

W POSZUKIWANIU FORMUŁY GATUNKOWEJ ESEJU

Istnieje pewna grupa książek, które, ilekroć zdarzy się je czytać, wywołują pasmo refleksji natury ogólniejszej, nie zawsze bezpośrednio związanych z ich przedmiotem, treścią. Są to mianowicie teksty zwykle określane mianem esejów, szkiców. Po pierwsze więc zadajemy sobie pytanie, czy to z czym dane nam było obcować jest w istocie „prawdziwą” literaturą, po drugie — z jakimż to wreszcie gatunkiem mamy do czynienia, jaka jest jego natura, jakie mechanizmy w jego konstrukcji każą w nim dostrzegać wartości uniwersalne — sądy o życiu, nauce, kulturze, przyobleczone w kształt dzieła sztuki.

Nie zatrzymamy się w niniejszym szkicu dłużej nad pierwszą z tych kwestii, wymagałaby ona bowiem samodzielnej i dłuższej refleksji. Dość będzie chyba powiedzieć w tym miejscu, że tłem i podstawą rozstrzygnięć traktowanych dalej jako obowiązujące stała się praca S. Dąbrowskiego pt. *Literatura i literackość*¹, a w szczególności ten jej fragment, z którego da się wyprowadzić wniosek, iż każdy tekst wyposażony jest z góry w potencję bycia dziełem literackim, a zaczyna istnieć jako takie w momencie, gdy staje się obiektem zainteresowania skupionego na nim samym, tylko i wyłącznie, gdy wyobraźnia czytelnika oderwie go od obiektywnej

¹ S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977, s. 119.

rzeczywistości, a w odbiorze weźmie górę autonomiczność, poetyczność” owego tekstu. Literackość eseju w świetle takiego poglądu z założenia nie podlega żadnej dyskusji, a on sam z powodzeniem może funkcjonować jako przedmiot oglądu badacza literatury.

Drugie z postawionych na początku pytań, dotyczące bytu gatunkowego eseju, znalazło swą bezpośrednią inspirację w dotychczasowej praktyce badawczej. Dwie generalne postawy, krańcowe i przeciwstawne, kazały w eseju dostrzegać z jednej strony gatunek pograniczny, kojarzący literaturę z „nieliteraturą” (nauką, publicystyką)², z drugiej — gatunek wyłącznie i bezwarunkowo przypisany upatrzonemu rodzajowi piśmiennictwa (np. publicystyce w ujęciu M. Szulczewskiego³, czy tzw. literaturze pięknej w ujęciu Brunona Bergera⁴). One obie okazują się nieporozumieniem. Nieporozumieniem, u którego podstaw leży po pierwsze fakt, że wykluczają się wzajemnie, a więc któraś z nich musi być fałszywa; po drugie — że stanowisko Bergera np., sprowadzające esej li tylko do granic wyznaczonych pojęciem literatury pięknej, przeczy nie tylko doświadczeniom historycznoliterackim, ale także trzeźwej obserwacji współczesnego czytelnika.

Jeśli zaś idzie o pojęcie graniczności, należy sobie uświadomić kilka faktów już na tle rozstrzygnięć przyjętych za pracą Dąbrowskiego. Pojęcie to, w istocie przecież trafne, bo oddające jedną z głównych właściwości gatunku, zdolność do różnych wcieleń formalnych, funkcjonuje na zasadzie koronnego wniosku, gdzie nic dodać i nic ująć. A tymczasem stwierdzenie, że esej jest gatunkiem hybrydalnym niczego nie rozwiązuje i — na dobrą sprawę — nie daje żadnego wyobrażenia o jego naturze poza tym jednym jedynym. Po prostu nie wystarcza. Użyte w formie podsumowania czy też bardzo ogólnego punktu wyjścia wprowadza jeszcze dodatkowe zamieszanie, podając w wątpliwość sens uznawania eseju za gatunek literacki.

Inaczej zgoła rzecz się ma jeśli odwrócić relacje, spróbować odczytania owej heterogeniczności w kontekście wieloaspektowej budowy tekstu. Wtedy okaże się, że esej, analogicznie zresztą jak pokrewne gatunki

² Przejawem tej postawy są wszelkie słownikowe ujęcia definicji gatunku eseistycznego, jak chociażby W. Ostrowskiego w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” 1964. t. VII, z. 2, s. 136, J. Borejszy w *Rozważaniach o eseizmie*, „Skamander” 1938, s. 206—211, Rene-Marill Albérès’a w *Bilansie literatury XX wieku*, Warszawa 1958, s. 146, I. Sikory w *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 3, s. 90, 95, autorów *Słownika terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 109, W. Tatarkiewicza itd.

³ M. Szulczewski, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976, s. 92.

⁴ B. Berger, *Der Essay. Form und Geschichte*, Sammlung Dalp 95, Bern und München 1964.

„paraliterackie”, jest niczym innym jak tylko bardziej od pozostałych złożoną, wielopostaciową i wielofunkcyjną strukturą, której pojedyncze realizacje eksponują coraz to inny aspekt; poznawczy, wychowawczy, estetyczny, emotywny itp. Ciągłe jednak jest to sam esej, chłonny i wszechogarniający, a każda z jego odmian może być z równym powodzeniem rozpatrywana pod kątem nośności informacyjnej, artystycznej, a i, jeśli ktoś zechce, wychowawczej.

