

JAN TRZYNADLOWSKI

Wrocław

ÉVOLUTION DE LA POÉSIE LYRIQUE

Des considérations détaillées sur les genres littéraires nous inclinent à la conclusion pessimiste que les dénominations de bien des genres littéraires sont dépourvues de netteté et de précision. S'il en est ainsi c'est que probablement en procédant à la définition d'un genre littéraire on ne prend en considération que quelques-uns de ses éléments constitutionnels sans marquer d'une façon juste les relations qui existent entre eux.

Comme ils concernent des plans différents de l'oeuvre littéraire et en raison de leur disparité, ces éléments peuvent passer facilement pour hétérogènes, c-à-d. tels que l'on peut, dans un certain sens, et même que l'on doit traiter séparément comme indépendants, autonomes, parfois même décisifs pour déterminer le genre littéraire qui nous intéresse. Voilà ce qu'il faut classer au nombre de ces éléments: le rapport existant entre les sujets présentés et la réalité objective, le rapport existant entre la conscience du monde chez l'écrivain et l'objet de sa description, de sa narration ou bien de son expérience („point de vue”), la construction du monde présenté (c-à-d. la construction du contenu de l'oeuvre littéraire), le reflet des deux rapports mentionnés ci-dessus sur l'image du monde présenté. Si, ensuite, on procède à la systématisation d'un nombre relativement considérable de procédés techniques et sémantiques et si l'on conçoit leur emploi comme essence non seulement d'un genre déterminé, mais de l'oeuvre littéraire en général, on aboutit à un formalisme pur qui pousse les recherches théoriques et littéraires vers une impasse. Il ne faut pas, cependant, oublier que certains procédés techniques et artistiques, de même que certains modes d'organisation du contenu de l'oeuvre caractérisent des courants littéraires déterminés. Dans ce cas, cependant, l'analyse de ces procédés doit compter avec leur dépendance des autres traits caractéristiques pour l'oeuvre littéraire que l'on a mentionnés ci-dessus.

Une difficulté toute particulière surgit, lorsque l'expérience critique de même que la pratique littéraire présentent la possibilité de traiter certaines dénominations aussi bien comme facteurs génériques que comme facteurs extragénériques et même intergénériques, c-à-d. lorsqu'une dénomination générique en question indique

pratiquement non seulement un genre littéraire, mais encore quelque chose que la notion de genre littéraire n'embrasse point et qui nous paraît quelque chose de plus: un certain „point de vue” plus large qui embrasse de nombreux genres littéraires, une sorte d'attitude expressive ou perceptive en général.

C'est au cours de l'analyse d'une „oeuvre lyrique” que l'on rencontre un bon nombre de faits de cette espèce-là, c'est justement cette sorte de difficultés que nous offrent les termes „la lyrique” ou „le lyrisme!” Des matériaux que l'histoire littéraire nous fournit en abondance prouvent suffisamment que c'est particulièrement dans ce cas que l'on se heurte à des termes peu précis, à des notions peu nettes.

Ce n'est qu'un secteur de ce vaste problème que nous nous proposons d'examiner maintenant: démontrer en quoi consiste cette évolution de la poésie lyrique (de „l'oeuvre lyrique”) qui transforme le caractère du genre. Il va sans dire que l'on va prendre en considération, au fur et à mesure des besoins et d'ailleurs d'une façon restreinte, tous les aspects du genre déjà mentionnés.

Nous concevons l'oeuvre lyrique comme forme poétique du transfert d'une émotion, d'une opinion ou d'un état d'âme. Cela veut dire qu'une substance émotionnelle déterminée que contient une oeuvre de ce genre-là s'est formée la suite du contact de la conscience créatrice avec le monde vu à travers l'attitude du poète et par le prisme de son intellect. Une oeuvre lyrique est donc la présentation d'un sentiment ou d'une expérience, d'une appréciation ou d'un jugement de valeur, d'une analyse ou d'une constatation. Ainsi, l'image du monde extérieur, source des expériences et des sentiments personnels du poète, agit, dans ce cas en qualité de stimulant fondamental (la cause), tandis que les expériences personnelles de toutes sortes prennent le caractère de réactions (les conséquences) provoquées par ce stimulant. Nous sommes donc en présence d'une échelle des traits génériques essentiels: les rapports entre le contenu de l'oeuvre littéraire et la réalité objective, les rapports entre la conscience du monde de l'écrivain et l'ensemble des stimulants, le reflet de ces rapports sur l'image présentée, enfin la construction proprement dite du contenu.

Ce n'est pas sans raison que, maintenant, nous nommons la „construction” à la fin de notre énumération. C'est que, précisément, ce sont les transformations qui s'opèrent dans la construction d'une oeuvre lyrique, les transformations qui dépendent du degré de la mise en relief des autres éléments conditionnant un genre littéraire déterminé qui tracent, à notre avis, la voie de l'évolution de la poésie lyrique au cours de son développement historique. Autrement dit: la manière toute spéciale de révéler ou d'atténuer ou même de cacher soit des stimulants qui agissent sur la conscience du poète (du lecteur-destinataire), soit des réactions provoquées par eux — voilà l'essentiel de l'évolution de la poésie lyrique. La construction, cette disposition du contenu d'une oeuvre sous la forme définitive que l'auteur lui a donnée, c'est l'effet de l'application de la méthode la plus efficace pour réaliser ce but. Il faut signaler que certains types de poésie lyrique (poésie d'idées, poésie à programme, poésie de „propagande”, poésie de circonstance, de milieu etc.), en consé-

quence de leurs principes, présentent plutôt les résultats de l'action des stimulants sur la conscience, l'imagination ou les émotions que les stimulants eux-mêmes. C'est pourquoi ces types de poésie lyrique démontrent une plus grande stabilité de construction et ils résistent avec plus de force à des tentatives de changements. Il en est ainsi avec le langage dans son usage quotidien: destiné à une communication directe, il n'a pas besoin de modifications trop rapides ou individuelles dans le lexique et la syntaxe et il ne les supporte point. Ces modifications pourraient nuire à sa fonction communicative, elles ne peuvent donc être admises que sous condition d'un certain polissage et d'une certaine adaptation.

