

## O NIEKTÓRYCH WŁAŚCIWOŚCIACH STYLU ESEISTYKI

Specyfika strukturalna eseju, charakterystyczny, luźny ciąg kompozycyjny, brak wyraźnie określonych ram, dowolność skojarzeń i biegu interpretacji, pozwalają chyba widzieć w nim odzwierciedlenie tego, co Umberto Eco określa jako „otwarcie dzieła”. Owo otwarcie eseju jako gatunku ma, by tak rzec, dwoistą naturę. Z jednej strony jest to najbardziej przez Eco eksponowana możliwość wielorakiego odbioru, możliwość „nieskończoności” punktów widzenia, z których możemy te dzieła rozpatrywać i które pozwalają nam mówić o ich „niewyczerpalności”. Ten rodzaj otwarcia, odnoszący się zwłaszcza do warstwy znaczeniowej, dość powszechny wśród dzieł wybitnych i równie często niezależny od intencji i założeń poetyckich twórców, nie jest w żaden szczególny sposób przypisany eseistyce, równie dobrze egzystuje w różnych bardzo dziełach sztuki i w różnych epokach. Natomiast to, co uderza w pisarstwie eseistycznym, a dobitnie wyraża się w strukturze tego pisarstwa, w jego organizacji wewnętrznej, tekstowej, to świadome, intencjonalne „otwarcie” na podmiot dzieła, na wielość jego dociekań i przeżyć. Esej widziany w ten sposób jest więc ucieleśnieniem najnowszych dążeń estetycznych i artystycznych, wyjściem naprzeciw tej, jak mówi Eco, „fundamentalnej szansy współczesnego odbiorcy i współczesnego artysty”<sup>1</sup>. Wedle niego „Poetyka dzieła w ruchu, a także w jakiejś mierze poetyka dzieła «otwartego», ustala nowy rodzaj stosunków między artystą i publicznością, nowy mechanizm percepcji estetycznej, nowy stosunek między kontemplacją i korzystaniem z dzieła sztuki”<sup>2</sup>. Ów walor kontemplacyjny sprzężony z doznaniem estetycznym, jedna z podstawowych dominant eseju, nie jest dlań czymś nowym, nie jest osiągnięciem dwudziestowiecznym, esej bowiem, odkąd istnieje, wykorzystywał skrzętnie tę sposobność i na niej budował swoją rację istnienia, ale właśnie dwudziesty wiek dał mu szansę odkrycia na nowo

<sup>1</sup> U. Eco, *Dzieło czwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 55.

<sup>2</sup> Tamże, s. 56.

niejako swych atrybutów, dał mu szansę swoistej dominacji, objawiającej się ekspansją w rejonu innych gatunków i epickich, i nawet lirycznych.

Sądzić więc można, nie bez podstaw, że kariera eseistyki zasadza się na owej niepospolitej swobodzie, znikomości rygorów formalnych, iż one właśnie, albo raczej ich brak, są źródłem możliwości adaptacyjnych tego gatunku, dopuszczając dowolne, dyktowane potrzebą chwili modyfikacje, warianty. Ta sama jednak swoboda, magnes dla twórców, siła napędowa całego gatunku, ma i drugie oblicze. Niesie z sobą ryzyko chaosu, rozwichrzenia, źle pojmowanej dowolności, co więcej, służy czasem za maskę dyletanctwu, brakom warsztatowym i intelektualnym. W swoim znakomitym esej W. Hilsbecher pisze, że największymi pokusami tego gatunku są chaos i ideologia, zaś największą sztuką jest „pogodzenie swobody i miary”<sup>3</sup>. Co stanowi ową miarę? Dla Hilsbechera, podobnie zresztą jak dla B. Bergera, jest nią surowość formy językowej.

Przekonanie co do szczególnej roli kształtu stylistycznego eseistyki pozostaje tyleż powszechne co nieudokumentowane. Przewija się w wielu różnych wypowiedziach, czasem na prawach luźnej impresji, czasem autorytatywnych stwierdzeń, niekiedy w postaci jedynie życzeń. Budowane bywa najczęściej na różnorodnych doświadczeniach czytelniczych i autorskich, które, przecież nie zawsze uświadomione i przetrawione intelektualnie, zdają się jednak potwierdzać istnienie czegoś takiego, jak osobliwy, szczególny, właściwy jedynie eseistyce jako gatunkowi, sposób pisania. Czyżbyśmy zatem mieli do czynienia z istnieniem zjawiska, które zwykło się określać mianem stylu typowego czy, bliżej, stylu gatunku?