Osobnym zagadnieniem, wartym rozważenia, jest problem falowania, zmienności historycznej poszczególnych odmian, w której to zmienności jak w zwierciadle odbijają się trendy artystyczne, kulturowe, polityczne, przemyka jak w kalejdoskopie historia nauk, historia ducha i myśli wielu epok. Doprawdy trudno dla tej przyczyny widzieć w eseju upośledzonego krewniaka powieści, noweli czy pierwszego lepszego wiersza, tym bardziej trudno, że nierzadko nieskazitelnością stylu, kompozycji, a i niekłamana głębią uczuć i intelektu, przerasta uprzywilejowanych sąsiadów. Los zbyt często chce, by owe niepodważalne zalety były dlań zawadą na drodze do dziedzin prawdziwej sztuki.

Zamiast wyrzucać eseistykę poza nawias literatury warto uświadomić sobie fakt, szczególnie widoczny w kontekście propozycji S. Dąbrowskiego, a w i w kontekście sformułowania dotyczącego wieloaspektowej struktury tego piśarstwa. Chodzi nam o moment powołania eseju do bytu w postaci dzieła sztuki. Nie da się zaprzeczyć, że ów próg, poza którym esej może być „odczytany sam dla siebie” bywa w różnych przypadkach różnej wysokości. Istnieje tu niewątpliwa zależność pomiędzy wolą stworzenia dzieła sztuki, ukonkretnioną w postaci specjalnych zabiegów autora wokół doskonalenia tekstu dla niego samego, a potencjalną szansą takiego właśnie odbioru. Nastawienie autora na którykolwiek z innych aspektów, poznawczy czy wychowawczy, automatycznie niejako ogranicza tę możliwość. Pamiętajmy jednakże: ogranicza, a nie wyklucza. Miast zatem mówić o heterogeniczności eseju, mówmy raczej o prawdopodobieństwie odczytania któregośkolwiek z nich jako literackiego dzieła sztuki. Na tej jedynie zasadzie da się powrócić do powiedzenia J. Borejszy, że eseistyka jednym filarem wspiera się na wiedzy, drugim na sztuce, my dodajmy, jeszcze trzecim — na dydaktyce.

Owo podstawowe dla nas stwierdzenie, że esej jest strukturą wieloaspektową stanowi jednakże zaledwie szkic, ramę do portretu, która domaga się wypełnienia swoistymi treściami. Te właśnie treści winny się złożyć na obraz eseju jako gatunku. Choć w świetle pracy S. Dąbrowskiego problem gatunkowości zdaje się odchodzić na plan dalszy, ustępując pola jednostkowym, indywidualnym obiektom literackim, istnienie czegoś takiego jak kategoria gatunku wydaje się absolutnie niezbędne. Nazwa zresztą nie jest tu istotna, istotna jest konieczność operowania pewnymi nadrzędnymi kategoriami, na które nakłada się pojedyncze

egzemplarze literackie. Nie jest to konieczność wynikająca li tylko z naturalnej potrzeby porządkowania, wpisanej niejako w ludzką świadomość, w przydany człowiekowi sposób myślenia, ani nawet z trendu do systematyzowania na wzór innych, ścisłych zwłaszcza dyscyplin, za którą to potrzebą kryje się snobistyczna skłonność do nadawania teorii literatury znamion szczególnie pojętej naukowości.

Choć nasza kultura uczyniła z gatunku swoistą „prawdę objawioną”, którą zwykło się posługiwać bez chwili wahania i refleksji nad jej sensownością, przyjmując, że jest on naturalnym narzędziem opisu dzieła literackiego, a równocześnie — o paradoksie — budujemy rozległe i wielce skomplikowane systemy teoretyczne po to, by rozmijały się ze współczesną zwłaszcza praktyką pisarską, odrzucanie tychże kategorii gatunkowych byłoby, jak pisze Michał Głowiński, „[...] nie tylko nierozważne, byłoby po prostu samobójcze: historyk literatury sam sobie amputowałby język”⁵. Mało tego „[...] ujmowanie literatury w kategoriach gatunkowych już w jakiś sposób określa i ustawia przedmiot, od razu wprowadza go w pewne tradycje myślenia o literaturze, tradycje bynajmniej nieobojętne”⁶.

Określenie gatunkowe — jak mówił Hegel — są tymi, które niszczą odczucie indywidualności i niepowtarzalności zjawisk, albowiem demaskują one ich podobieństwa i cechy wspólne posiadane na równi z innymi zjawiskami, ale też te same cechy gatunkowe z drugiej strony tworzą principium comparationis pozwalające w ogóle stwierdzić i uwydatniać różnice. Bez tych różnic byłoby rzeczą niemożliwą określenie tego co w danym zjawisku składa się na jego indywidualność⁷.

Sensowność istnienia i rozróżniania gatunków w przedstawionym aspekcie sprowadza się do ich przydatności z punktu widzenia praktyki krytyczno-badawczej; aczkolwiek i w jej obrębie rysują się dwa różne sposoby eksploatacji owych kategorii, inny dla poetyki opisowej a inny dla poetyki historycznej, ostateczna ich funkcja ogranicza się do pola metodologii badań literackich.

Istnieje jednak druga strona tej całej sprawy, kto wie, czy nie bardziej ważka, jeśli spojrzeć na nią z szerszej, społecznej i kulturowej perspektywy. Zgoła innego wymiaru nabierają sprawy rozróżnień i na-

⁵ W tym miejscu pragnę odwołać się nie tylko do zacytowanego zdania, ale do całej pracy M. Głowińskiego *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, p. red. H. Markiewicza, Wrocław 1976. Celowo nie wdaję się tutaj w szczegółowe roztrząsanie kwestii istoty i historii takich pojęć, jak gatunek czy rodzaj, bowiem powyższa praca, a także opracowania H. Markiewicza i wielu innych uczonych wyczerpują zagadnienie powszechnie zresztą znane, dysponujące bogatą bibliografią.

⁶ M. Głowiński, op. cit., s. 115.