Chaque généralisation poussée, celle surtout qui concerne le si riche matériel historique et littéraire, chaque réduction de grandes périodes littéraires à un nombre restreint de schémas est dangereuse vu le risque de constatations trop simplifiées et superficielles. C'est pourquoi il ne sera pas question, dans notre cas, de systématiser et de généraliser; nous allons nous borner à passer en revue des observations recueillies sur le sujet qui nous intéresse.

Nous avons remarqué que la construction du monde présenté dans une oeuvre poétique conditionnée par des phénomènes étrangers à ce monde et dont cependant cette oeuvre dépend est constituée pour une oeuvre lyrique de deux ensembles coexistants: l'image de la réalité objective (le stimulant) et l'image du „vécu” (la réaction provoquée par les stimulants) — pour s'exprimer de la façon la plus générale. L'histoire de la poésie lyrique jusqu'à la période romantique démontre que le rapport entre ces deux ensembles se constituait de façon plutôt harmonieuse, c-à-d. que l'image du monde objectif et la présentation de ses effets dans l'expérience du poète se rangeaient sur le principe d'un parallélisme, et même d'un double parallélisme. Ces deux images existaient donc l'une à côté de l'autre (comme on l'a dit, c'est le „vécu” au sens le plus vaste de ce mot qui l'emportait dans les genres discursifs), ensuite, elles avaient un caractère descriptif et narratif. L'oeuvre présentait alors, pour ainsi dire, deux cercles thématiques, dont chacun était à la fois autonome et dépendant de l'autre. L'autonomie consistait en une entité conventionnelle de chacun des deux ensembles, leur dépendance mutuelle par contre — en ce que les deux images se complétaient mutuellement. On pourrait même dire qu'à un certain degré la ligne entre les fonctions des deux ensembles allait jusqu'à s'effacer. Autant l'image du monde pouvait susciter des impressions personnelles déterminées, autant un état d'âme pouvait attirer une image concrète, propre à le rendre plastique. La rhétorique qui dominait alors la littérature aidait à unir ces deux éléments dans l'oeuvre lyrique; c'est le commentaire apostrophique de la part de l'auteur qui se chargeait souvent de ce rôle.

L'image poétique du monde était le plus souvent conventionnelle (sous l'influence de la tradition antique qui imposait d'une façon autoritaire tout un arsenal de procédés, ensuite sous l'influence de la formule moyenâgeuse sous sa forme pure: image du monde à double fond sémantique, enfin sous l'influence de la manière rationaliste). Chaque image avait une fonction déterminée; il n'y avait que les poètes

les plus éminents, p. ex. Ronsard et Kochanowski (très rarement, Marot, Zimorowic ou Morsztyn) qui s'efforçaient à rendre moins conventionnelles les images présentées au cours de leur production poétique.

Cette harmonie démontrait encore d'autres traits caractéristiques, très importants pour le développement futur de la poésie lyrique. L'image de la réalité construite au moyen des traits objectifs de celle-ci agissait dans un sens déterminé: elle devait mener vers une conclusion qui lui soit conforme ou contradictoire, c-à-d. vers une conclusion lyrique fondée sur la déduction ou sur la controversion logique. L'image et son interprétation étaient séparées d'une façon distincte; il était de règle que l'image elle-même ne fût jamais interprétation, mais en réalité elle l'y conduisait, elle la préparait indépendamment de son caractère conforme ou contradictoire. A côté de cela, indépendamment de l'harmonie et du parallélisme déjà mentionnés, indépendamment de l'effacement des limites entre les fonctions des deux ensembles de l'oeuvre littéraire, l'image de la réalité, c-à-d. la couche objective de l'oeuvre se comportait comme un stimulant extérieur dominant qui allait provoquer sous forme d'expérience intérieure des réactions émotionnelles toutes particulières. C'est ainsi que se formait et s'était formé, à la base du principe: stimulant — réaction, un clavier spécifique de la poésie lyrique.

Voilà un petit poème qui peut servir d'exemple, où le clavier: stimulant — réaction agit d'une façon parfaite, où l'image objective est dépourvue de son interprétation tout en la préparant, où l'harmonie et le parallélisme unissent les deux ensembles du contenu:

Tu góra drzewy natkciona,
A pod nią łąka zielona;
Tu źródł przeźroczystej wody
Podróżnemu dla ochłody;
Tu zachodni wiatr powiewa,
Tu słowik przyjemnie śpiewa —
Ale to wszystko za jaje,
Kiedy Hanny nie dostaje.

(J. Kochanowski — *O Hannie*)

L'évolution de l'oeuvre lyrique va conduire à l'activation de l'image en ce sens qu'elle sera non seulement un moyen pour préparer la conclusion lyrique (la pointe lyrique), mais aussi un ensemble contenant les éléments de cette pointe. En même temps la réaction lyrique envers l'image présentée sera fondée aussi bien sur le principe du parallélisme que sur celui de la déduction. L'autonomie de l'image va acquérir un caractère relatif: d'un point de vue objectif l'image donne l'impression d'une chose valable en elle-même; indépendamment de sa fonction dans l'oeuvre elle est une construction close, provoquant chez le lecteur l'idée de quelque chose d'indépendant et d'autonome qui ne présente que soi-même. Mais du point de vue de l'oeuvre envisagée comme entité l'image a un caractère décidément fonctionnel: elle tend à la pointe, elle la prépare et, grâce à elle, gagne de l'importance.

L'image, en apparence autonome, devient dans le contexte de l'oeuvre littéraire une construction à double valeur.

Comme l'exemple de la composition lyrique de cette sorte citons un petit poème de Goethe:

Über allen Gipfeln ist Ruh'.
In allen Wipfeln fühlst du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde,
Warte nur — balde
Ruhest du auch.