Pojęcia te automatycznie nieomal wprowadzają nas w obszar teorii stylistycznych, wyrosłych w kręgu praskiej szkoły strukturalnej, a bliżej jeszcze, w sferę poglądów B. Havranka, wyłożonych w rozprawie pt. *Zadania języka literackiego i jego kultura*<sup>4</sup>. Co prawda nie jest to związek ścisły, bowiem pojęcie gatunku autor wiąże jedynie z językami funkcjonalnymi, których podstawą jest dlań funkcja komunikatywna a nie poetycka. Ta ostatnia nie interesuje Havranka. Sądzi on, że jej status jest inny, przeciwstawny wszystkim wyspecjalizowanym funkcjom komunikatywnym. W orbicie jego zainteresowań pozostają jedynie te formy wypowiedzi, które pełnią funkcję porozumiewania się potocznego, zawodowego i naukowego. Niemniej jednak pośród tych wypowiedzi dostrzega on konkretne modele gatunkowe i z nimi właśnie wiąże pojęcie stylu.

Pogląd taki, skojarzony przez M. R. Mayenową z antropologicznym rozumieniem stylu, reprezentowanym przez Kroebera prowadzi ją do wniosku, że „Konkretny tekst jest rezultatem wielu wyborów i motywacji, w które

<sup>3</sup> W. HILSBECHER, *Tragizm, absurd, paradoks*, Warszawa 1972, s. 136.

<sup>4</sup> Poglądy te, jak i inne, a także własną koncepcję rozumienia stylu, do której przyjdzie się odwołać, przedstawia M. R. Mayenowa w książce *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, w rozdz. VI pt. *Styl, stylizacja, stylistyka*.

wchodzą także preferencje czysto indywidualne. Ale cechy stylu gatunkowego są zawsze w konkretnym tekście do odczytania”<sup>5</sup>. Elementarną jednostką stylu jest dla autorki funkcjonalny styl gatunkowy, a struktury gatunkowe „stanowią podstawowy budulec złożonych całości tekstowych, z którymi spotykamy się w literaturze. [...] Konkretny tekst literacki może być rozpatrywany jako struktura złożona z różnych fragmentów tekstowych, zorganizowanych w ramach takich właśnie gatunkowych stylów”<sup>6</sup>. I wreszcie to, co z naszego punktu widzenia najistotniejsze — styl jest zjawiskiem powtarzalnym, charakteryzującym daną grupę ludzi.

Tak oto powstaje pomost pomiędzy ściśle funkcjonalnym, strukturalnym w swym rodowodzie rozumieniem stylu gatunku, a gatunkiem i jego stylem w kategoriach bardziej uniwersalnych, teoretyczno- i historycznoliterackich.

Nie byłoby powodu przytaczać wszystkich tych sądów gdyby nie fakt, że wszelkie próby opisanie czy przedstawienia stylu eseistyki wywodzą się w swoim charakterze i sposobie ujęcia z innego zupełnie, przeciwstawnego u podstaw, obszaru krytycznego. Pochodzą z kręgu, w którym dominuje odmienny zgoła model badań, wywodzący się jeszcze z czasów Goethego, a który określa się mianem stylistyki genetycznej czy neoidealistycznej, reprezentowanej przez szkołę monachijską (K. Vosslera, L. Spitzera). Dość w tym miejscu powiedzieć, że cechą charakterystyczną tego kierunku, jak i pokrewnej „sztuki interpretacji”, jest ograniczenie się do analizy poszczególnych tylko utworów, w której, jak pisze H. Markiewicz „Obiektywne obserwacje przechodzą nieraz w mgliste impresje i poetyzującą parafrazę tekstu, której towarzyszą słabo umotywowane sądy wartościujące”<sup>7</sup>. Przedmiotem zainteresowania przestaje być powtarzający się system elementów wybranych przez twórcę z repertuaru z góry danego, a więc to właśnie, co stanowiło istotę dociekań strukturalno-stylistycznych, a jest nim „ekspresja jednostkowego aktu twórczego, w którym jednostka realizuje siebie”<sup>8</sup>. Nie ma tu miejsca dla pojęć takich jak styl gatunku, styl epoki, etc. Zdaniem Kaysera termin ten może się odnosić li tylko do konkretnego dzieła literackiego.