⁷ Cyt. wg E. Kasperski, *Gatunki literackie jako wartości*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 4, R. XXI.

wyków genologicznych widziane na tle relacji: twórca — odbiorca. I jedna i druga strona bowiem świadomie podejmuje szczególnego rodzaju grę, która, jak pisze Jerzy Jarzębski, jest:

[...] schematem takiej szczególnej interakcji, w której partnerzy realizują wytyczne pewnego systemu, podejmując rozliczne czynności w sztucznie wyodrębnianym środowisku, realizując założone w systemie cele. Reguły systemu tworzą swoisty „język”, umożliwiającą partnerom wzajemne zrozumienie i prawidłowe działanie.⁸

Teraz już tylko małeńki krok dzieli nas od spostrzeżenia, że ową, być może jedną z wielu, płaszczyzną porozumienia, owym zespołem zasad gry, jest konwencja genologiczna. Dla Jarzębskiego są to tzw. „schematy strategiczne”, funkcjonujące obok „konwencji strategicznych”, rozumianych jako zorganizowany, wielokrotnie używany ciąg posunięć nadawczych. „Autor wykonuje przed hipotetycznym czytelnikiem skomplikowany tańiec na linie; jego to osobiście chce o czymś poinformować, o czymś przekonać, skłonić do zachwyty, zaskoczyć głębią swej duszy (...)”. Podejmując działanie „uporządkowane, celowe, poddane regułom, prowokuje jednocześnie u odbiorcy ciąg reakcji w pewnej mierze ustereotypizowany”⁹, a czyni to poprzez podporządkowanie się obowiązującej współcześnie normie gatunkowej, przy czym podporządkowanie owo nie oznacza bynajmniej biernego rekonstruowania ciągle tego samego modelu, a konkretny utwór jest tylko realizacją wybranych możliwości danego gatunku, jest strukturą poddaną działaniu koniunktury”¹⁰. Gatunek bywa więc, by jeszcze przywołać tekst Głowińskiego — „istniejącym intersubiektywnie w danej epoce zespołem wskazań, zasad, przyzwyczajzeń, regulujących daną dziedzinę wypowiedzi, decydujących o tym, że „tak się pisze”¹¹, choć ani twórca ani odbiorca nie muszą sobie tego uświadamiać, tak jak nie uświadamiamy sobie reguł obowiązujących np. w kontaktach międzyludzkich, a mimo to działamy zgodnie z nimi. I tak jak pisarz pozwala sobie narzucić, czy też sam w imię porozumienia wybiera owe reguły, tak czytelnik, by zadośćuczynić wymaganiom gry, poddaje się ustalonym, narzucenym historycznie kanonom już w momencie sięgania po lekturę, kiedy identyfikuje tekst od strony właśnie gatunkowej, rozpoznaje go po to, aby dopasować doń swój własny kod odbioru. Jest to właśnie owo „oswajanie”, o którym pisał Jonathan Culler. Według niego:

⁸ J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 28.

⁹ J. Jarzębski, op. cit., s. 29.

¹⁰ M. Głowiński, op. cit., s. 125.

¹¹ M. Głowiński, op. cit., s. 117.

[...] gatunek stanowi konwencjonalną funkcję języka, szczególny stosunek do świata, służący jako norma lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem.¹²

zaś

[...] konwencje gatunku czy konwencje pewnej écriture, to w rzeczywistości możliwości znaczenia, sposoby osvajania tekstu i znajdowania dla niego miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę. Przystawianie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska polega na sprowadzeniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, (...) ¹³.

Podobnie, choć z innej perspektywy, widzi tę kwestię Stefania Skwarczyńska. Dostrzega istnienie „społecznej świadomości genologicznej” ¹⁴ której funkcjonowanie nie sprowadza się bynajmniej do biernego przyjmowania ustaleń dokonywanych przez profesjonalistów, lecz przeciwnie, winna ona w swych twórczych przejawach stanowić zaczyn dla badaczy, parających się porządkowaniem i sankcjonowaniem funkcjonujących pojęć genologicznych.

Wszystko to razem zdaje się w istocie potwierdzać niezbędność owych pojęć, rzecz tylko w tym, co pod nimi będziemy rozumieć i jaka jest droga do konstruowania uniwersalnych i elastycznych modeli, na których nie ciążyłoby brzemień schematyzmu, a które respektowałyby „dialektykę identyfikacji i dyferencjacji” ¹⁵.

Dla tych właśnie przyczyn staramy się konsekwentnie zmierzać do stworzenia optymalnego wyobrażenia o tym, czym w istocie jest ów interesujący nas gatunek i dlatego nieodwołalną wydaje się konieczność zapelnienia obszaru, wyznaczonego mianem eseju. Skonstruowany model może się stać punktem wyjścia, a jednocześnie polem odniesienia dla rozważań, skupionych już na twórczości poszczególnych pisarzy. Oczywiście można sobie zadać pytanie, czy ten sposób postępowania jest właściwszy, czy nie doprowadzi do schematycznego i normatywnego traktowania dzieła literackiego, czy nie grozi naginaniem interpretacji pod sprzyjającym kątem i czy nie byłoby właściwiej wyjść właśnie od tekstów i w oparciu o nie budować system pojęć ogólniejszych, dotyczących natury gatunku jako takiego. Jakież jednak musiałyby być ogrom materiału, jak rozległy jego zasięg, aby wyciągane wnioski były prawomocne. Jeśli zaś poddamy oglądowi dzieło jednego twórcy i to na dodatek oglądowi czysto intuicyjnemu, bo pozbawionemu właściwego od strony gatunkowej ukierunkowania, zdamy się na grę przypadków i w najlepszym

¹² J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 153.

