

MARIA TARNOGÓRSKA
Wrocław

WIERSZ A POEMAT ROZWAŻANIA GENOLOGICZNE

Do kwestii wymagających wnikliwego rozpatrzenia przez współczesną genologię należy niewątpliwie stosowane często na zasadzie pojęć opozycyjnych rozróżnienie między wierszem a poematem. Teza o wierszu i poemacie jako dwóch gatunkowo odmiennych typach wypowiedzi poetyckiej wydaje się znajdować oparcie zarówno w licznych przejawach świadomości literackiej samych twórców – w tytułach wielu zbiorów poetyckich pojawia się przecież podział na wiersze i poematy – jak i refleksji teoretycznej i krytycznej, formułowanej w różnych epokach literackich. Za najbardziej oczywiste kryterium odrębności obu form uznaje się na ogół ich rozmiar: wiersz to „*mały utwór poetycki*”¹, poemat zaś – „*utwór wierszowany większych rozmiarów*”². Jako dodatkowy czynnik, wzmacniający tę opozycję, wymienia się także przynależność rodzajową: epicka geneza poematu przeciwstawiana bywa lirycznym źródłom krótkiego utworu wierszowanego. Dodać trzeba, iż „dawność” poematu, jego pierwotny związek z wielką epiką, utożsamianą z eposem, stały się przyczyną szczególnej waloryzacji gatunku. W odróżnieniu od wiersza, którego konstrukcja semantyczna nie jest zdeterminowana przez wyraźnie określone kategorie treściowe czy ideologiczne, poemat uchodzi za gatunek o wyjątkowym przeznaczeniu.

Wysokie miejsce zajmowane przez epos w hierarchii gatunków literackich, jego monumentalność, wzniosłość oraz mityczne początki wpłynęły w dużym stopniu na późniejsze rozumienie „poematowości”. Rzec by można, iż ciągle obecna „pamięć gatunku” każe postrzegać także

¹ K. Irzykowski, *Zgietk a ścisk tzw. walerów*, „Pion” 1934, nr 39, s. 1.

² T. Kostkiewiczowa, *Poemat*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 189.

współczesne realizacje jako przejaw formy, której użycie wymaga dziś szczególnego uzasadnienia.

Zarysowana tu opozycja między wierszem a poematem posiada więc, jak wolno sądzić, zarówno swój aspekt historyczny, związany z kształtowaniem się w czasie obu pojęć genologicznych, jak i wymiar aktualny, reprezentowany przez świadomość literacką czasów współczesnych. Niezależnie jednak od przyjętej perspektywy widzenia, wstępnego ustalenia wymaga także sposób rozumienia gatunku oraz, co za tym idzie, zadań samej genologii, która służyć może przecież różnym koncepcjom poznawczym.

Biorąc pod uwagę przywołaną niegdyś przez Jana Trzynadlowskiego formułę „*genologii interpretacyjnej*”³, wzbogaconą o Bachtinowski model świata gatunku, stwierdzić można, iż stanowi on przede wszystkim dziedzinę ciągle przemieszczającego swe granice sensu, „*całościową wizję epistemologiczną i aksjologiczną*”⁴, nie zaś jedynie „zewnątrzny szablon”, będący czynnikiem stabilizującego, utrwalającego stałe podziały, porządku literatury. W myśl tej koncepcji gatunku oraz jego badawczego ujęcia reguły konstytuujące sens omawianej opozycji dotyczyć będą w głównej mierze funkcji modelującej, realizującej się w zmiennym często pod względem składników konstrukcyjnych materiale tekstowym. Bliskie takiej właśnie orientacji wydaje się stanowisko badacza poematu, Waldisa Kikansa:

„Oceniając każdy system utworu, tym bardziej system systemów - gatunek, powinniśmy wychodzić od założonych w nim zasad modelowania świata, realizacja których określa całość artystyczną utworu”⁵.

W najistotniejszym swym wymiarze gatunek pozostaje więc całościową strukturą znaczącą, pełniącą określone funkcje komunikacyjne, dobór zaś budujących tę strukturę elementów formalnych uzależniony jest ściśle od charakteru przedstawionych w utworze treści⁶.

³ J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 53.

⁴ A. Woźny, *Jak (można) czytać „Problemy poetyki Dostojewskiego”*. Z zagadnień socjologii i metodologii tekstu literaturoznawczego (maszynopis).

⁵ W. Kikans, *Sowremiennaja sowietskaja poema*, Riga 1982, s. 186.

⁶ Na ścisły związek między rodzajem prezentowanej treści a jej gatunkowym opracowaniem zwraca uwagę Josef Hrabák w artykule *Kilka uwag o współczesnej prozie czeskiej o tematyce budownictwa socjalistycznego (Przyczynek do zagadnienia kryształizacji gatunku literackiego)*. Przeł. R. Janiczek, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1963, t. 6, z. 3, traktując kryształizację gatunku jako efekt „praktyki pisarskiej, wytwarzającej procesy morfologiczne najdogodniejsze dla określonej treści”, s. 14.