(J. W. Goethe — *Über allen Gipfeln...*)

Le romantisme défait, dans l'oeuvre lyrique, cette harmonie traditionnelle et ce parallélisme qui unissaient jusqu'alors l'image et la pointe lyrique. L'image tend visiblement à la pointe; non seulement qu'elle acquiert une double valeur, mais elle la possède pleinement. Le monde qui existe objectivement devient, dans l'oeuvre littéraire, un monde vu d'une façon subjective; ce monde apporte à la pointe lyrique une signification toute particulière, mais, en même temps, la pointe sature l'image de valeurs spéciales. Le clavier de l'oeuvre agit simultanément en deux sens: l'image fait naître la pointe, celle-ci à son tour, donne à l'image un caractère subjectif. La rhétorique disparaît dans l'oeuvre poétique, une expressivité distincte et prononcée apparaît à sa place. L'image acquiert une autonomie décidément artistique; la connaissance du monde à travers l'homme et celle de l'homme à travers le monde commencent à s'échanger, cependant la subjectivisation de l'image dans l'oeuvre lyrique, le développement successif de cette image et son influence expressive deviennent de plus en plus importants. *Les Sonnets de Crimée* de Mickiewicz présentent un bon exemple de cette méthode de la formation de l'oeuvre lyrique.

Le deuxième courant dans l'évolution du poème lyrique à l'époque romantique consiste en une formation analytique de l'image. L'image subit un démembrement, les observations et les métaphores non seulement rendent plus plastique la vision de la réalité, mais elles deviennent surtout une forme de l'énonciation expressive. C'est déjà dès le début que l'image devient interprétation, les différentes parties du poème ont déjà le caractère de cette atmosphère que la pointe va révéler:

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wysana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali nie was, lecz wasze okowy.

(A. Mickiewicz — *Do przyjaciół Moskali*, 29—32)

L'autonomie de l'image à double valeur se stabilise, car, d'un côté, cette image reproduit un certain fragment de la réalité, de l'autre, elle constitue la forme stylistique d'un transfert de la subjectivité du poète. Cependant, au cours de temps, cette

autonomie devient de plus en plus problématique. L'image ne reflète plus le monde extérieur tel qu'il est objectivement, mais elle reçoit une forme décidée par l'écrivain dans un but déterminé, celui de refléter le mieux l'émotion personnelle de l'auteur. L'image objective dans l'oeuvre lyrique absorbe de plus en plus soit les éléments subjectifs, soit les éléments que la vision subjective d'un auteur a fait naître. On pourrait presque dire que la pointe lyrique se diffuse dans tout le poème:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie ...

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białemi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu ...

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło — lub w srebrne ubiera je kłosa ...

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno —
Tak ...
... lecz nie rzeknę nic — bo mi jest smętno.

(C. K. Norwid — *Jak* ...)

L'image devient le point central du poème lyrique, l'image dynamisée, où les éléments constitutionnels sont le résultat de l'analyse du monde et de soi-même que l'auteur avait exécutée. L'image est le produit d'une vision individuelle et celle-ci, à son tour, est la conséquence de l'ensemble des émotions et des expériences déterminées. L'image et la pointe se déterminent réciproquement:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée ...

O bien — aimée.

L'étang reflète
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure ...
Rêvons: c'est l'heure.

Un vaste et tendre
 Apaisement
 Semble descendre
 Du firmament
 Que l'astre irise ...

C'est l'heure exquise.

(P. Verlaine — *La bonne chanson*, III)

C'est lorsqu'elle préparait la pointe et lorsqu'elle la rendait plus plastique et individuelle que l'image tendait à elle. Mais l'image pouvait avoir encore une autre fonction: étant une construction poétique, elle pouvait devenir, elle-même, une sorte d'interprétation conforme aux intentions de l'écrivain et elle pouvait influencer le caractère de la pointe. Celle-ci, en principe, était hétérogène par rapport à l'image, elle était une énonciation subjective par rapport à la forme objective de cette image; elle formait „le deuxième bout du clavier” lyrique. Lorsque l'image, devenue interprétation, eut absorbé la pointe telle qu'elle se présentait sous sa forme ancienne, elle put transformer cette sorte de pointe; c'est alors que la pointe abandonnait son caractère de „conclusion subjective”, mais elle devenait élément final de l'image, elle fermait la situation présentée, elle constituait le culminant de la narration lyrique, elle dénouait les événements en question. L'élément visuel et l'élément discursif ont formé dans l'oeuvre lyrique un tout organique et c'est ainsi que toute une échelle de procédés stylistiques et de moyens divers de rapporter son contenu a enrichi le poème lyrique. La théorie est devenue narration introspective et prospective, la description et l'énonciation en tant que formes coordonnées ont commencé à s'entrelacer:

Jak dzięki zwierz przyszło Nieszczęście do człowieka
 I zatopiło weń fatalne oczy ...
 — Czeka — —
 Czy człowiek zboczy?

Lecz on obejrzał mu, jak gdy artysta
 Mierzy swojego kształt modelu;
 I spostrzegło, że on patrzy — co skorzysta
 Na swym nieprzyjacielu:
 I zachwiało się całą postaci waga
 — — I nie ma go!

(C. K. Norwid — *Fatum*)

Les observations que l'on a faites nous autorisent à remarquer que l'évolution du poème lyrique tendait à absorber la pointe comme élément d'une énonciation subjective (réaction provoquée par l'image-stimulant) qui se distinguait dans l'oeuvre. Par conséquent, l'image elle-même a du prendre un autre caractère; elle gagnait une double valeur, elle s'imprégnait des traits analytiques des éléments introduits, l'élément descriptif et l'élément discursif s'y entrelaçaient, elle constituait

non seulement un phénomène interprète, mais encore un phénomène interpréteur. La pointe en tant que conclusion lyrique ayant les traits d'une équivalence émotionnelle et intellectuelle s'était plongée dans l'image qui, par conséquent, avait abandonné son rôle d'un ensemble qui préparait cette conclusion et qui la rendait plastique. Ce qui en était une conséquence c'est que l'image se mit à élargir ses limites sémantiques pour acquérir un sens polyvalent.