¹³ J. Culler, op. cit., s. 155.

¹⁴ S. Skwarczyńska, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1967.

¹⁵ M. Głowiński, op. cit., s. 124.

razie, przy sprzyjającym zbiegu okoliczności, wyrobimy sobie pogląd co do specyfiki tego pisarstwa, jego rysów charakterystycznych. Powstanie w ten sposób studium twórczości jednego artysty, którą, aby ujrzeć na szerszym tle genologicznym, i tak trzeba będzie odnieść do jakiegoś modelu teoretycznego, a później weryfikować. Wobec tego bezpieczniejszą wydaje się być metoda, eliminująca pułapkę niewłaściwie „ustawionych” interpretacji, a więc metoda operująca danym „z góry” kanonem gatunkowym. Nie od rzeczy będzie chyba przywołać w tym miejscu sąd Rolanda Barthesa, który we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* na pytanie, gdzie szukać struktury opowiadania, tak odpowiadał:

Oczywiście w samych opowiadaniach. Czy we wszystkich? Wielu komentatorów [...] nie może jednak pogodzić się z oderwaniem analizy literackiej od modelu nauk eksperymentalnych: nader odważnie żądają, by stosowano wobec narracji metodę czysto indukcyjną — by przebadano wszystkie opowiadania danego gatunku, epoki, społeczeństwa, przechodząc następnie do zarysowania ogólnego modelu. Ten zdroworozsądkowy pogląd jest utopijny. Nawet językoznawstwo, które ma do ogarnięcia zaledwie trzy tysiące języków, nie mogło czegoś takiego osiągnąć; [...]. Cóż więc powiedzieć o analizie narracji, stojącej wobec milionów opowiadań? Z natury rzecz skazana jest na postępowanie dedukcyjne. Musi zbudować najpierw hipotetyczny model opisu [...], a potem przechodzić stopniowo od modelu ku odmianom, które jednocześnie uczestniczą w nim i odchylają się odeń; (...)¹⁶.

Roland Barthes odnalazł swój model opowiadania w dziedzinach wiedzy językoznawczej, a nam przychodzi jeszcze raz zadać sobie pytanie, skąd ma być wywiedziony ów kanon eseju, na jakich przesłankach budowany. Należy jednakże wziąć pod uwagę fakt, że ilekroć mamy do czynienia z gotowym, zamkniętym modelem gatunkowym, stajemy wobec zasadniczej trudności, gdy na jego tło usiłujemy nałożyć jednostkowe dzieło literackie, odczuwane jako określona jakość genologiczna. Powstają luki nie do wypełnienia, albo też tekst z nawiązką przekracza ramy wyznaczone przez jego prototyp teoretyczny. Owa komplikacja nie musi wynikać z niedoskonałości modelu czy też z niedoskonałości dzieła literackiego (przynajmniej nie zawsze). Jest ona naturalną i oczywistą konsekwencją faktu, iż literatura tak samo jak każda inna dziedzina sztuki podlega ciągłemu rozwojowi, zmianom, które nie dają się w żaden sposób przewidzieć i określić. Sens istnienia dzieła literackiego jako dzieła sztuki zawiera się przecież w jego niepowtarzalności, tak samo jak niepowtarzalność są indywidualności twórców.

Ten paradoks genologiczny nabiera szczególnej ostrości w odniesieniu do literatury współczesnej, której rozwój podyktowany jest na pewno różnorodnymi uwarunkowaniami natury socjologicznej, społecznej, po-

¹⁶ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, [w:] *Studia z teorii literatury*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 156—157.

litycznej, kulturowej, wreszcie estetycznej, ale w znaczeniu o wiele szerszym niż to, które określają rozprawy teoretycznoliterackie. Te są z reguły wtórne w stosunku do literatury i próbują stworzyć określony system genologiczny w oparciu o najbardziej istotne i powtarzające się właściwości poszczególnych struktur¹⁷. Jakież w takiej sytuacji mamy wyjście, gdy naszym zadaniem jest określenie jakości gatunkowej pisarstwa określonego twórcy. Naturalną drogą byłoby osadzenie tejże twórczości na możliwie spójnym i pełnym modelu genologicznym. Stefania Skwarczyńska proponuje, aby „modelem, do którego powinny być przymierzone różne egzemplarze struktury rodzajowej był jej egzemplarz chronologicznie pierwszy”¹⁸. W przypadku eseju winny to być zatem *Próby Montaigne'a*, a ściślej model gatunkowy stworzony w oparciu o to dzieło.

Czy jednak rzecz w takim kształcie jest do przeprowadzenia? Wydaje się, że nie. Czas poczynił w rozwoju gatunku tak znaczne zmiany, że konfrontacja tego, co dziś odczuwane jest jako eseistyka z „pramodelami” gatunku doprowadziłaby do zasadniczych nieporozumień, a większość tych dzieł, które badacze lub sami twórcy określają jako eseistyczne należałoby natychmiast odrzucić.

Nasuwa się w tym miejscu refleksja, którą we wstępie do *Wariacji na temat powieści* wypowiedział ich autor Michały Sükösd¹⁹. Gdybyśmy ją chcieli sparafrazować, należałoby powiedzieć, że historia burzy wszelkie teorie, tak, jak zburzyła teorię powieści cudu (*Dni powszednie i cuda*) Antala Szerba, jak burzy wiele jednostkowych opinii, które później przychodzi zmieniać o 180°. Michały Sükösd pragnął uniknąć „obydwu skrajności: kierowania się subiektywnym gustem i dogmatycznego systematyzowania. Ustrzec się przesady wyłącznie normatywnych i wyłącznie historycznych estetyk, czyli szkód wynikających z jakichkolwiek apriorycznych koncepcji”. Tak mówił sposobniac się do „opisu, oceny i uogólnienia powieści naszych czasów”. Czy autor tej wypowiedzi jednoznacznie i krótko odpowiedział na pytanie, czym jest powieść? Nie, bowiem krótka definicja niczego by tutaj nie rozwiązała. Wiele było takich definicji, czasem znakomitych, ale przecież zawsze niekompletnych, zmieniających się z upływem czasu, zmieniających się pod naciskiem żywej literatury.