Wracając do właściwego nurtu rozważań podkreślić zatem trzeba, iż opozycja rozmiaru, odnosząca się do zewnętrznej, „fizycznej” przestrzeni tekstu, uznana być musi z punktu widzenia przyjętej tu koncepcji genologicznej za niesamoistny składnik charakterystyki gatunku. Jako oczywisty dowód służyć mogą badania prowadzone przez Jana Trzynadłowskiego nad istotą małych form literackich, ujawniające szereg uniwersalnych prawidłowości, odnoszących się do całokształtu zjawisk genologicznych. Prowadzą one do niezwykle znaczącej konstatacji, iż „o zasięgu przestrzeni decyduje zakres «wymiaru» treści przedstawionych”⁷. Kategorię „«wymiaru» treści przedstawionych” uznać zatem wypada za podstawową jakość, decydującą o genologicznym nacechowaniu interesującej nas opozycji wiersz-poeemat. Wydaje się przy tym, iż właściwy teren, na którym dostrzegalne stają się istotne odrębności, stanowi sfera wyobrażeń rodzajowych, towarzyszących rozwojowi obu typów wypowiedzi poetyckiej.

Przywołane wcześniej pojęcie liryczności wiersza i epickości poematu posiada niewątpliwie swe historyczne uzasadnienie w dawnej refleksji metapoetyckiej. O ile jednak pojęcie poematu jako utworu epickiego dość wcześnie pojawia się i zostaje utrwalone w świadomości twórców i teoretyków literatury⁸, o tyle krystalizacja pojęcia wiersza lirycznego jest efektem bardziej powolnego procesu, związanego przy tym z osłabieniem tendencji normatywnej w myśleniu o gatunkach. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa:

„W uformowaniu się pojęcia rodzaju lirycznego, obejmującego różne typy utworów poetyckich, istotną rolę odegrały tendencje samej praktyki twórczej, która coraz częściej rezygnowała z jednoznacznego podporządkowania krótkich tekstów wierszowanych określonym gatunkom literackim. Ten stan rzeczy odnotował lojalnie F. N. Golański pisząc w rozprawie «O wymowie i poezji» (1786), iż «co do innych rodzajów poezji nie należy, to ogólnie wierszem zowiemy». Właśnie potrzeba zaklasyfikowania owych wierszy, związana z porządkującym nastawieniem teoretyków z początku XIX w., przyczyniła się w dużym stopniu do wykrysztalizowania ogólnej kategorii liryki jako rodzaju”⁹.

⁷ J. Trzynadłowski, op. cit., s. 6.

⁸ Zob. T. Michałowska, *Pojęcie «poematu» w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ”. Prace Historycznoliterackie 1987, z. 63 oraz teje, *Poeema- pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 598.

⁹ T. Kostkiewiczowa, *Liryka*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 274.

Brak wyraźnych reguł, nazywany często przez twórców późniejszych epok „nieporządkiem lirycznym” oraz zasada *varietas*, dopuszczająca różnorodność przedstawianych treści oraz dowolność rozwiązań kompozycyjnych, powodowały niewątpliwie pewną nieokreśloność pojęcia „wiersz liryczny”, które zyskiwało przez to dość niejasny, ponadgatunkowy status. Do pogłębienia tego wrażenia przyczyniła się również późniejsza popularność romantycznej teorii liryki – za podstawowe cechy wiersza lirycznego uznano wszakże podmiotowość oraz związek z przeżyciem, określanym nawet odrębną kategorią „*Erlebnis*”¹⁰. W efekcie coraz silniejsza subiektywizacja wypowiedzi nie sprzyjała akceptacji jakichkolwiek reguł, które narzucałyby gotowy kształt, ograniczający ekspresję podmiotu.

Proces istotnych przekształceń, którym podlegał z kolei poemat, skomplikował i uwieloznaczniał w dużym stopniu wzajemne relacje między wierszem i poematem. Przede wszystkim liryzacja epickiego w swej genezie gatunku stała się przyczyną znaczącej reorganizacji pojęć. Cechy rodzajowe liryki, coraz silniej opanowujące strukturę poematu, do czego w dużej mierze przyczyniła się epoka romantyzmu z jej zasadą synkretyzmu rodzajowego, stały się sygnałem nowej sytuacji gatunku.

Z czasem synteza obu jakości rodzajowych doprowadziła do wyodrębnienia odmiany typologicznej poematu z dominantą liryczną, a nawet eposu lirycznego¹¹, co uznać można za najbardziej jaskrawy przejaw opisywanej tendencji. Powstanie lirycznych wariantów gatunku prowokuje jednocześnie pytanie o różnicę między wierszem lirycznym a poematem z liryczną dominantą rodzajową.

