nie szło o przetransponowanie, lecz o bezwiedne powstanie treści nowej. Opracowanie sztuki teatralnej w formie opowiadania pozostaje mianowicie bądź na poziomie scenariusza filmowego, a w takim razie nie można mówić o utworze literackim w formie opowiadania (tego rodzaju opracowanie posiada własne swoje funkcje komunikatu o filmie lub o sztuce teatralnej), albo też idzie rzeczywiście o nowe opracowanie materiału ze wszystkimi cechami nowego rodzaju literackiego. Tego rodzaju podwójne opracowanie tego samego materiału możemy dobrze obserwować np. na Brechtowskiej *Operze żebraczej* i *Powieści za trzy grosze*. Idzie tu o różny stosunek do materiału, a ów różny stosunek przejawia się w nowym gatunku literackim.

Zależność pierwiastków formalnych i treściowych przy powstaniu świadomości gatunku literackiego jest oczywista. Powstaje jednak pytanie, czy momentem determinującym przy wyborze gatunku literackiego jest stosunek do materiału (a więc aspekt treściowy), czy też na odwrót, stosunek do materiału nie jest konieczną konsekwencją gatunku literackiego. Innymi słowy: idzie o to, czy

---

<sup>2)</sup> *Kupiec z Wenecji, czyli Miłość i przyjaźń* (Kupec z Wenedyku nebo Láska a přátelstvo), Jindřichův Hradec 1782; *Makbet, wódz wojska szkockiego* (*Makbet, vůdce skotského vojska*), Jindřichův Hradec 1782; Nowe wydanie Praha 1954, oprac. przez Vladimíra Müllera, wyszło pt. *Dwa opowiadania rokokowe wg Szekspera* (*Dvě rokokové povídky ze Shakespeara*).



stosunek do materiału nie jest wywołany potrzebami gatunku literackiego, tj. czy gatunek literacki sam nie wytwarza do pewnego stopnia treści. Należy tu rozróżnić genetyczny i synchroniczny punkt widzenia. Z genetycznego punktu widzenia nowy gatunek literacki powstaje dlatego, że został „wytworzony” przez nową treść. Nie idzie więc o samoistny ruch formy. Z chwilą, gdy gatunek zostanie stworzony, może być on sam momentem determinującym dla stosunku do materiału. Gatunek literacki bywa wówczas z kolei podstawowym elementem determinującym zwłaszcza u autorów piszących na zamówienie. I tak np. w okresie gdy popularnością cieszy się nowela, pisarz otrzymuje często zadanie „przerobienia” na nowelę dramatu lub powieści. Nie musi tu iść wyłącznie o rzemieślnika literackiego, częstokroć bywa to normalne posunięcie redaktora wydawnictwa. W tym wypadku istotnie specyfika treściowa, jaką różni się nowy utwór od utworu pierwotnego, będzie wynikiem formy. Nie jest jednak potrzebne rozwijanie tego zagadnienia, gdyż wydaje się ono scholastyczne. Istota problemu leży w tym, że istnieje współzależność pomiędzy gatunkiem literackim a treścią i że świadomość odrębności gatunku literackiego leży zarówno w aspekcie treściowym, jak aspekcie formy.

Kiedy porównamy opracowanie tego samego materiału w epice i dramacie, poruszamy się na krawędzi podstawowych rodzajów literackich. Niemniej jest rzeczą pouczającą porównywanie poszczególnych gatunków literackich w granicach epiki lub dramatu. W dramacie podział gatunków literackich opiera się tradycyjnie na naturze konfliktu i stosunku do osób (tragedia: komedia); w tym wypadku stosunek do treści jest oczywisty i byłoby rzeczą absurdalną sądzić, że można przerobić np. komedię na tragedię bez równoczesnej zmiany treści i formy wypowiedzi artysty. Jak jednak przedstawia się sprawa w granicach epiki? Wystarczy przypomnieć jedynie to, co przytoczyłem poprzednio na temat wyciągów z powieści. Możemy jednak zrobić inny jeszcze eksperyment myślowy: czy można rozłożyć powieść na kilka samodzielnych opowiadań lub nowel przez „usamodzielnienie” jej poszczególnych rozdziałów lub, na odwrót, czy można połączyć mechanicznie kilka nowel z osobą tego samego bohatera (np. z Sherlockiem Holmesem) w powieść? Oczywiście jest to możliwe, lecz jedynie z technicznego, a nigdy treściowego punktu widzenia. Przez rozłożenie powieści na kilka nowel powstałby zbiorek dający w sumie mniej niż pierwotna całość, ponieważ zatraciłby się ścisły związek, a wraz z nim również wzajemne uwarunkowanie poszczególnych części. Podobnie też przy mechanicznym połączeniu kilku nowel nie powstanie prawdziwa powieść.<sup>3)</sup>