Analogicznie rzecz się ma z teorią eseju. Mając na względzie wielość historycznych odmian, zróżnicowanie i bogactwo form współczesnych

¹⁷ W sposób wyrazisty określa te sprawy S. Skwarczyńska w rozprawie *Nieodróżniony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1967. Tam również mówi autorka o elastyczności i wirtualnej powtarzalności gatunków.

¹⁸ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 157.

¹⁹ M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*, Warszawa 1975, s. 9.

²⁰ M. Głowiński, op. cit., s. 125, 126.

można się jedynie pokusić o nakreślenie fundamentalnych, najbardziej znamienych właściwości, bez których esej jako struktura gatunkowa istnieć nie może, można próbować wyłowić z mnogości koncepcji to, co jednoznacznie jest odczuwane jako eseistyczne. Takie ujęcie zdaje się pozostawać w zgodzie z tym, co Głowiński określa mianem „inwariantów gatunkowych”, mówiąc, że pod tym pojęciem można rozumieć wszystko, co „[...] utrzymało się w ciągu dłuższego czasu jako zasadniczy czynnik identyfikowania danego gatunku [...]”. Inaczej jeszcze rzecz ujmując, chodzi nam o to, aby wskazać strukturę eseju, strukturę w rozumieniu socjologów francuskich (Georges Gurvitcha i Henri Lefebvre'a), która w każdorazowej realizacji poddawana jest wpływowi koniunktury²⁰. Takie pojmowanie istoty gatunku i sposobu jego egzystencji, które można zamknąć stwierdzeniem Bachtina, iż „w gatunku zawsze zachowują się nie zamierające elementy archaiczności” a „archaiczność ta zachowuje się w nim tylko dzięki stałemu odnawianiu, [...] współczesnianiu”²¹, zbiega się w sposób widoczny z uwagami, dotyczącymi opisu świata w kategoriach zbiorów rozmytych. Zbiega się także z zagadnieniem ujmowania pojęć genologicznych, w tym także gatunkowych, w kategorii typologiczne i polityczne. Warto może w tym miejscu bliżej sprecyzować specyfikę tych pojęć. Otóż spełniać one muszą trzy warunki. Stefan Sawicki pisze:

Jeśli przyjmiemy jako modelowy określony zespół cech $f_1, f_2...f_n$, to pojęcie polityczne obejmie zbiór jednostek takich, że:

1. Każda z jednostek należących do zbioru posiada dużą liczbę cech f modelu;
2. Każda cecha f modelu jest obecna w wielu jednostkach zbioru;
3. Żadnej z cech f modelu nie posiada każda jednostka zbioru²².

Życie gatunku, którego motorem są wszystkie te procesy identyfikacji i dyferencjacji, strukturalizacji i destrukuralizacji zasadza się na powielaniu i przetwarzaniu zespołu cech dominujących — w tym momencie można mówić o identyfikacji — przy równoczesnym dopełnianiu cechami zmiennymi, właściwymi innym gatunkom, poddanymi prądom, modom literackim, indywidualnościom twórczym. Będzie to właśnie owa dyferencjacja. Zbyt gwałtowne procesy dyferencjacji spychać mogą poszczególne utwory ku granicom zbiorów gatunkowych. Okazuje się więc, że wszystkie drogi, bez względu na punkt wyjścia i nomenklaturę, zmierzają do jednego, racjonalnego rozwiązania, które każe szukać w strukturze eseju cech stałych, wolnych od zespołu uwarunkowań autorskich, historycznych, takich, które w zbliżonym kształcie pojawiają

²¹ M. Głowiński, op. cit., s. 126.

²² S. Sawicki, *Gatunek literacki; pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 208.

się w jednostkowych dziełach tego gatunku. Później natomiast przyjdzie pora na refleksję nad wielością i różnorodnością ich wariantów.

Choć sporządzanie rejestru takich cech może sugerować ich hierarchizowanie co do stopnia istotności, należy pamiętać, że występują one w szczególnej zależności względem siebie i trudno byłoby implikować pierwszeństwo którejkolwiek z nich. Każda wydaje się na swoim miejscu niezbędna i równie ważna. Wszystko to razem, jak się da zauważyć, funkcjonuje na zasadach sprzężenia zwrotnego. Faktem jest jednakże to, iż ów łańcuch zależności ma swój początek, który pociąga za sobą konsekwencje w ukształtowaniu różnych sfer tekstu.