Mimo zbliżenia na płaszczyźnie rodzajowej proces liryzacji nie spowodował, jak wolno sądzić, zaniku dawnych funkcji modelujących gatunku, nie unieważnił też znaczenia elementów epickich w obrębie jego struktury. Jak ujmuje to jeden ze współczesnych badaczy poematu „*stopniowo czynnik rodzajowy z nadrzędnego przekształcił się w wewnątrzgatunkowy i stał się ważnym wyznacznikiem właściwości gatunkowych*”¹².

¹⁰ Zob. K. Sauerland, *U źródeł kariery niemieckiego pojęcia «przeżycia» w XIX wieku*, [w:] tegoż, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 26-43.

¹¹ Zob. W. Kikans, op. cit.

¹² Z. Zbyrowski, *Klasyfikacja wewnątrzgatunkowa poematu w literaturach wschodniostowiańskich*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria VII, kom. red. J. Bardach i in., Warszawa 1988, s. 342.

Dominanta liryczna, wiązana we współczesnej poematologii z centralną pozycją „ja” lirycznego w strukturze utworu, nie tyle więc eliminuje obecność epickich środków przedstawienia, co nadaje im inny charakter, wprowadza w nowe dziedziny sensu. Liryzacja poematu nie oznacza bowiem rezygnacji z szerokiego uogólnienia, wielostronnego przedstawienia rzeczywistości i uniwersalnych treści, dopuszcza również odziedziczone po wielkiej epice monumentalność, wzniosłość i patos. Jak w poematach typu Apollinaire’owskiego „*cała ludzkość w czasie i przestrzeni*” może „*składać się na ja liryczne*”¹³, dysponujące wszechogarniającą i wszechobecną świadomością, liryczna zasada asocjacji zaś - łączyć obrazy epickie. Przeżycie liryczne zostaje w ten sposób zmonumentalizowane, wzmocnione siłą epickiego patosu.

„Ja” liryczne w poemacie może przyjąć postawę epicką także wobec siebie - stając się wielogłosowe, przemawiając różnymi głosami¹⁴, w przeciwieństwie do jednogłosowego, posługującego się techniką bezpośredniej ekspresji, podmiotu wiersza. Osiągnięcie dystansu wobec sfery własnej emocjonalności pozwala zapanować nad wspomnianym „nieporządkiem lirycznym”, umożliwia konstrukcję „*systemu wniosków emocjonalnych*”, co zdaniem Kikansa uznać należy za ważny czynnik rozróżniający poemat i wiersz, którego podstawą jest rozwój jednego uczucia, uogólnionego w jednym lub kilku „*wnioskach emocjonalnych*”¹⁵.

Dominacja „ja” lirycznego nie eliminuje ponadto typowo epickiego, fabularnego uporządkowania poematu, choć jej skutkiem może być daleko posunięta fragmentaryczność tekstu: „*W poemacie lirycznym w odróżnieniu od wiersza istnieje fabuła*”¹⁶. Fabuła „zdarzeniowa”, konstytuująca świat epiki zobiektywizowanej, zastąpiona zostaje fabułą liryczną lub „*myśli autorskiej*”¹⁷, z czym wiąże się jednocześnie możliwość „wymiany” tradycyjnej narracji przedmiotowej na narrację liryczną lub dyskurs poetycki, będący formą wyrazu tzw. „*epickości filozoficznej*” (Kikans przeciwstawia ją epickości dawnego, „opowiadającego” poematu).

¹³ J. Kwiatkowski, Wstęp do: G. Apollinaire: *Wybór poezji*, Wrocław 1975, s. LXXXIX BN S II, nr 176.

¹⁴ Znakomitą analizę tego zjawiska daje, opierając się na interpretacji kilkunastu powojennych poematów polskich, Jacek Łukasiewicz w książce *Oko poematu*, Wrocław 1991.

¹⁵ W. Kikans, op. cit., s. 13-14.

¹⁶ Z. Zbyrowski, op. cit., s. 343.

¹⁷ Ibidem.

Istnienie fabuły wymaga przy tym innej niż w wierszu lirycznym konstrukcji temporalnej. Czasowe kontinuum poematu, będące następstwem epickich właściwości przekazu, przeciwstawiać można momentalnej czasowości wiersza, podporządkowanej „tu i teraz” „ja” wypowiadającego (niektórzy badacze stawiają nawet tezę o „bezczasowości” czy też „ponadczasowości” ekspresji lirycznej”¹⁸).