Ainsi la poésie lyrique s'engagea sur la voie d'une analyse imagée. Ayant procédé à la dissociation de ses perceptions en éléments importants au point de vue de l'ontologie et de l'éthique qu'il représentait, l'écrivain se mit à marcher vers une synthèse nouvelle. L'ensemble conventionnel et naturiste dans un sens plus large de la perception a du être remplacé par une somme d'éléments assemblés par le poète selon ses rigueurs individuelles (c-à-d. conformes à sa notion de la réalité et avec toutes les conséquences idéologiques, artistiques et éthiques).

Cette touche lyrique qui, sur le sillage: image (stimulant) — pointe lyrique (réaction provoquée par le stimulant), agissait des deux côtés ou dans une direction unique, disparaît. Elle devient une sorte de bouton automatique qui fait mouvoir dans la conscience du destinataire les éléments figuratifs et les impressions subjectives:

Ein Wild verblutet sanft am Rain
und Raben plätschern in blutigen Gossen,
das Rohr bebt gelb und aufgeschossen,
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

(G. Trakl — *Im Winter*, 13–16)

L'oeuvre assaillit l'imagination du destinataire au moyen des éléments particuliers des images présentées, elle le fait donc par étapes successives. En somme, une sorte d'image collective va naître et c'est elle, à son tour, qui doit devenir stimulant provoquant des impressions déterminées.

Ce processus de démembrement de l'image d'une réalité peut avoir un caractère tout différent, toutefois réduisons-le à certaines catégories générales. L'une d'elles c'est le principe de la construction représentative, où, malgré une tendance à présenter une réalité objective, il ne s'agit pas de l'authenticité, mais de l'expression de la fonction lyrique. L'écrivain construit une image ou une situation selon un modèle réaliste, cependant le sens de cette construction ne s'exprime pas uniquement par la force de reproduire une réalité. Ce qui est plus, l'oeuvre poétique peut démontrer une sorte de „fragments d'une réalité" que l'écrivain a également composés selon le principe qui exige d'introduire dans l'oeuvre poétique les sujets les plus nécessaires pour produire une expression demandée:

W przyjaciół miłych gronie
Dziewczyna w wieczornym salonie
Wiosennym głosem,
Nutą słowiczą
Śpiewała z miłosną słodyczą,
Z majowym patosem.

Wszyscy słuchali.
I gdy śpiewaczka usta otwarła
W perlistej gamie,
Co w serce wnika,
Kot, co się zakradł do sali,
Skoczywszy jej na ramię
Zajrzał do gardła.
Szukał słowika.

(L. Staff — *Słowik*)

Le principe de déformation qui fait s'unir simultanément dans une suite figurée les fragments d'une réalité que les rapports de dépendance réciproque, de cause et de conséquence n'ont pas liés ensemble — c'est une autre catégorie de démemberment de l'image du monde extérieur. Une certaine fonction de l'ensemble, critère du principe fondamental, qui est l'expression synthétique de toutes les parties imagées et discursives de l'oeuvre, joue le rôle d'un facteur copulatif dans l'ensemble de cette oeuvre. La pointe lyrique, dans le sens conventionnel et traditionnel de ce mot, absorbée par les images que le poème contient, disparaît complètement. On a l'impression que l'oeuvre poétique s'est rapprochée de l'image ou plutôt d'une suite d'images dont elle est composée. Et voilà le trait caractéristique: l'oeuvre lyrique semble se composer seulement d'images (stimulants), mais assorties de telle manière qu'elles puissent jouer le rôle de réaction envers le stimulant; elles constituent une pointe lyrique divisée en bon nombre de parties constitutionnelles.

Cette sorte de déplacement du „clavier lyrique” produit une impression particulière. Cette fois, l'oeuvre poétique n'impressionne pas les lecteurs d'une manière unique, elle ne leur suggère pas une façon déterminée de la percevoir, elle ne les dispose ni à leur faire accepter une seule solution déterminée, ni à leur faire croire qu'une seule solution soit possible. Pour beaucoup de personnes une telle oeuvre est incompréhensible, puisqu'elle enfile uniquement les prémisses sans formuler de conclusion concrète. Au point de vue sémantique elle se distingue par les valeurs multiples. Au cours de son développement l'évolution de ce genre littéraire est arrivée à exposer une construction imagée qui est, au fond, une analyse imagée de la réalité, une analyse qui s'impose des ambitions interprétatrices.

La valeur de l'interprétation consiste aussi en ce que l'auteur ne se borne point à ranger des éléments imagés dépourvus d'expression subjective distincte et lisible. Au contraire, les éléments des images sont présentés comme le résultat évident d'une vision subjective du monde („la réalité n'est pas telle, mais on peut la voir de cette façon et c'est cela que l'on peut y remarquer) et il y a des énonciations subjectives qui les lient ensemble. En résultat, l'oeuvre fournit des stimulants agissant dans une certaine direction et un bon nombre d'interprétations partielles, ce qui ressemble plutôt à poser un problème qu'à lui donner une solution unique. La multiplicité de significations est une sorte d'interprétation de la réalité, d'une interprétation que le lecteur lui-même peut sensiblement façonner à sa manière:

Et j'avais vu le titre je suis entré et ça m'a coûté 1 franc
 J'ai vu ça dans le journal
 Ils ont pris l'automobile pour Florence
 Ils vont à Florence pour leur travail pas pour s'inspirer
 A cinq heures le rendez-vous vous convient-il
 Chez le dentiste j'ai lu ça
 C'est un bol à bouche
 Non c'est un bol à cornichons
 Alors racontez-moi un peu des histoires de femmes
 Ah! j'en ai connu hier soir une très rigolote
 Ethéromane et amie de Mouna Delza