Pierwszym ogniwem tego łańcucha zdaje się być szczególnie, specjalny rodzaj materii literackiej. Oczywistym truizmem byłoby stwierdzenie, że jest to przetworzona rzeczywistość, że autor wykorzystuje i dobiera obserwacje, aby wykreować z nich nową jakość. Takim samym truizmem byłoby spostrzeżenie, że esej z zadziwiającą swobodą nawiązuje do różności świata, pokazując tę różność poprzez wielość tematów i spraw, które się w nim przewijają. Nie o tę sprawę nam idzie i nie o takie rozumienie owej materii. Bogactwo tematyczne, które zwykło się traktować jako jeden z głównych wykładników eseistyki jest w istocie, by tak rzec, produktem ubocznym, konsekwencją zjawiska głębszego, które, bodaj czy nie tak, jak chciał Thibaudet, sięga w rejony psychologii, filozofii, a w każdym razie niedwuznacznie o nie zahacza. Uświadomienie sobie sprawy tak na pozór trywialnej jak treść pierwszego z brzegu eseju, doprowadzić musi do wielce symptomatycznego wniosku. Zespół sensów zawartych w nim daje się rozłożyć na dwie płaszczyzny. Daje się rozłożyć, co bynajmniej nie oznacza, że owe płaszczyzny istnieją obok siebie, niezależne i niespójne. Im większy stopień dojrzałości utworu, tym mniej widoczna staje się owa subtelna granica pomiędzy jedną i drugą, tym bardziej są one zintegrowane. Aby odkryć tę znamiennej dwoistość wystarczy odpowiedzieć sobie na skądinąd „szkolne”, z pogardą nierzadko odrzucane pytanie, które można formułować na wiele różnych sposobów, ot chociażby tak naiwnie: czego dowiadujemy się z dowolnego zupełnie utworu, jakie treści zamknął pisarz w jego tekście; a inaczej nieco — co składa się na jego warstwę poznawczą. Odpowiedź, która narzuca się samoistnie, pozwoli w nim dostrzec określoną dawkę informacji, bo tak chyba można nazwać to, o czym autor pisze, bez względu na stopień skomplikowania prezentowanych zagadnień, bez względu na cel tej prezentacji, bez względu wreszcie na to, czy będą one osadzone w świecie zewnętrznym, materialnym, czy też będą dotyczyć „wewnętrznej”, niematerialnej strony bytu. Czyżby więc chodziło o nieskomplikowaną, zwyczajną rejestrację zjawisk rzeczywistości? Aby nie mieć złudzeń, wystarczy skonfrontować tekst jakiegokolwiek eseju z tekstem jakiegokolwiek fachowego podręcznika, dotyczącego, rzecz oczywi-

sta podobnego rodzaju zagadnień. Wtedy właśnie w pełnym świetle ukaże się istotny, kardynalny sens, zamknięty w ramy z pozorów, albo w części pouczającej „opowieści” i wtedy wypadnie nam zgodzić się z tezą B. Bergera, że materia esejistyki są przeżycia esejisty. Co więcej, ten bezpostaciowy zdawałoby się gatunek ma swego bohatera, postać tak niepospolitą, że cała reszta bezdyskusyjnie jest mu podporządkowana, a jest nim nie kto inny, jak tylko właśnie sam autor albo... jego porte parole. By jednak nie upraszczać zbyt sprawy należy rozważyć jakość, rodzajowych „przeżyć”. W najbardziej powszechnym odczuciu zwykło się je kojarzyć z doznaniem natury emocjonalnej, stawiać w pewnej opozycji do racji, intelektu. Uczucie i rozum zdają się stanowić dwa bieguny ludzkiej jaźni, zdają się pozostawać w nieustającym konflikcie. A przecież nie zawsze tak bywa. Eseista szczęśliwie doprowadza do mariażu tych dwu wartości, powołując do życia kategorię nadrzędną czy też wypadkową. Jest nią „emocja intelektualna”. To dość karkołomne określenie ma sens o tyle, że w wielkim skrócie oddaje istotę zjawiska, tkwiącego u podstaw eseju. Przywołany przez twórcę zespół prawd, wiadomości, poglądów, postaw, słowem cały ten pramateriał esejistyki, egzystujący niezależnie w szerokiej świadomości kulturowej, zobiektywizowany przez naukę, poddany zostaje przetworzeniu, właśnie przetworzeniu a nie przekręceniu. Przesiany niejako przez sito intelektu autora, zyskuje nowy, odkrywczy kształt, podporządkowany indywidualności twórczej. A że na taką indywidualność zwykłą koleją rzeczy składa się wiele różnych elementów, nie sposób nie dostrzec w tym procesie wpływu sfery emotywniej. Tak oto pisarz, uwolniony od rygorów obiektywizmu, może dać upust swej woli tworzenia, budowania ze starych cegiełek nowego gmachu, własnej, prywatnej wizji świata, w którym znajdzie się miejsce także dla odrobiny wyobraźni. Esej więc, programowo odrzucając zmyślenie, stwarza tę niepospolitą szansę subiektywnego, zaangażowanego uczuciowo spojrzenia na rzeczywistość. Jest to szansa nie do pogardzenia, dana w odpowiedzi na uwarunkowania psychologiczne natury ludzkiej. Esej otwiera się na osobowość piszącego, dopuszcza do głosu jego prywatne racje, domniemania. Dla tej właśnie przyczyny bywa uprawiany tak chętnie przez uczonych, pisarzy, artystów, wszystkich, którzy odczuwają wewnętrzną potrzebę „sprzedania” choćby części własnych osobistych przemyśleń, poglądów, doznań. Pozostaje jeszcze powiedzieć, co z tego wszystkiego ma ów „kupujący”, czytelnik, czego oczekuje, czego szuka w eseju. Nie da się zaprzeczyć, że znajdzie tam mniejszą lub większą porcję wiadomości, takich, które mógłby posiadać i przy innej okazji, że wzbogaci swą wiedzę o życiu, o sztuce, wiedzę przyrodniczą, filozoficzną, historyczną, jaką tylko zechce, ale tak naprawdę dane mu będzie poznać świat myśli, refleksji głównego bohatera, eseju, osnuty tylko na prawdach,