Można by coś podobnego twierdzić jedynie z punktu widzenia konturów akcji (np. połączenie szeregu nowel przygodowych z osobą bohatera); o tym jednak, że powieść jest powieścią, nie decyduje sama tylko akcja. Suma nowel jest czymś mniej niż powieścią. Pomiędzy poszczególnymi nowelami z osobą tych samych bohaterów musielibyśmy przynajmniej włożyć jakieś partie łączące, lecz wtedy powstałby nowy zupełnie układ. Powieść jako specyficzna całość jest czymś więcej aniżeli mechaniczną sumą akcji poszczególnych rozdziałów. W obu wypadkach zmiana gatunku literackiego pociągałaby więc za sobą konsekwencje treściowe.

Zachodzi jednak inne jeszcze pytanie: czy można zagęścić powieść w nowelę?

---

<sup>3)</sup> Nie rozwiązujemy tym twierdzeniem zagadnienia genezy powieści nowoczesnej; idzie tu o dzisiejszą świadomość gatunku literackiego.

Również ta operacja nie jest możliwa bez zmiany treści. Można co prawda opracować ten sam materiał raz w postaci powieści, a drugi raz w postaci noweli, lecz w obu wypadkach będziemy mieli do czynienia z nową formą wypowiedzenia się: dzieło będzie inaczej ukierunkowane z punktu widzenia swej treści. Nowela nie może i nie chce obrazować postaci bohatera w jej rozwoju, ani też podawać przekroju społeczeństwa, a co za tym idzie, przy przeróbce powieści na nowelę chodziłoby o wypreparowanie „czystej“ akcji. Dlatego niepodobna zagaścić powieści w nowelę, gdyż powstałoby wówczas „skrócone wydanie“, digest. A to samo musiałoby mieć miejsce *mutatis mutandis* przy odwrotnym procesie, tj. przy „rozbudowaniu“ noweli w powieść.

Zwróciliśmy już uwagę na doniosłość momentu subiektywnego przy wytwarzaniu świadomości odrębności gatunku literackiego. Do tego jeszcze trzeba dodać, że często może nas sprowadzić na bezdroża określenie gatunku literackiego przez autora lub „wydawcę“. Samo oznaczenie gatunku literackiego określonego utworu przez współczesnych nie musi być jeszcze decydujące dla stwierdzenia, czy szło rzeczywiście o świadomość gatunku literackiego. I tak np. w swoim czasie, kiedy cieszyła się szczególną popularnością powieść, zarówno wydawcy, jak autorzy oznaczali często ze względów czysto komercyjnych jako powieść każdą prozę, nawet gdy chodziło o bezsporną nowelę lub opowiadanie. Oprócz tego świadomość gatunku literackiego ulega z biegiem czasu zmianie. Średniowieczne eposy rycerskie nazywały się we współczesnej terminologii francuskiej powieściami, mimo że dziś z trudem użylibyśmy tego terminu na ich określenie. W literaturze staroczeskiej nazywano znów jakkolwiek utwór prozą — kroniką, mimo że dziś mówilibyśmy z reguły o opowiadaniach; nie robiono różnicy pomiędzy komedią a tragedią (używając na przemian obu terminów) itd. Co uważano w danym okresie za gatunek literacki, możemy określić najlepiej w ten sposób, że zbadamy wszystkie dzieła oznaczone przez autorów współczesnych, teoretyków i czytelników tą samą wspólną nazwą, a następnie zbadamy, co miały wspólnego, tj. przeanalizujemy ich morfologię i tematykę.