(G. Apollinaire — *Poème*)

Comme on renonce à une pointe lyrique expressive, localisée d'une façon précise et ayant un sens unique au point de vue stylistique et sémantique, c'est pourquoi, probablement, l'on abandonne la terminologie génologique traditionnelle. Les poètes modernes ne composent plus des oeuvres „lyriques”, mais des oeuvres „poétiques”. A vrai dire, la „poésie lyrique” n'existe plus, il n'y a que la „poésie”. Cela veut dire que l'interprétation descriptive et expressive a remplacé l'interprétation discursive et expressive. Indépendamment du degré de l'intervention immédiate de la part de l'écrivain une image construite d'une façon déterminée constitue elle-même une sorte d'interprétation particulière d'une réalité (dans des limites suffisamment étendues) et elle l'impose au lecteur. Et, ce qui est particulièrement important, l'image que l'oeuvre poétique contient ne constitue point une „suite naturelle” fournie par l'expérience quotidienne, mais elle est une séquence composée, dans un but déterminé, au moyen d'une élimination de tous ces éléments qui auraient pu mettre un frein à l'interprétation ou qui auraient pu la déformer.

Il est clair qu'une image ainsi composée demande des procédés stylistiques tout particuliers: même au point de vue de son vocabulaire le poème se distingue par le choix de procédés obtenus au cours d'une sélection rigoureuse; tout ce qui en reste a les traits exceptionnels en fait de description:

Dziewięć sił
 srebrny pelzacz
 diabelskie nasienie

Pelźnie tak
 górskim zboczem
 rozgałęziony szeroko
 dziwotwór

Krewny węży
 jak go chwycić
 jak go dotknąć

Nie ma rąk
 nie ma nóg

Sprawa nieczysta
pod zielską postacią

Gwiazda gusel
wiecznie wirująca
dziewięć sił

(J. Harasymowicz — *Dziewięć sił*)

Nos considérations sur l'évolution des formes d'énonciation dans la poésie lyrique aboutissent à leur fin.

Nous avons constaté qu'elle consiste à faire regrouper les éléments constitutionnels du contenu de l'oeuvre lyrique. Elle débute par une coopération harmonieuse de l'élément imagé avec l'élément discursif et expressif, par un parallèle de l'image et de la pointe lyrique. Au cours des temps, comme elle tend à la pointe et comme elle la prépare, l'image acquiert une double valeur. Ainsi façonnée, elle démontre une tendance à absorber la pointe, à la remplacer par l'élément final de l'image. A la suite d'un démembrement et à la suite d'une saturation par les éléments d'une vision subjective, l'image, qui jusqu'alors préparait l'interprétation, est devenue interprétation elle-même. Comme, d'un côté, elles se sont partiellement plongées dans l'image et comme, de l'autre, elles devaient se former dans l'imagination du lecteur, l'image-stimulant a cessé de provoquer des réactions présentées dans l'oeuvre poétique. L'image devenait peu à peu une suite de tableaux résultant de la décomposition d'une réalité et rangés suivant cet ordre que le poète a reconnu pour l'expression unique de la régularité du monde présenté. Le lyrisme de l'oeuvre poétique est devenu un ruisseau souterrain, tandis qu'à la surface ne restait qu'une certaine forme qui marquait l'étendue et la direction de ce ruisseau.

Traduit par *Kazimierz Kupisz*

EWOLUCJA LIRYKI

SKRÓT

Szczegółowe rozważania nad gatunkami literackimi prowadzą do wniosku, iż nazwy wielu gatunków są terminami mało precyzyjnymi. Przyczyna tego stanu rzeczy leży w tym, że przy definiowaniu gatunku literackiego bierze się pod uwagę kilka zjawisk, nie oznaczając w należyty sposób właściwego stosunku między nimi.

Zjawiska te dotyczą różnych sfer utworu i w następstwie swej odmienności mogą sprawiać wrażenie elementów takich, które trzeba traktować jako samodzielne, a czasem nawet jako jedynie decydujące o istocie danego gatunku. Do zjawisk tych należą przede wszystkim: stosunek przedstawionych treści do rzeczywistości obiektywnej, stosunek świadomości pisarza do materiału będącego przedmiotem opisu, relacji lub przeżycia („punkt widzenia”), budowa świata przedstawionego, czyli konstrukcji zawartości utworu, odbicie obu stosunków w obrazie świata przedstawionego. Łatwo się zorientować, że jeśli z kolei usystematyzujemy stosunkowo dużą ilość środków techniczno-semantycznych i operowanie nimi uznamy za istotę nie tylko określonego gatunku, lecz przede wszystkim utworu literackiego w ogóle, popadniemy w formalizm zapędzający badania teoretyczno-literackie w zaułek bez wyjścia. Nie wolno zapominać, że pewne środki techniczno-artystyczne

oraz pewne układy występujące w konstrukcji utworu są charakterystyczne dla określonych prądów literackich. Jednakże w tym wypadku analiza tych środków musi być uzależniona od reszty cech utworu, wymienionej w podanym wyliczeniu.

Szczególne trudności wyłaniają się wówczas, gdy doświadczenie historycznoliterackie i sama praktyka literacka wskazują na możliwość gatunkowego i pozagatunkowego, czy też międzygatunkowego odnoszenia pewnych nazw identyfikujących. Innymi słowami, gdy pewna nazwa gatunkowa praktycznie oznacza i gatunek literacki, i coś jeszcze ponadto, co nie jest gatunkiem literackim, lecz jakimś szerszym „punktem widzenia”, ograniczającym niejedyn gatunek, a nawet czymś w rodzaju percepcyjnej, czy też ekspresywnej postawy w ogóle.

Z tego rodzaju faktami spotykamy się przy badaniu „utworu lirycznego”, takie właśnie trudności następczą terminy „liryka” i „liryczność”. Olbrzymi materiał dostarczony przez historię literatury pokazuje dobitnie, iż tu właśnie mamy do czynienia z terminami nieprecyzyjnymi, z pojęciami nieostrymi.