Kwestią o zasadniczym znaczeniu pozostaje więc „pojemność” wiersza i poematu, będąca właściwością ich struktury. Większe zróżnicowanie składników wewnętrznych w poemacie (fabuła, narracja) stanowi o szerszym zakresie przedstawionych w nim treści, co z kolei „*rzutuje bezpośrednio na formalną, fizyczną, przestrzeń wypowiedzi, wyznaczając jej odpowiednio większy obszar*”¹⁹. Zewnętrzna różnica rozmiaru obu typów wypowiedzi zyskuje więc ostateczne uzasadnienie w wewnętrznym, strukturalnym ich wymiarze. Zależność ta, ustalając swoiście „wertikalny” typ relacji, kwestionuje zarazem wyłącznie ilościowe, „horyzontalne” kryterium pojemności werbalnej. Ilość słów użytych w utworze nie rozstrzyga zatem problemu pojemności formy: jednopłaszczyznowy wiersz-monolog liryczny może być dłuższy od bardziej pojemnego strukturalnie poematu. Rozmiar konstrukcji poematowej, uchodzący dziś za najbardziej ustabilizowaną cechę gatunku²⁰, świadczy więc również, jak wolno przypuszczać, o trwałości pewnych właściwości jego struktury.

Ostatnią wreszcie kwestią, związaną z charakterystyką genologiczną opozycji wiersz-poemat, jest sygnalizowana wcześniej odmienność aksjosemiotycznych funkcji obu typów wypowiedzi. Mimo awangardowych tendencji w poezji XX wieku i będącej ich przejawem niechęci do tradycji, zachowane zostaje, czego dowodzą liczne przykłady konkretnych realizacji tekstowych, wyraźne poczucie odrębności świata poematu. O ile zatem pojęcie wiersza staje się formułą, zdolną pomieścić w sobie różnorodne „krótkie” formy poetyckie, nie posiadające ściśle określonego, gatunkowego wyrazu, o tyle „poematowość” pozostaje ciągle znakiem szczególnego typu rzeczywistości oraz nośnikiem najwyższych wartości, mieszczących się w wymiarze uniwersalnym. Rzecz by nawet można, iż nieokreśloność gatunkowa współczesnej poezji przyczynia się do umocnienia autorytetu oraz dzisiejszej rangi poematu.

¹⁸ Zob. H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, [w:] tegoż: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 154.

¹⁹ J. Trzynadłowski, op. cit., s. 7.

²⁰ Por. J. Tynianow, *Fakt literacki*, przeł. E. Feliksiak i in., Warszawa 1978, s. 17.

Wielu przykładów wartościującego podejścia do omawianej opozycji dostarcza literatura dwudziestolecia międzywojennego, stanowiącego kolejny po romantyzmie, istotny etap w rozwoju poematu²¹. Powszechna w tym okresie moda na poemat zaowocowała także powstaniem awangardowych odmian gatunku, co należy niewątpliwie do najbardziej zaskakujących zjawisk w twórczości nowatorów (w opiniach krytyków obecne było przekonanie, iż poezja epicka stanowi „martwy rodzaj poetycki”²²). Właśnie w formie poematu, nie zaś krótkiego wiersza mogły uobecnąć się dwa najważniejsze wątki, decydujące o charakterze poezji międzywojnia: 1) „gigantyzmu epoki”²³, będącego podstawą nowoczesnej wyobraźni epickiej szeroko pojętej awangardy lat dwudziestych oraz 2) „epickiej wielkości wieku”²⁴, oddający historiozoficzne ambicje poetów Drugiej Awangardy w latach trzydziestych. W obu przypadkach poemat objawił swą pełną funkcjonalność, stając się syntezą najistotniejszych dążeń literackich. Tak więc poemat futurystyczny chętnie odwoływał się do „pamięci gatunku” przywołując charakterystyczną dla niego stylistykę wielkości, współtworzącą monumentalny, heroiczny obraz przedstawionego świata. W utworach Brunona Jasińskiego (*Miasto, Pieśń o głodzie*) czy Anatola Sterna (*Europa*) wielkim epickim tematem staje się miasto- „wielotysięczne, stuulice”, z mieszkańcami, którzy reprezentują „wielką, nieobliczalną, wspaniałą ludzkość”. Zasluguje ono na „długie czterdziestoszpaltowe poematy”, „gigantyczną poezję”, której wieczność ma polegać na tym, iż jest „wiecznie nowa”²⁵. W typowo futurystyczny sposób, „kaleczący” język tradycji, naruszony zostaje dawny, właściwy wielkiej epice poetyckiej, kanon wzniosłości. Wielkość w poematach futurystycznych staje się dosłowna, tożsama z ilością i odarta z głębokich sensów. Uwzniosleniu podlegają tu zjawiska pospolite, ludzkie w swej genezie oraz pozbawione patosu, którego źródłem jest

²¹ Zob. M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1977.

²² Zob. K. W. Zawodziński, *Uparte życie martwego rodzaju poetyckiego*, „Wiomości Literackie” 1935, nr 20.