W rozwoju historycznym zmienia się jednak również sam charakter podstawowych gatunków literackich. I tak np. punkt ciężkości dramatu średniowiecznego leżał w dialogu, a nie w dramatycznej konstrukcji tekstu i w naturze konfliktu. (Często mówi się o jego „niedramatycznym“ lub „epickim“ charakterze.) Gdybyśmy nie brali owego rozwoju pod uwagę, mogłoby to powodować poważne komplikacje przy usiłowaniu dokonania abstrakcyjnego podsumowania cech charakterystycznych utworów powstałych w różnych okresach. W naszym wypadku rodzi się np. pytanie, czy mamy upatrywać istotę dramatu w dialogu, w widowsku, czy w naturze konfliktu. Wydaje się, że wchodzą tu w grę wszystkie wspomniane pierwiastki. Branie pod uwagę tylko jednego z nich byłoby zawodne. Gdybyśmy np. brali pod uwagę jedynie widowisko (dramat jako widowisko), w takim razie musielibyśmy włączyć do dziedziny dramatu również pantomimę i balet — a więc dzieła natury Nieliterackiej. Gdybyśmy się opierali jedynie na charakterze konfliktu, musielibyśmy z kolei odrzucić cały dramat średniowieczny. Z drugiej jednak strony również dzisiaj wystawiane bywają na scenach utwory w formie dialogu pozbawione prawdziwego „dramatycznego“ konfliktu, nie mówiąc o tym, że istnieje jako specyficzny gatunek teatralny rewia, pomyślana przede wszystkim jako widowisko.

Sprzeczności, które przedstawiono, dają się jednak przewyciężyć przy założeniu, iż określony typ konfliktu da się najlepiej zobrazować za pośrednictwem for-

my dramatycznej (scenicznej) i, co za tym idzie, wiąże się z nią bezpośrednio w świadomości pisarzy i publiczności. Nie wynika z tego jednakowoż, żeby ten sam konflikt nie mógł zostać odtworzony również inaczej (np. w formie epickiej), z drugiej zaś strony, że w formie scenicznej nie mogłyby zostać opracowane i zobrazowane również konflikty „niedramatycznej“ natury. Znamy przecież analogiczne wypadki również skądinąd, np. powieści liryczne, poezje prozą itd. Krótko mówiąc, wybór gatunku literackiego nie jest czymś „obowiązkowym“, lecz odpowiedni gatunek literacki używa najdogodniejszych warunków dla zobrazowania pewnej treści. Przez gatunek literacki rozumieć więc należy tego rodzaju organizację materiału, która odczuwana jest jako najodpowiedniejsza dla danej treści.

Gatunek literacki jest kategorią powstałą drogą historyczną przez uogólnienie określonych wspólnych charakterystycznych cech utworów literackich. Powstaje on zatem z praktyki pisarskiej. Jest to pewnego rodzaju, *sit venia verbo*, konwencja, którą poprzedzać musi praktyka twórcza. Na odwrót, nie może być mowy, by gatunek literacki determinowany był z góry jako kategoria abstrakcyjna. Tego, że w rozwoju historycznym zmienia się i rozwija treść, nie trzeba podkreślać, należy jednak stale z naciskiem powtarzać, iż w związku z tym zmieniają się również gatunki literackie, że rodzą się nowe i obumierają stare.

Jak przedstawia się sprawa ze stanowiska synchronicznego? Nie ulega wątpliwości, że w określonym okresie istnieją obok siebie różne gatunki literackie. Świadomość gatunku literackiego jest przy tym uwarunkowana świadomością wspólnej struktury; gdy tylko pewne typy uległy stabilizacji, posiadają one względną autonomię. Lecz struktura ta nie jest czymś abstrakcyjnym, istniejącym bez względu na przestrzeń i czas, ani też jedynym czynnikiem determinującym. Jest ona nierozdzielna od określonego stosunku do rzeczywistości i do materiału. Innymi słowy: stosunek do rzeczywistości i do materiału jest właśnie częścią składową tej struktury.