Przedmiotem obecnej wypowiedzi będzie jeden tylko wycinek tego rozległego zagadnienia, a mianowicie: w czym przede wszystkim zaznacza się zmieniająca charakter gatunku ewolucja „liryki” („utworu lirycznego”).

Utwór liryczny traktować będziemy jako poetycką formę przekazania emocji, poglądu lub stanu. Znaczy to, że w utworze tego rodzaju zostaje zawarta określona materia wzruszeniowa, powstała w następstwie zetknięcia świadomości ze światem, światopoglądowa lub intelektualna. Utwór liryczny jest przeto prezentacją odczucia lub przeżycia, oceny lub kwalifikacji, analizy lub stwierdzenia. W ten sposób obraz świata zewnętrznego, źródło doświadczeń i przeżyć, występuje tu w charakterze podstawowego bodźca (przyczyny), natomiast wszelkiego rodzaju przeżycia nabierają cechy wywołanych za pomocą tego bodźca reakcji (skutku). Mamy tu więc pełną skalę podstawowych cech gatunkowych: stosunki — zawartość a rzeczywistość, świadomość pisarza a zestroj bodźców, odbicie tych stosunków w przedstawionym obrazie oraz w końcu właściwą konstrukcję zawartości.

Ową „konstrukcję” wymieniamy na końcu. Chodzi o to, że właśnie zmiany w konstrukcji utworu lirycznego wyznaczają naszym zdaniem drogę ewolucji liryki w przekroju historycznym. Albo inaczej: ewolucja liryki polega na charakterystycznym ujawnianiu lub też osłabianiu, czy też nawet utajaniu bądź to bodźców oddziałujących na świadomość poety (czytelnika-odbiorcy), bądź to reakcji na te bodźce. Konstrukcja, układ zawartości w swym ostatecznym kształcie nadany przez autora, jest zastosowaniem możliwie najwłaściwszej metody dla osiągnięcia tego celu. Należy z miejsca zaznaczyć, że pewne typy liryki (ideowa, programowa, „propagandowa”, okazjonalna, środowiskowa i in.) już w swym założeniu prezentują przede wszystkim nie tyle bodźce poruszające świadomość, wyobraźnię, czy wywołujące emocje, lecz przede wszystkim rezultaty oddziaływania tych bodźców. Stąd też te typy liryki wykazują znacznie większą trwałość pod względem swych konstrukcji i z większą siłą opierają się próbom zmian.

Zauważyliśmy, że konstrukcja świata przedstawionego w utworze poetyckim, uwarunkowana innymi wymienionymi zjawiskami kształtującymi utwór, na terenie utworu lirycznego składa się jak gdyby z obu zestrojów: obrazu rzeczywistości (bodźca) oraz obrazu, najogólniej mówiąc — przeżycia (reakcji na bodźce). Dzieje liryki do okresu romantyzmu pokazują, że stosunek między obu tymi zestrojami miał charakter raczej harmonijny, tzn. że obraz świata i przedstawienie przeżycia występowały niejako na zasadach paraleli, i to paraleli podwójnej. Po pierwsze więc, obrazy te obok siebie występowały (z przewagą treści „przeżyciowej”), po drugie zaś miały zdecydowany charakter deskryptowy, relacjonujący. Utwór prezentował jak gdyby dwa kręgi treściowe na prawach i autonomii, i współzależności. Autonomia polegała na pewnej konwencjonalnej kompletności obu zestrojów, natomiast współzależność wynikała z faktu wzajemnego dopełniania się obu obrazów. Można nawet powiedzieć, że do pewnego stopnia zacierała się granica funkcji obu zestrojów treściowych. Zarówno obraz świata mógł wywołać pewne przeżycia, jak również określony stan wewnętrzny mógł domagać się odzwierciedlenia w konkretnym obrazie i uplastycznieniu.

nia przy pomocy tego obrazu. Panująca w literaturze retoryka pomagała w powiązaniu obu elementów treściowych utworu; rolę tę spełniał niejednokrotnie apostroficzny komentarz autorski.

Ta harmonijność miała i inne właściwości. Obraz rzeczywistości zaprezentowany przy pomocy cech obiektywnych tej rzeczywistości usytuowany był kierunkowo; miał prowadzić do konkluzji prostej lub odwróconej, tzn. prowadził do wniosku lirycznego na zasadzie wynikania lub kontrowersji. Istniał wyraźny przedział między obrazem i interpretacją; sam obraz z reguły nie był interpretacją, lecz do niej prowadził, określoną interpretację (prostą lub odwróconą) przygotowywał. Obok tego zaś obraz rzeczywistości, a więc warstwa przedmiotowa utworu, wykształcał się jako dominujący bodziec zewnętrzny, mający wywołać odpowiednie reakcje w postaci treści przeżyciowych. Wykształcała się i wykształciła swoista klawiatura liryki na zasadzie bodziec — reakcja (przykład: J. Kochanowski, *O Hannie*).

Ewolucja utworu lirycznego będzie postępowała w kierunku uaktywnienia obrazu w tym sensie, iż będzie on nie tylko środkiem przygotowującym wniosek liryczny (pointę liryczną), ale również zestrojem zawierającym elementy składowe tej pointy. Obok tego liryczna reakcja na przedstawiony obraz oparta będzie i na paraleli, i na zasadzie wynikania. Autonomiczność obrazu nabierze charakteru względnego: z obiektywnego punktu widzenia obraz sprawia wrażenie wytworu samowadnego; niezależnie od swej funkcji w utworze jest on konstrukcją zamkniętą, wywołującą u odbiorcy wyobrażenie czegoś samoistnego i autonomicznego, reprezentującego wyłącznie siebie. Przy tym zaś, z punktu widzenia utworu jako całości, obraz ma charakter zdecydowanie funkcjonalny: zmierza do pointy, przygotowuje ją i dzięki niej nabiera pełniejszego znaczenia. Obraz pozornie autonomiczny staje się w kontekście utworu konstrukcją dwuwartościową (przykład: *Über allen Gipfeln ...* J. W. Goethego).