²³ A. Wat, *Poeta rewolucji Majakowski*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 6, s. 286.

²⁴ J. Czechowicz, *Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932 r.*, [w:] tegoż: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Wybór, wstęp T. Kłak, Lublin 1972, s. 26.

²⁵ Wszystkie cytaty: B. Jasiński, *Pieśń o głodzie*, [w:] tegoż: *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, Wrocław 1972.

autorytet przeszłości (miasto w cytowanym już utworze Jasieńskiego, to „*Wielki parzący się kurnik*”).

Mimo prowokacyjnego antytradycjonalizmu, gatunek zachowuje jednak w twórczości futurystów swe epickie właściwości, stwarzając odpowiednio szerokie ramy dla syntezy rzeczywistości, kształtowanej przez nowe mity cywilizacyjne.

Konsekwencją zainteresowania poetów materią świata zewnętrznego była przy tym dewaluacja tradycyjnej kategorii liryzmu, związanej z pojęciem indywidualnego podmiotu. Poetyka lirycznego wyznania, charakterystyczna dla uczuciowości „*rasy ludzi wczorajszych*”²⁶ musiała zostać zastąpiona przez formę ekspresji trafniej ujmującą tempo i styl odczuwania futurystycznego poety.

Istotną inspiracją stał się typ „gazetowego” liryzmu, reprezentowany przez „gigantyczną poezję” dzienników, urastającą nawet w opinii niektórych przedstawicieli awangardy do rangi współczesnego eposu („*Nasz epos – to gazeta*”²⁷). Nowe poczucie przestrzeni świata, należące do pierwszoplanowych cech gatunkowych dziennika, zmieniło, o czym pisał sam Marinetti, charakter przeżycia lirycznego, nadając mu wymiar monumentalny i uniwersalny, dostosowany do nowoczesnych reguł wyobraźni epickiej:

„*Uczucie ludzkie nabrało gigantycznych rozmiarów, powstała nagląca konieczność określenia w każdej chwili naszych relacji z całą ludzkością*”²⁸.

Fascynacja dziennikiem jako wielkim poematem epickim, dającym dynamiczny, całościowy i syntetyczny obraz świata, wyrażała jednocześnie tęsknotę do formy „pojemnej”, zdolnej przedstawić, mówiąc znów językiem Jasieńskiego, „*wielobarwne, heraklitowskie wszystko*” (*Pieśń o głodzie*).

Zarówno więc w swej wersji epickiej, pozostającej na powierzchni zjawisk, jak i lirycznej, sięgającej w głąb psychiki „nowego” człowieka,

²⁶ B. Jasieński, *Do Narodu Polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej zmiany życia*. Kwiecień 1921, [w:] tegoż: *Utwory poetyckie...*, s. 208.

²⁷ S. Tretiakow, *Nowyj Lew Totstoj*, „Nowyj LEF” 1927 nr 1; cyt. za Z. Barański, *Z dziejów rosyjskiej awangardy radzieckiej (Lewy Front Sztuki)*, [w:] *Europejskie awangardy literackie lat dwudziestych*, red. J. Heistein, Acta Univ. Wratisl. Nr 742, Wrocław 1983, s. 67.

²⁸ Wprowadzenie do manifestu *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in liberta* (1913); cyt. za Ch. Baumgarth, *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 227.

uksztaltowanego przez symultanicznie oddziałującą na niego rzeczywistość (*Europa* Anatola Sterna, *Elektryczne wizje* i *De profundis* Tytusa Czyżewskiego), formuła gatunkowa poematu okazała się najpełniejszym wyrazem futurystycznego światopoglądu.

Wybór poematu jako gatunku reprezentującego „*poezję godną epoki*”²⁹ stał się także komunikacyjną koniecznością dla poetów awangardy lat trzydziestych, wyznającej całkiem odmienny światopogląd literacki. Atmosfera intelektualna tego czasu wyraźnie rodziła potrzebę stworzenia formy zdolnej unieść treści dorastające „*do dziejowej powagi chwili*”³⁰. Wiele mówi się w publicystyce tego okresu o czasach „*wielkich przemian*”, „*wielkiej epoce*”, o „*konieczności heroizmu społecznego*”³¹. Niepokoje katastroficzne epoki, jej poczucie wielkości i jednocześnie tragiczmu, „*klimat tęsknoty za wielką ideą*”³², przekonanie, iż historia jest pełna głębokich, filozoficznych sensów, mogły znaleźć ujście w monumentalnym gatunku, jakim był poemat.