Należy jeszcze dodać, że aspekt treściowy był charakterystyczny dla świadomości gatunku literackiego również w średniowieczu, na które już raz tu się powoływano. Najlepiej widać to na przykładzie literatury starofrancuskiej, w której rozwinęła się jako odrębny gatunek z jednej strony epika bohaterska (*chansons de geste*), a z drugiej strony epika dworska (tzw. powieści rycerskie).

Z genetycznego punktu widzenia epika bohaterska była starsza, ale po powstaniu epiki dworskiej obie te gałęzie rozwijały się obok siebie. Przez pewien okres były więc zjawiskiem synchronicznym. Wewnątrz obu tych gałęzi wytwarzały się z kolei cykle, które z dzisiejszego punktu widzenia moglibyśmy uważać za gatunki literackie. Trafnie charakteryzuje to w cytowanych często wierszach poeta Bertrand de Bar-sur-Aube (około 1200 r.):

N'ot que trois gestes en France la garnie:  
Du roi de France est la plus seignorie  
Et l'autre après, bien est droiz que gel die,  
Est de Doon à la barne florie . . .  
La tierce geste, qui molt fait à proisie,  
Fu de Garin de Monglane le fier.

Jeśli porównamy utwory wspomnianych trzech cyklów, nie ujdzie naszej uwagi, że cykle te, które w świadomości współczesnej były wyodrębnione pod względem treści, wytworzyły specyficzne środki formalne, że w nich ukształtowały

się charakterystyczne cechy morfologiczne. Nie szło zresztą o proces znany tylko z literatury francuskiej; w gruncie rzeczy odnosi się to samo do współczesnej literatury angielskiej i niemieckiej. Niektóre charakterystyczne elementy kompozycyjne uwarunkowane były również okolicznościami czysto technicznymi, np. kompozycja dwuczęściowa (bohater bezpośrednio przed osiągnięciem celu doznaje niepowodzenia i musi rozpocząć nowe przygody; prawdopodobnie zawodowy gawędziarz opowiadał z reguły przygodę przez dwa wieczory), ale utrzymały się one następnie siłą tradycji, nawet gdy wspomniane okoliczności uległy zmianie.

Reasumując, gatunek literacki jest kategorią powstałą historycznie. Świadomość literacka tworzy się na podstawie praktyki pisarskiej, wytwarzającej procesy morfologiczne najdogodniejsze dla określonej treści.

1963

## Co je to literární druh

Stať se zabývá problémem, do jaké míry je možno pokládat literární žánry za kategorie apriorní. Východiskem úvah je konstatování, že jednotlivá literární díla nejsou ve čtenářském (a pochopitelně i autorském) povědomí od sebe navzájem izolována, ale že mezi nimi existují vzájemné vztahy, takže se jednotlivá díla sdružují do vyšších celistvostí. Tyto celistvosti jsou sice objektivní povahy, ale musí být subjektivně uvědomovány, protože dnešní třídění literárních žánrů, které se nám zdá samozřejmé, není jediné možné. Z toho důvodu by mělo být jedním ze základních pojmů literární vědy „žánrové povědomí“ a jedním ze základních problémů pak studium, jak toto povědomí vzniká, jak se utváří a přeměňuje.

Termínem literární žánr se označuje v dalších výkladech jakákoliv celistvost, od nejméně (např. formalistní milostná lyrika) až po nejvyšší (lyrika), a při definování literárních druhů se neabstrahuje pouze od autorů a od doby, kdy jednotlivá díla vznikla, ale přesahuje se rámec národní literatury.