wziętych spoza tego świata. To, co nowe i prawdziwie odkrywczе zasa-
dza się tu bowiem na wizerunku osobowości twórcy. Mamy do czynie-
nia z czymś w rodzaju wariacji na zadany czy wybrany temat. Skoro zaś
jesteśmy przy wariacjach, godzi się zwrócić uwagę na dość istotny fakt,
który mimochodem niejako przewijał się tu cały czas, ale nie został do-
statecznie mocno zaakcentowany. Idzie mianowicie o ową materię, o two-
rzywo z którego pisarz urabia swe dzieło i o sposób operowania tym
tworzywem. Po pierwsze więc przedmiotem zainteresowania eseisty może
być nieomal wszystko, wiedza, zawarta w uczonych dziełach i w litera-
turze, doświadczenia utrwalone w świadomości pokoleń, różnorakie prze-
jawy życia współczesnego, przyroda; tematy można by wymieniać w nie-
skończoność. Jest to naturalne tak samo w eseju, jak w którymkolwiek
innym gatunku. O zasadniczej różnicy da się mówić od momentu, gdy ów
bagaż informacji zostaje wessany w tkanę powstającego tekstu. Wtedy
autor powieści czy wiersza nadbudowuje, zmienia i przeobraża widziane
sceny, słyszane opowieści, wkładając niejako na ich miejsce już tylko
własne wyobrażenia, własne wizje. Jest to jakby odległe echo prawdzi-
wego świata, jest to świat od początku do końca poddany imaginacji
twórcy. Eseista inaczej. On nie uzurpuje sobie prawa do zmieniania
prawd zastanych, bierze je takimi jakie są, jakie ukształtowały się w po-
wszechnej świadomości, przyjmuje je jako niepodważalne, ponieważ tak
zostały przyjęte przez innych. Jego właściwa rola zaczyna się w chwili,
gdy na kanwie uznanych za realne zjawisk i sądów tką własną, prywatną
ich interpretację. Cicero sformułował to jednoznacznie, mówiąc o sobie,
że „[...] zachowując w całości to, co powiedzieli ludzie, których zdanie
ceni, dodaje do tego swój własny sąd o rzeczy i swój sposób ujęcia.”²³
Nie ma tu więc miejsca na kreację ściśle literacką, pod której pojęciem
rozumie się powoływanie do istnienia nowych bytów, niezależnych od
zewnętrznego świata, żyjących własnym życiem, poddanych własnym
prawom. W eseju punkt ciężkości przesuwa się w zupełnie inną sferę
i jeśli da się mówić o kreacji, to tylko w specjalnie rozumianym sen-
sie. Funkcja kreatorska ześrodkowuje się na konstruowaniu obszaru oraz
biegu refleksji i interpretacji, bowiem one właśnie są istotną warstwą
znaczeniową. Jeśliby nawet przywołać tu stwierdzenie K. Rosner, że
„dzieła sztuki kreuja rozmaite światy fikcyjne, z których wiele jest także
interpretującymi modelami rzeczywistości realnej”²⁴, to nie zaprzeczy ono
faktowi, że w eseju owa interpretacja jest naddana i samodzielna, poja-
wia się niejako po fakcie, podczas gdy inne gatunki, operujące fikcją,

²³ Cyt. wg I. Sikora, *U źródeł eseju*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 3, s. 100.

²⁴ K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1976, s. 96.

mają tę interpretację wpisaną w świat przedstawiony. Nie musi ona zatem występować pod postacią wprost sformułowanej refleksji, opinii czy wywodu, da się ją zamknąć np. w specjalnym uschematyzowaniu, uporządkowaniu wedle określonej zasady, tak, aby oderwane elementy fikcyjne złożyły się na spójną całość.

W związku z powyższym warto także podkreślić różnicę w relacjach, zachodzących pomiędzy rzeczywistością obiektywną i przedstawioną, widzianą w aspekcie funkcji poznawczych. Literatura operująca fikcją przenosi informację o świecie posługując się szeroko rozumianą analogią, symboliką, pewnymi, także idealnymi modelami, nadbudowanymi nad obiektywnym stanem rzeczy, jak również różnego rodzaju deformacjami, pod którymi daje się odczytać rzeczywistość niefikcyjną, nie mówiąc już o odbiciu tej rzeczywistości w języku i kształcie formalnym dzieła. Choć związek tych dwu sfer, realnej i fikcyjnej wydaje się niezaprzeczalny, jego istnienie nie umniejsza złożoności całego zjawiska i nie bez przyczyny tzw. funkcja poznawcza literatury fikcyjnej stanowi przedmiot rozlicznych polemik. Bywa ona tak głęboko ukryta w strukturze dzieła, że nie lada zabiegów wymaga czasem jej rekonstrukcja. Eseistyka natomiast nie stwarza tych barier. W sposób bezpośredni przywołuje określone modele wprost z życia, nie proponując na to miejsce własnych i w tym właśnie tkwi jej potencjał poznawczy. Jest on tym większy, że nieograniczony rygorami właściwymi wywodom stricte naukowym. Walter Hilsbecher pisze, iż dyscyplina myślowa przybliży eseistę do uczonego, ale różni ich specjalistyczność naukowa. Próba eseisty nie jest specjalistyczna, nie jest zaplanowanym naukowo eksperymentem. Eseista „wyrzeka się rygorów całościowego systemu”, znajduje się ciągle niejako w pogoni za poznaniem. Jego „amatorstwo” jest warunkiem „synoptycznego widzenia, tropienia analogii, myślenia w kontekstach.”²⁵ Rozrzut tematyczny eseistyki, wszechstronność zainteresowań, sprzyja szerszemu rezonansowi czytelniczemu tego rodzaju piśmiennictwa. To na pozór paradoksalne stwierdzenie znajduje uzasadnienie w oczywistej prawidłowości, że uniwersalizm twórcy po pierwsze przyciąga szerszy krąg odbiorców, po drugie — wybiórczość, niesystematyczność, a nawet, z punktu widzenia kanonów wywodu naukowego, osobliwą powierzchowność rekompensuje on walorami artystycznymi, prowadzi zatem do powstania harmonijnej i sugestywnej całości. Nie jest przecież odkryciem fakt, że wąsko pojęta specjalizacja nie sprzyja nośności informacyjnej i estetycznej literatury. Siła przebicia eseistyki wypływa z równowagi pomiędzy tym, co można określić jako walor poznawczy i tym, co uchodzi za wartości artystyczne. Stąd właśnie płynie nasze przeświadczenie o niepośledniej roli eseistyki w procesie szeroko pojętej edukacji społecznej.