Jest więc czy nie ma stylu eseistyki? Odpowiedź na to pytanie domaga się opowiedzenia po którejś ze stron albo — kompromisu. Nam nieomal z konieczności przyjdzie zaaprobować obydwa stanowiska odrzucając elementy wykluczające się, a kojarząc dopełniające. Wszak można systemy te potraktować jako strukturę dwustopniową, w której pierwszy szczebel stanowić będzie stylistyka genetyczna, zaś wyższy, nadbudowany nad nim, stylistyka odniesiona do gatunku, rodzaju, epoki. Tak zresztą, w sposób najprawdopodobniej intuicyjny, czynią badacze, na których przyjdzie się

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 336.

<sup>6</sup> Tamże, s. 353.

<sup>7</sup> H. MARKIEWICZ, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 106.

<sup>8</sup> M. R. MAYENOWA, op. cit., s. 346.

powołać odnosząc idealistyczne w duchu, intuicyjne i wybiórcze określenia stylu pojedynczych tekstów eseistycznych do całej dziedziny tego piśarstwa.

Oczywista rzecz, nie można wykluczyć istnienia zjawiska odwrotnego, kiedy to pojedyncze teksty powstają pod naciskiem gotowych, zastanych struktur gatunkowych, a rola twórcy sprowadza się do wyboru i modyfikacji. Wtedy ukształtowanie stylistyczne polega głównie na respektowaniu nakazów i zakazów, wytworzonych przez konwencję. M. R. Mayenowa pisze w związku z tą sprawą:

Wybory dokonywane są na wszystkich piętrach językowej organizacji. Istnieją formy gatunkowe zostawiające większy margines wyboru, ściślej: modyfikacji wyboru, ale istnieją takie formy gatunkowe, w których margines modyfikacji jest minimalny. Z punktu widzenia psychologicznego, gdy mówimy o wyborach gatunkowych, nadajemy wyrazowi „wybór” bardzo swoiste znaczenie. Jednostka nie dokonuje tu wyboru elementów językowych. Przyjmuje pewne ustalone poza nią dyrektywy, tak lub prawie tak, jak przyjmuje zasady gramatyki i słownika. Oczywiście jednostka może przeciwstawiać się którejś z dyrektyw gatunkowych, a nawet stać się inicjatorką ich zmiany<sup>9</sup>.

Próba ogarnięcia tych wszystkich sygnalizowanych tutaj stanowisk prowadzić musi do nieodkrywczego zapewne wniosku, że oto jesteśmy świadkami swoistego sprzężenia zwrotnego, które w sposób bardzo uproszczony można by przedstawić następująco:

- (1) styl dzieła literackiego jako indywidualnego aktu twórczego
- (3) nadbudowana teoretycznie poetyka gatunku i jego stylu
- (2) styl grupy tekstów noszących wspólne znamiona funkcjonalne i konstrukcyjno-stylistyczne

Tak wyglądałaby rzecz w ujęciu statycznym. Historyczny bieg tych procesów można odtworzyć w postaci linii spiralnej. Jej początek, a więc początek świadomych aktów twórczych w jakiegokolwiek z trzech przedstawionych dziedzin pozostaje sprawą do dyskusji, wymaga zresztą oddzielnej refleksji. Kwestię zatem pierwszeństwa któregoś z ogniw odkładamy na bok.

By usprawiedliwić dość dowolną w istocie propozycję, nie wyczerpującą ani wielości stanowisk metodologicznych, ani wielości różnorodnych uwarunkowań wewnątrz- i zewnątrzliterackich trzeba powiedzieć, że stwarza ona szansę zsynchronizowania krańcowych nierzadko stanowisk, zwłaszcza tych, które dla rozważań nad stylem eseju jako gatunku są istotne i jedynie dostępne. Po pierwsze więc każde z ogniw przedstawionego tu schematu reprezentuje inną jakby sferę zjawisk, istniejącą niezawisłe i najczęściej tak właśnie traktowaną, w oderwaniu od pozostałych. W naszym ujęciu są one sprowadzone do wspólnej płaszczyzny. Po drugie — każde z nich odpowiada określonej, odrębnej szkole krytycznej, ograniczającej zasięg swych zainteresowań do

<sup>9</sup> Tamże, s. 352.