Romantyzm rozbija tradycyjną harmonię i paralelizm utworu lirycznego w zakresie obrazu-bodźca oraz reakcji na ów bodziec, pointy lirycznej. Obraz wyraźnie zmierza do pointy, już nie tylko staje się dwuwartościowy, ale i jest dwuwartościowy. Świat obiektywnie istniejący zmienia się w utworze w świat subiektywnie widziany; nadaje on szczególne znaczenie pointce, a zarazem pointa nasycza obraz szczególnymi walorami. Klawiatura utworu zaczyna działać w dwu kierunkach równocześnie: obraz wywołuje pointę, pointa zaś usubiektywia obraz. Zanika retoryka utworu, w jej miejsce pojawia się zdecydowana ekspresywność. Obraz nabiera autonomiczności artystycznej; poznanie świata poprzez człowieka i poznanie człowieka poprzez świat zaczyna się wymieniać wzajemnie z tym, że w utworze lirycznym subiektywizowanie obrazu, jego rozrastanie się oraz ekspresywne oddziaływanie nabiera coraz większego znaczenia. Przykładem tego rodzaju metody kształtowania utworu lirycznego mogą być *Sonety krymskie* A. Mickiewicza.

Drugi nurt ewolucji wiersza lirycznego okresu romantyzmu polegał na analitycznym kształtowaniu obrazu. Obraz ulega rozcłonkowaniu, ciąg spostrzeżeń i metafor jest formą ekspresywnego wypowiedzenia. Obraz staje się interpretacją niemal od początku, poszczególne części utworu są nacechowane tym nastrojem, jaki przyniesie pointa (przykład: *Do przyjaciół Moskali* A. Mickiewicza).

Utrwała się autonomia obrazu dwuwartościowego. Jednakże autonomia ta nabiera z biegiem czasu większej problematyczności. Obraz już nie odwzorowuje świata zewnętrznego w jego kształcie „danym“, lecz w kształcie uformowanym przez pisarza w określonym celu: by tym kształtem najskuteczniej odwzorować emocję piszącego. Obiektywny obraz zawarty w utworze w coraz wyższym stopniu wchłania elementy subiektywne względnie takie, które zostały powołane do życia przez subiektywne widzenie pisarza. Pointa liryczna zostaje niejako rozproszona po całym utworze (przykład: *Jak ...* C. K. Norwida).

Obraz staje się ośrodkiem utworu lirycznego, obraz zdynamizowany, tzn. taki, w którym poszczególne elementy są rezultatem dokonanej przez pisarza analizy świata i siebie. Obraz jest produktem wyraźnie indywidualnego widzenia, widzenie zaś to z kolei jest następstwem zespołu określonych przeżyć. Obraz i pointa wzajemnie się determinują (przykład: *La bonne chanson* III P. Verlaine'a).

Obraz zmierzał ku poincie wówczas, gdy był i jej przygotowaniem, i ilustracją uplastyczniającą, indywidualizującą. Ale obraz, jako celowa konstrukcja poetycka, mógł sam stać się pewną interpretacją zgodną z założeniami pisarza i wpłynąć na zmianę charakteru pointy. W zasadzie była ona elementem heterogenicznym w stosunku do obrazu, była wypowiedzią subiektywną w stosunku do obiektywnego kształtu obrazu; była „drugim końcem klawisza” lirycznego. Obraz mógł zmienić ten typ pointy wówczas, gdy stawszy się interpretacją wchłoniął pointę w jej dotychczasowej formie; pointa przestała być „subiektywnym wnioskiem”, stała się natomiast ostatnim elementem obrazu, zamknięciem przedstawionej sytuacji, najmocniejszym spięciem lirycznej narracji, rozwiązaniem przedstawionego wydarzenia. Obrazowość i dyskursywność stopiły się z sobą w jedną organiczną całość, utwór liryczny wzbogacił się o całą skalę różnorodnych form podawczych i środków stylistycznych. Retoryka zmieniła się w relację introspektywną, opis i wypowiedź zaczęły się przeplatać jako formy współrzędne (przykład: *Fatum* C. K. Norwida).

Ewolucja utworu lirycznego szła w kierunku pochłonięcia pointy jako wyodrębnionego w utworze elementu subiektywnej wypowiedzi, finału-reakcji na obraz-bodziec. W następstwie tego i sam obraz stawał się dwuwartościowy, nasycony analitycznością wprowadzonych elementów, opisowość przeplatała dyskursywnością, stawał się zjawiskiem nie tylko interpretowanym, ale i interpretującym. Pointa jako liryczne podsumowanie o cechach emocjonalnej lub intelektualnej jednoznaczności wtopiła się w obraz, który dzięki temu przestał być zestrojem uplastyczniającym i przygotowującym owo podsumowanie. W następstwie tego obraz zaczął rozszerzać swój zakres znaczeniowy, w pewnym sensie się uwieloznaczniał.

Liryka wkroczyła na drogę obrazowej analizy. Pisarz zaczął dążyć do nowej syntezy poprzez rozbijanie postrzeżeń na elementy ważne z punktu widzenia reprezentowanej przez siebie ontologii i etyki. Konwencjonalna, naturalistyczna w pewnym ogólnym sensie całość percepcji musiała zostać zastąpiona przez zespół elementów zestawionych przez poetę wedle rygorów zgodnych z wyobrażeniami pisarza o istocie rzeczywistości.

Zanika ów „klawisz liryczny” działający jedno- lub dwustronnie na linii obraz-bodziec — pointa-reakcja na bodziec. Klawisz zmienia się jak gdyby w guzik automatu uruchamiający zarówno odpowiednie elementy wyobrażenia, jak i subiektywne doznania w świadomości odbiorcy utworu (przykład: *Im Winter* G. Trakla).