Najpełniejszą krystalizacją dążeń artystycznych i światopoglądowych twórców awangardy wileńskiej staje się „*epopeja metaforyczna*”, oparta na micie eschatologicznym. Tendencja mitotwórcza, szeroko obecna w poezji lat trzydziestych, daje więc w tym przypadku podstawę nowej, choć posiadającej swe romantyczne antecedencje³³, odmianie poematu, w istotny sposób wzbogacającej repertuar współczesnych zachowań gatunku.

Celem epopei metafizycznej miało być stworzenie wszechogarniającej, kosmicznej wizji, zamykającej w sobie losy świata i losy całej ludzkości, poddane metafizycznej logice dziejów. *Poemat o czasie zastygłym* Czesława Miłosza, *Tropiciel* Aleksandra Rymkiewicza czy *Przyjście wroga* Jerzego Zagórskiego, to zatem utwory, w których ze szczególną siłą przejawia się, jak zauważył Stanisław Bereś, „*patoś wyobraźni*”. „*Polega on [...] na monumentalizacji obrazów ukazywanych w niezwykle*

²⁹ J. Czechowicz, *Poezja godna epoki*, [w:] tegoż: *Wyobrażenia stwarzająca*.

³⁰ S. Bereś, *Rozważania nad programem Żagarów*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. III.

³¹ H. Dembiński, *Defilada umarłych bogów. Podnosimy kurtynę* (1931); cyt. za S. Bereś, op. cit., s. 101, 103.

³² R. Matuszewski, *Powroty i pożegnania*, Warszawa 1987, s. 109.

³³ O istnieniu podobnej idei w twórczości romantyków francuskich i jej związku z poezją Słowackiego pisze M. Joczowa [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, Red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 315-319.

*szerokich perspektywach czasowych, przestrzennych i pojęciowych*³⁴ i jest następstwem typowo epickich, obiektywizujących właściwości wypowiedzi. Wyobraźnia eschatologiczna wilnian zdawała się objawiać w ten sposób swój uniwersalny charakter. Czasoprzestrzeń mitu katastroficznego nie mogła być wszakże mierzona czasem jednostkowej biografii i przestrzenią lokalnego konkretnego³⁵. Właściwą skalę widzenia, podporządkowaną perspektywie metafizycznej, wprowadzała dopiero geografia wszechświata, w wymiarze temporalnym zaś – wykraczająca poza plan realnej historii idea wszechczasów. Ruchy planet, wielkie cykle kosmiczne, monumentalna przyroda, pozwalały budować „*wizje znikomości*”, by użyć określenia Cz. Miłosza z *Poematu o czasie zastygłym*, przybliżały deterministyczną filozofię mitu katastroficznego, a także odwoływały się do typowego dla mistyków doświadczenia całości bytu. Unieważnieniu ulegała przy tym perspektywa jednostki i jej losu. Celem „myśliciela” (figura ta pojawia się w poemacie Miłosza) było wszakże przecucie losów świata, dotarcie do tego, co ogólne i dostępne poznaniu jedynie przy zachowaniu odpowiedniej proporcji zjawisk. Wizyjność poematów nie oznaczała więc tylko „rozpętania wyobraźni”, lecz ułatwiała ujęcie rzeczywistości z pozycji filozoficznego dystansu, z perspektywy oddalenia, umożliwiającej wielkie uogólnienia i syntezy.

Ostateczny wpływ na odbiór przedstawionych treści miała jednak, jak się wydaje, epicka kompozycja, stanowiąca jeden z sygnałów „poematowości”. Wewnętrzny podział na części kompozycyjne, wyróżnione osobnymi tytułami, wprowadzał typowe dla narracji epickiej uporządkowanie sekwencyjne, oparte na schemacie ukierunkowanego rozwoju wypowiedzi. Mimo często fragmentarycznego, splątanego i niejasnego przebiegu wątków fabularnych, segmentacja tekstu, wynikająca z zasad gatunkowej organizacji, dawała poczucie istnienia racjonalnej konstrukcji „planu” utworu.

Jedynie więc w strukturze poematu, dopuszczającej równoczesną obecność wizyjnej wyobraźni i intelektualnej syntezy, mógł zrealizować

³⁴ S. Bereś, *Wokół »Poematu o czasie zastygłym«*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4, s. 83.

³⁵ Po latach, w *Ziemi Ulro*, przyzna Miłosz, iż wszelkie próby traktowania katastrofizmu jako zapowiedzi zagłady realnej, konkretnej rzeczywistości, uznać należy za daleko idące uproszczenie, pomijające właściwy wymiar zjawiska. Jak pisze „*»Katastrofizm« w istocie zajmował się wielkim kryzysem cywilizacji...*”, co bardziej tłumaczy „planetarną” skalę uogólnienia. Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 276.

się epopeiczny, „genezyjski” zamiysł ukazania całości bytu, wykreowania od podstaw pewnego myślowego sytemu.