wyzolowanego pola. Nietrudno odczytać, że pierwsze jest reprezentatywne dla neoidealistów, drugie — choćby dla strukturalistów, trzecie — dla poetyk normatywnych. Cytowana wcześniej M. R. Mayenowa eksponuje zależność, zachodzącą pomiędzy trzecią i pierwszą płaszczyzną. Okazuje się, że możliwe jest skupienie tych stanowisk w jeden w miarę spójny system, a i — siłą faktu — korzystanie z różnorodnych teorii bez narażania się na zarzut niekonsekwencji. Dla nas praktyczna korzyść z takiego stanu rzeczy sprowadza się do możliwości odwołań do doświadczeń szkoły monachijskiej bez popadania w sprzeczność z podstawowym w tej sytuacji twierdzeniem o istnieniu kategorii szerszych niż te, które ona uznaje, kategorii stylu gatunku i rodzaju. Całkowicie także możemy zaaprobować stanowisko M. R. Mayenowej, wyrosłe jak się zdaje bezpośrednio z dokonań szkoły praskiej. Taka postawa, na pierwszy rzut oka mało rzetelna, jest koniecznością wobec faktu, że praktycznie nie dysponujemy ani wnikliwą analizą stylistyczną jakiegokolwiek bodaj eseju, ani, tym bardziej, żadnym modelem stylistycznym tego gatunku. Nic innego nie pozostaje więc, jak tylko szukać wsparcia w owych genetyczno-idealistycznych refleksjach i impresjach, lub też bardziej „unaukowionych” lecz nader lapidarnych sygnałach całego zjawiska. Zbudowanie stylistycznego modelu gatunku w tym momencie nie wchodzi w rachubę choćby z tej prostej przyczyny, że wszelkie próby prawdziwie naukowego, zweryfikowanego wszechstronnie opisanego którejkolwiek z odmian stylu typowego wymagają szczególnie złożonych studiów, podpartych bogatym, możliwie różnorodnym materiałem literackim, a i nawet wtedy ich wyniki mogą podlegać dyskusji, kwestionowanie zaś a priori istnienia takiego stylu przeczy podstawowym dla teorii literatury, usankcjonowanym i utrwalonym historycznie wyobrażeniom, których odbicie znaleźć można w wielu najbardziej podstawowych pracach i podręcznikach.

Dla tej właśnie przyczyny z konieczności przychodzi poprzestać na stwierdzeniach, które w żadnym razie nie mogą pretendować do rangi kategorycznych i wyczerpujących, a stanowić będą jedynie luźny, niezobowiązujący szkic całego, jakże skomplikowanego zjawiska, wsparty zresztą na rozproszonych, równie niezobowiązujących uwagach badaczy, którzy czynili próby określenia natury tego zjawiska, jak choćby wspomniany W. Hilsbecher czy B. Berger.

Lapidarne sformułowania uczonego niemieckiego mogą być dla nas hasłami wywoławczymi, wedle których da się określić specyfikę stylu esejistycznego. Pisze on więc m. in.:

Język eseju czyni z niego dzieło sztuki. Rządzi suwerennie pojęciem i metaforą, jest abstrakcyjny i zmysłowy, duchowy i emocjonalny, poetycki i rzeczowy, a przy tym zawsze prześwieślony inteligencją. [...] Język eseju to raczej mówienie niż pisanie, łączy go pokrewieństwo z dialogiem i opowiadaniem, rozmową. I skomponowany jest jak mowa, opowiadanie lub dialog, ułożony wedle zasad muzycznych<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> W. HILSBECHER, op. cit., s. 131.

Choć stwierdzenia te, same w sobie impresyjne, oparte raczej na intuicji niż systematycznej analizie, czynią wrażenie dość powierzchownych i przypadkowych, zawierają wielce symptomatyczne przesłanie. Oto bowiem autor rozpościera przed nami wachlarz barwiony efektownymi a sprzecznymi określeniami, które, zebrane w pary, tworzą szczególnie interesujące antytezy. Obraz, który się wyłania, stylu nacechowanego abstrakcją, ale i zmysłowego, naznaczonego pojęciem ale i metaforą, poetyckiego a zarazem rzeczowego sam w sobie rasowo eseistyczny, oparty na ulubionym paradoksie, zręcznie i celnie oddaje naturę tego pisarstwa.