²⁵ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd, paradoks*, Warszawa 1972, s. 133.

czeństwa, edukacji uniwersalnej, obliczonej na różne dziedziny ludzkiej świadomości. Zważmy bowiem, że ten, który szuka w eseju pożywki intelektualnej, kierując się np. niepospolitym autorytetem naukowym twórcy, znajdzie w nim chcąc nie chcąc źródło satysfakcji estetycznej, a będzie ona dlań tym większa i naturalna, że współbrzmiąca delikatnie z jego przedmiotem zainteresowania, obca tej nachalności, która zdarsza się towarzyszyć innym, „artystycznym” dziełom. Ten zaś, który sięgnie po książkę Jastruna czy Brezy dla zręczności pióra i sztuki artysty, wkroczy mimo woli w świat być może nieznaną, odkrywczy, zakończy tę lekturę bogatszy o nowe prawdy o życiu i ludziach. Naturalnie i tu w związku z istnieniem owej drugiej płaszczyzny przedstawienia, skierowanej na interpretację narratora, da się mówić o innych, właściwych literaturze fikcyjnej, sposobach odczytania realistycznego podtekstu, ale są to relacje zupełnie innej materii, bardziej odpowiadające twórczości spod znaku monologu wewnętrznego, niż epice stricte fikcyjnej. Zaś kwestia rozstrzygnięcia aspektu poznawczego literatury psychologicznej czyni wrażenie tak złożonej, że przy zwykłym dla niej sposobie narracji, prowadzonej w pierwszej osobie przez porte parole autora wymyka się wszelkiemu autorytatywnemu osądowi. Trudno więc na tym polu pokusić się o jej konfrontację z esejem. Jedno tylko co nie ulega wątpliwości to to, że i w jednym i drugim przypadku pod domniemaną umysłowością bohatera można odnaleźć pewne prawidłowości, właściwe ludzkiemu sposobowi myślenia i odczuwania.

Uwagi niniejsze, dotyczące najważniejszej bodaj dla eseistyki sprawy, dałyby się zamknąć w stwierdzeniu nienowym, wielokroć formułowanym, iż odmienność tego gatunku ma swe źródło w specyfice świata przedstawionego, którym jest nałożony na obiektywną rzeczywistość świat myśli narratora, oraz że jego nieodłącznymi atrybutami są subiektywizm i indywidualizm. Sformułowanie to — niezbyt precyzyjne, bo dające się w takim kształcie odnieść np. do nowoczesnej powieści psychologicznej, formalnie bardzo zbliżonej do struktury eseistycznej właśnie poprzez dominację wewnętrznego dziania się i prymarną rolę refleksji — daje się uściślić jeśli weźmiemy poprawkę na podmiot owych refleksji. W powieści — to zdaje się nie podlegać dyskusji — jest nim postać fikcyjna, osadzona w ufabularyzowanej oprawie (także na ogół fikcyjnej), powołana do bytu przez podmiot czynności twórczych, w eseju natomiast jest to jego wierne odzwierciedlenie.

Przedstawiony tu aspekt jest, rzecz oczywista, jednym tylko z kilku inwariantów, ale zdaje się pełnić rolę szczególną, bowiem warunkuje jasność i charakter innych. Stanowi niejako centrum, z którego w różne strony rozbiegają się owe własności. Tak oto mówiąc o sposobie adaptacji realiów dla potrzeb eseistyki wkroczyliśmy niemal mimochodem w krąg zagadnień związanych z obecnością fikcji literackiej, z obecnością trady-

cyjnych atrybutów epiki, takich jak fabuła, akcja. Równolegle także wyłoniła się kwestia kompozycji, pełniącej rolę służebną zarówno względem tematu, którym nie przestaje być świat wewnętrzny narratora, jak i względem charakterystycznego, monologowego sposobu wypowiedzi tegoż narratora, zarówno w sensie użytych przez niego form, jak i ukształtowania stylistycznego. Wszystkie te elementy stanowią integralną całość i wzajemnie się warunkują, a w tekście występują zawsze równolegle.

Ograniczone rozmiary niniejszego szkicu nie pozwalają zatrzymać się dłużej nad rodzajem i funkcją zabiegów autorskich w procesie kształtowania tych płaszczyzn. Wypada jedynie na koniec stwierdzić, że istnienie suwerennego gatunku określanego mianem eseistyki zasada się na indywidualnym operowaniu zestawem konstant, wśród których miejsce centralne zajmuje szerzej tu omówiona kwestia doboru materii treściowej i wokół której skupiają się pozostałe jego powtarzalne, a wymienione wcześniej elementy. Siła i ekspansywność eseju zdaje się płynąć z tego na pozór paradoksalnego faktu, że liczba owych stałych wyznaczników jest stosunkowo niewielka, a i one pozostawiają dość duży margines dowolności. Jest to więc taki gatunek, który otwiera przed twórcą prawdziwie nieograniczone możliwości i swobodę wyboru.