Podane dotąd przykłady wywodzą się niewątpliwie z tradycji genologicznej, wiążącej pojęcie gatunku z określonym „etosem”, z utrwalonym w jego licznych reprezentacjach modelem „światoodczucia”. Niezwykle trafnie ujmując ten typ świadomości literackiej stwierdzenie K. W. Zawodzińskiego, iż można by mówić o „rodzaju literackim czy też o podgatunku, tak jak się mówi o »powieści bajronicznej« jako o pewnym zespole właściwości tematycznych, kompozycyjnych, stylistycznych i zewnątrz-formalnych, nadających utworowi określony »ethos«, styl w szerokim pojęciu, wiążący się ze swoistym »odczuwaniem świata«³⁶.

Omawiana przez nas opozycja wiersz-poeemat nie traci jednak na aktualności także na gruncie odmiennej koncepcji genologicznej, wywodzącej się z wymierzonych przeciwko tradycji założeń konstruktywistycznych. Zgodnie z narzuconym przez wspólny nauce i sztuce początku wieku paradygmatem wyobraźni „formalnej” towarzyszyć jej będzie przekonanie, iż „*Twórczość artystyczna jest produkcją formy, której usprawiedliwienie jest zawarte w niej samej*”³⁷. Odrębność wiersza i poematu zyskuje więc w obrębie genologii konstruktywistycznej inne uzasadnienie, uwzględniające przede wszystkim możliwości wewnętrznej organizacji składników wypowiedzi. Za wyraz takiej właśnie postawy wobec gatunku uznać można zarówno postulaty teoretyczne, jak i realizacje poetyckie Tadeusza Peipera (*Na plaży, Zemsta, Kronika dnia*), twórcy oryginalnej koncepcji poematu rozkwitającego.

Mimo iż w latach dwudziestych tzw. zasada rozkwitania posiadała uniwersalne znaczenie w systemie poglądów Peipera na poezję, uznać trzeba, iż pełnię swych dyspozycji formotwórczych ujawniła dopiero w ramach większych całości poetyckich, których epicki rozmiar uzasadniała obecność fabuły i narracji. Sugestię tę potwierdza sąd Juliana Przybosia, iż istota wynalezionej przez twórcę „Zwrotnicy” zasady konstrukcyjnej jest sprzeczna „z dążeniem nowoczesnej liryki do zwięzłości”³⁸. W rozważaniach zaś samego Peipera dostrzec można dość wyraźną tendencję do terminologicznej polaryzacji, świadczącą

³⁶ K. W. Zawodziński, *Na pograniczu epiki i liryki*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 44, s. 4.

³⁷ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 116.

³⁸ J. Przyboś, *Próba nowego rodzaju*, [w:] tegoż: *Sens poetycki*, t. I, Kraków, s. 187.

o przeciwnym traktowaniu obu kategorii genologicznych. Związała definicja, podana w *Nowych ustach*, ustala zasadnicze kryterium „poematowości”: „*Bo poemat jest budową*”³⁹.

To prawdziwie konstruktywistyczne określenie sytuuje się w opozycji do utworów wierszowanych, pozbawionych planu poetyckiej budowy, o czym informuje niewielka uwaga, zawarta w przypisie do cytowanego „odczytu o poezji”.

„Przez wiersz rozumiem grupę słów wypełniających jedną »linię wierszową«; przez wiersze będę rozumiał skończoną sumę wierszy, nie odpowiadającą prawom poematu...”⁴⁰

Konsekwencja w użyciu nazwy „poemat” jest wyraźnym następstwem konstruktywistycznego programu przywódcy awangardy krakowskiej. Wiersz będzie więc reprezentował w systemie pojęć Peipera tradycję negatywną poezji nowatorów – wyrosłe z kultu natchnienia „liryczenie”, nie respektujące zasad autonomii sztuki poetyckiej.

Potwierdzenie konstruktywistycznych źródeł Peiperowskich rozróżnień gatunkowych zawiera znacząca uwaga K. W. Zawodzińskiego, odnosząca się do rosyjskiej poezji awangardowej:

„Najnowsze kierunki poetyckie w Sowietach, np. konstruktywiści, bardzo wyraźnie i to ze względów zasadniczych – zwalczając liryzm i pierwiastki irracjonalne w poezji pojmowanej jako treść – dążą do epiki”⁴¹.

Peiperowski poemat, przyjmujący za podstawę układ rozkwitania, byłby więc z jednej strony zaprzeczeniem zasad organizacji tradycyjnej, ukształtowanej na wzorach romantycznych, liryki emocyjnej, z drugiej zaś, by wrócić do cytowanej wcześniej opinii J. Przybosia, stanowiłby odejście od wzorów nowoczesnej liryki: „*Liryk nowoczesny jest wrogiem refrenu, a »układ rozkwitania« ma coś z refrenowości, z powtarzania – choć niedostownego*”⁴². Zarówno poezja określana pogardliwie jako „wylew liryczny”, jak i znajdująca się na jej przeciwległym biegunie poezja „samych point”, tworzyły zatem obszar, wobec którego poemat

³⁹ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] tegoż: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 342.