Aby mohla pocítovat celá pospolitost, ke které se literární tvorba obrací (nebo aspoň její podstatná část) společné žánrové rysy některé skupiny literárních útvarů, je nutné, aby si tato pospolitost uvědomila nejen společné rysy morfologické, ale i společné rysy ideové a tematické. Pokud se v dosavadní literárněvědné praxi omezujeme pouze na rysy morfologické, je to zúžení problematiky. Z tohoto hlediska je zvláště důležité studium starších literárních teorií, zejména středověkých, kde bije do očí fakt, že se klasifikace žánrů zakládala na jiných aspektech, než na kterých spočívá klasifikace běžná dnes, opírající se o antiku. Jako příklad může posloužit Beda Venerabilis (8. stol.), který rozeznával *genus activum* (kde promlouvají samy literární postavy), *genus enarrativum* (čili *imitativum*, kde mluví sám autor) a *genus commune* (čili *mixtum*, kde promlouvají autor i literární postavy). V Bedově žánrovém povědomí tedy neexistovaly dnešní kategorie epiky, lyriky a dramatu (přesto, že v středověké tvorbě existovaly jejich morfologické rysy a literární historie dnes píše o středověké epice, lyrice a dramatu).

Žánrové povědomí vyrůstá ze spisovatelské praxe, která vytváří morfologické postupy nejvhodnější pro určitá témata a autorský postoj k těmto tématům. Literární díla se pak sdružují ve čtenářském a autorském povědomí „odzdola“, tj. od menších celků (detektivní novela) k celkům vyšším (novela) a nejvyšším (epika). Přitom vždycky těsně souvisí momenty morfologické s ideovými a tematickými, čím vyšší je však abstrakce (tj. čím rozsáhlejší žánrová celistvost se vytváří), tím více vystupuje do popředí hledisko morfologické.

## Что такое литературный жанр

Статья посвящена проблеме, до какой степени можно считать литературные жанры априорными категориями. Исходной точкой автора является констатирование, что отдельные литературные произведения не изолированы друг от друга в читательском (разумеется, и в авторском) сознании, но что между ними существуют взаимоотношения, так что отдельные произведения группируются в высшие единицы. Хотя эти единицы

и имеют объективный характер, они должны восприниматься субъективно, так как современную классификацию литературных жанров, бесспорную для нас, нельзя считать единственно возможной. По этой причине „жанровое сознание“ должно стать одним из основных понятий литературоведения, а его изучение одной из основных проблем.

Термином „литературный жанр“ обозначается в дальнейшем изложении темы настоящей статьи любая единица, начиная с самых мелких (напр., формалистская любовная лирика) до самой крупной (лирика). Определение литературных жанров производится не только путем абстрагирования от авторов и от времени, когда возникали отдельные произведения. Оно выходит за рамки национальной литературы.

Все культурное общество (или, по крайней мере, его существенная часть, к которой обращается литературное творчество), способно воспринимать общие жанровые черты той или другой группы литературных образований только при условии, что оно осознало не только общие морфологические черты, но также и общие идейные и тематические черты. Литературоведение довольствовалось до сих пор на практике изучением одних только морфологических черт, что является, на самом деле, сужением проблематики. С этой точки зрения особенно важным следует считать изучение литературных теорий предшествовавших столетий, особенно средневековья. Именно эти средневековые литературные теории наглядно свидетельствуют о том, что классификация жанров основывалась на совершенно иных началах, чем современная классификация, опирающаяся на антику. В качестве примера может послужить *Beda Venerabilis* (VIII век), различавший *genus activum* (жанр, в котором говорят одни только персонажи), *genus narrativum* (или *imitativum*, где выступает лишь автор) и *genus commune* (или *mixtum* т. е. жанр, в котором говорят как автор, так и персонажи). Таким образом, в жанровом сознании Беда не существовали современные категории эпики, лирики и драмы (не смотря на то, что в средневековом литературном творчестве существовали их морфологические черты и историки литературы нашего времени пишут о средневековой Эпике, лирике и драме).

Жанровое сознание вырастает из писательской работы, которая создает морфологические приемы, более подходящие определенным темам и отношению автора к этим темам. Литературные произведения затем группируются в читательском и авторском сознании „снизу“, т. е. от более мелких единиц (детективная новелла) к более высоким единицам (новелла) и наиболее высоким (эпика). Во всех этих единицах морфологические моменты тесно связаны с идейными и тематическими. Однако с возрастающей абстракцией (т. е. со все более широкой жанровой целостностью) выступает на первый план морфологическая точка зрения.