Rozczłonkowanie obrazu rzeczywistości może mieć różny charakter, oparty na pewnych ogólnych kategoriach. Jedną z nich jest zasada konstrukcji reprezentatywnej, w której mimo cech obiektywnego urealnienia nie chodzi o „autentyzm prezentacji”, lecz o wymowę funkcji. Pisarz konstruuje obraz lub sytuację wedle wzorca realistycznego, jednakże sens tej konstrukcji nie polega na samej sile odwzorowania rzeczywistości. Utwór może demonstrować jak gdyby „fragmenty rzeczywistości”, również skomponowane przez pisarza wedle zasady wprowadzenia do utworu treści najniezbędniejszych dla wywołania poszukiwanej przezeń ekspresji (przykład: *Słowik* L. Staffa).

Inną kategorią rozczłonkowania obrazu świata może być zasada deformacji, polegająca na symultanicznym łączeniu w jeden ciąg wyobraźniowy fragmentów nie powiązanych klamrami bezpośrednich współzależności, przyczyn i skutków. Rolę generalnej klamry dla całości pełni zsyntetyzowana ekspresja wszystkich obrazowych i dyskursywnych części składowych utworu. Pointa w tradycyjnym tego słowa znaczeniu znika, pochłonięta przez zawarte w utworze obrazy. Odnosi się wrażenie, że utwór dokonał radykalniejszego przesunięcia w stronę obrazu, w stronę strumienia obrazów, z których zbudowany jest utwór. I oto charakterystyczne zjawisko: utwór składa się jak gdyby z samych obrazów-bodźców, ale tak dobranych, aby mogły spełniać rolę reakcji na bodźce, aby stanowiły pointę rozczłonkowaną na dużą ilość części.

Utwór poetycki w tych warunkach nie kształtuje świadomości odbiorcy w sposób jednoznaczny, nie nastraja jej na ściśle zdeterminowany odbiór, nie przygotowuje do przyjęcia określonego, jedynie możliwego rozwiązania. Dla wielu jest to utwór „niezrozumiały”, gdyż pozornie gromadzi same przesłanki, nie formułując konkretnego wniosku. Taki utwór pod względem semantycznym

nacechowany jest wielowartościowo. Ewolucja tego gatunku literackiego poszła w kierunku wyeksponowania konstrukcji obrazowej będącej obrazową analizą rzeczywistości, i to analizą o ambicjach interpretacyjnych.

Wartość interpretacyjności tkwi również w tym, że autor nie poprzestaje na mechanicznym szeregowaniu elementów obrazowych. Przeciwnie, zarówno pokazane elementy obrazów uformowane są jako rezultat subiektywnego widzenia („tak rzeczywistość nie wygląda, lecz tak można ją dostrzec i to można w niej zauważyć“), jak też powiązane są z sobą wypowiedziami subiektywnymi. W rezultacie utwór dostarcza bodźców kierunkowych i cyklu interpretacji cząstkowych, co w pewnym sensie podobne jest do postawienia problemu, a nie do jego jednoznacznego rozwiązania. Owa wieloznaczność jest pewną interpretacją rzeczywistości, w której kształtowaniu duży margines pozostawiono samemu odbiorcy (przykład: *Poème G. Apollinaire'a*).

Rezygnacja z ekspresywnej pointy jednoznacznej stylistycznie i semantycznie jest zapewne przyczyną odchodzenia od tradycyjnej terminologii gatunkowej. Współcześni poeci nie piszą utworów „lirycznych“, lecz utwory „poetyckie“. Właściwie nie ma już „liryki“, jest tylko „poezja“. Znaczy to, że w miejsce interpretacji dyskursywno-ekspresywnej mamy interpretację opisowo-ekspresywną. Odpowiednio uformowany obraz, niezależnie od stopnia bezpośredniej interwencji pisarza, sam jest szczególnego rodzaju interpretacją rzeczywistości i pewną interpretację narzuca odbiorcy. Przy czym — rzecz doniosłej wagi — obraz zawarty w utworze nie jest „ciągłem naturalnym“, danym w tzw. codziennym doświadczeniu, lecz sekwencją celowo skomponowaną w drodze wielostronnej eliminacji elementów mogących ową interpretację zahamować lub zniekształcić.

Tak skomponowany obraz wymaga bardzo swojej stylistyki: nawet pod względem leksykalnym utwór odznacza się doбором środków wynikających z bardzo radykalnej selekcji; to, co pozostaje, nosi cechy opisowej wyjątkowości (przykład: *Dziewięć sił J. Harasymowicza*).

Stwierdziliśmy, że ewolucja wypowiedzi lirycznej polega na nieustannym przegrupowywaniu składników zawartości utworu lirycznego. Zaczyna się od harmonijnego współdziałania elementu obrazowego i dyskursywno-ekspresyjnego, od paralelizmu obrazu i pointy lirycznej. Z biegiem czasu obraz nabiera dwuwartościowości, gdyż skłania się ku poincie i ją przygotowuje. Tak ukształtowany obraz zaczyna wykazywać tendencję do wchłonięcia pointy, zastąpienia jej ostatnim członem obrazu. Obraz, który przygotowywał interpretację, sam w następstwie rozczłonkowania i nasyceń elementami subiektywnego widzenia zaczął się stawać interpretacją. Obraz-bodziec przestał wywoływać określone reakcje uwidocznione w utworze, gdyż reakcje te częściowo przeszły do obrazu, częściowo zaś miały być wywołane w świadomości odbiorcy. Obraz zaczął przybierać postać ciągu obrazów będących wynikiem dekompozycji rzeczywistości, ułożonych wedle porządku uznanego przez poetę za jedyny wyraz prawidłowości przedstawianego świata. Liryczność utworu stała się strumieniem podziemnym, na powierzchni pozostał kształt terenu wskazujący rozległość i kierunek tego strumienia.

Jan Trzynadłowski, Wrocław