⁴⁰ Ibidem, s. 340, przyp. 1.

⁴¹ K. W. Zawodziński, *Uparte życie martwego rodzaju poetyckiego*, s. 1.

⁴² J. Przyboś, op. cit., s. 187.

Peipera sytuował się w wyraźnej opozycji. Niewątpliwie też uprzywilejowanie porządku poematu było skutkiem jego możliwości konstrukcyjnych, odzwierciedlających najważniejsze dążenia cywilizacyjne i artystyczne lat dwudziestych, o których pisał Peiper w pracach teoretycznych:

„We wszystkich kątach Europy nowe budowanie. Nigdy ręka i cegła nie wyciągały się ku zadaniom bardziej kuszącym, bardziej światotwórczym; nigdy głos o budowę nie był silniejszy”⁴³.

Odpowiedzią na ów „głos o budowę” stała się manifestacyjna jawność planu budowy poematu, zgodna z postulatem, iż *„Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego”⁴⁴*. Dostosowanie gatunku do wymogów estetyki konstruktywistycznej oznaczało odejście od tradycyjnej „opowiadalności” ku metodzie ujęcia kompozycji większej całości jako układu przede wszystkim przestrzennego, istniejącego niezależnie od porządku czasowego fabuły. Nieprzypadkowo, ilustrując za pomocą metafory zasadę rozkwitania, odwoływał się Peiper do przestrzennych, obrazowych przedstawień:

„Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozkwitałby przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko, co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty”⁴⁵.

W konsekwencji nie rozwój w czasie, którego nie można „zobaczyć”, lecz ich układ w przestrzeni kompozycyjnej utworu, rządzonej prawami artystycznej budowy, decydował o wewnętrznym porządku tekstu. Wywiedziona z założeń konstruktywistycznych nowa składnia opowiadania mogła w pełni ujawnić swe możliwości jedynie w obrębie „wielkiej syntagmy” poematu, nie zaś w poddanej dyscyplinie zwięzłości przestrzeni „małego” utworu poetyckiego.

Przedstawione tu przykłady dowodzą, iż zagadnienie „małej” i „dużej” formy poetyckiej znajduje swój odpowiednik w nacechowanej genologicznie opozycji wiersza i poematu, wykraczającej znacznie poza przyjmowane z dużą oczywistością kryterium rozmiaru tekstu. Identyfikacja

⁴³ T. Peiper, *Nowe usta*, s. 342-343.

⁴⁴ Ibidem, s. 342.

⁴⁵ Ibidem, s. 349-350.

poematu jako formy „pojemnej”, różnej od „zwykłego”, na ogół jedno-
płaszczyznowego wiersza, poszerza perspektywę widzenia gatunku
o jego właściwości modelujące, związane z możliwym, by przywołać raz
jeszcze formułę Jana Trzynałdowskiego, „zakresem »wymiaru« treści
przedstawionych”. Niezależnie od przyjętej koncepcji gatunku, wpływa-
jącej na świadomość twórców i badaczy literatury, ustalenia te zacho-
wują swoją aktualność, prowadząc do podobnych efektów poznawczych.
Zarówno więc „myślenie historią”, zakładające, iż gatunek znaczy
poprzez swoją historię, jest przedstawicielem, jak ujmuje to Bachtin,
„twórczej pamięci” w dziejach literatury⁴⁶, jak i „myślenie strukturą”⁴⁷,
oznaczające zwrot ku problemom autonomicznej budowy tekstu, rozu-
mianej na sposób konstruktywistyczny, potwierdzają zasadniczą odmien-
ność literackich zachowań wiersza i poematu.

⁴⁶ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164.

⁴⁷ Zob. A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 97.

VERSE VS. POEM - A GENOLOGICAL DISCUSSION

(Summary)

The article outlines the most important genological questions connected with the commonly used opposition of the terms "verse" and "poem". The accepted criterion of size, usually taken for granted, is treated here as a not self-subsistent element of the genre. The result of the choice of a broader perspective becomes the question of the "capacity" of form, whose specific modelling quality the author goes on to discuss. Such cognitive assumptions lead the author to describe various historical conditions which are the source of significant differences between verses and poems: their generic origin and axiological beliefs which determine their literary rank.

The article includes examples of avant-garde poems written between 1919 and 1939 - which was the next important period in the evolution of the genre after romanticism. Concluding, the author observes that the literary behaviour of a verse and a poem remains different no matter whether the text are founded on "thinking in terms of history" (the genre becomes meaningful through its history) or on "thinking in terms of structure" (the constructivist tendency to make the question of form independent).