Tuż obok umieścić można sąd W. Głowali<sup>11</sup>, inny w charakterze, ale przecież pokrewny w swej treści, który twierdzi, że jedną z elementarnych właściwości eseistyki jest funkcjonowanie dwóch zasadniczo różnych sposobów prezentacji przedmiotu zainteresowania. Jest to mianowicie z jednej strony prezentacja bezpośrednia, właściwa przede wszystkim wykładowi naukowemu, z drugiej strony pośrednia, związana najbliższej z piśmiennictwem, preferującym funkcje estetyczne. Obecność tej ostatniej uwidacznia się w operowaniu metaforą, obrazem, czasem nawet fikcją, akcją. Harmonijna koegzystencja tych dwu odmiennych sposobów przekazu wizji autorskiej bierze swój początek w kardynalnej dla eseistyki właściwości, jaką jest, podkreślany już, specjalny rodzaj materii treściowej oraz generalna funkcja, którą ów gatunek ma do spełnienia. Jeśli podstawowym przedmiotem relacji eseistycznej pozostaje obszar intelektu i refleksji autorskiej, a więc obszar zamknięty w świecie sądów i pojęć, to wydaje się zupełnie naturalne, iż one właśnie stanowią zrąb takiego tekstu, są najprostszym, właśnie „bezpośrednim” nośnikiem pojęciowych, myślowych w swej naturze treści. Jeśli jednak zważymy, że te same treści, nierzadko wysoce niematerialne, wysublimowane, złożone z punktu widzenia filozoficznego czy naukowego mają stać się dobrem powszechnym i stosunkowo łatwo dostępnym, równie naturalna i pożądana okaże się obecność struktur obrazowych, które będą tu pełnić rolę swoistej przypowieści, ilustracji do tematu. Pozwolą wreszcie sprowadzić to, co abstrakcyjne, jakby ponadmysłowe, do wymiarów cielesnych, wyobraźalnych. Jest to właśnie owa prezentacja pośrednia, o której pisał W. Głowala.

Godzi się dodać, że tak istotna z racji swej roli obecność obrazu, czy też szerzej — obrazowania, ma głęboką motywację nie tylko psychologiczną, ale także estetyczną. Esej bowiem równie chętnie korzysta z obydwu różnionych rodzajów obrazowania: i pośredniego, i bezpośredniego. I podczas, gdy na obrazowość bezpośrednią spada główny ciężar „usprawnienia komunikacji”, obrazowość pośrednia, często zresztą wspomagająca tę poprzednią, w głównej mierze (z racji swego charakteru) przydaje tekstowi splendoru ściśle poetyckiego. Warto jednakże pamiętać, że stopień nasycenia tekstu walorami ściśle poetyckimi, a więc tymi, które są wartościami same w sobie,

---

<sup>11</sup> W. GŁOWAŁA, *Próba teorii eseju literackiego*, „Prace Literackie” 1965, t. VII.

ściśle jest podporządkowany indywidualnym upodobaniom twórcy i im bardziej skłaniają się one w stronę uprawiania sztuki literackiej, a więc nastawione są na ukształtowanie dzieła jako wytworu sztuki słowa, tym większy ich ciężar gatunkowy, bardziej widoma obecność.

Generalna wielorakość celów eseistyki sprawia jednak, że rzadko bywa tak, by owa dbałość o urodę słowa przekraczała niebezpieczną barierę, zagrażając swą zawilnością czy przesadą jasności wykładu. Najczęściej jest ona przede wszystkim narzędziem w rękach intelektu, środkiem zbliżenia autora i odbiorcy. Stąd zapewne płynie powszechne przeświadczenie o umiarze i „elegancji” tego języka. Choć nie bardzo wiadomo, co Berger podciągał pod te pojęcia i choć niełatwo ustalić dokładnie ich znaczenie, należy się zgodzić z faktem, że wszelkie poczynania stylistyczne, wybiegające poza głęboko uzasadnioną potrzebę, godzą w podstawową dla eseju wartość, którą ciągle pozostaje wymóg nawiązania żywego kontaktu z czytelnikiem, kontaktu o intencjach głównie pozaestetycznych.

Jeśli zatem będziemy próbowali poszukiwać wspólnego mianownika dla stylu eseistycznego, a więc zespołu norm, które z określoną częstotliwością pojawiają się w tego rodzaju literaturze, to przyjdzie nam poprzestać na ubogim zresztą wykazie, gdzie na plan pierwszy — nie da się tego uniknąć — wysunie się kwestia owej właśnie jasności, klarowności języka, poddana posłusznie wyższej, ideowej instancji, obok zaś znajdzie się tu szczególnego rodzaju zdolność kojarzenia stylu abstrakcyjnego i obrazowego. Całość będzie nosiła wyraźne piętno kolokwialności, będzie nawiązywać do żywego, mówionego języka, bo też on najbardziej przemawia do wyobraźni i sam w sobie zawiera ładunek apelatywności. Bezpośredniość niektórych zwrotów i formuł, wspierana odpowiednio dozowaną metaforyką, mającą ilustrować złożoność dyskursu, sens pojęć wyższych, abstrakcyjnych, podporządkowana będzie woli porozumienia z czytelnikiem.

Esej jako gatunek, dzięki wielości celów i zainteresowań tematycznych, okaże się interesującym melanzem stylów funkcjonalnych i stylu artystycznego. Styl naukowy dla przykładu wniesie do tego gatunku specyficzny dla siebie zespół leksykalny, słownictwo abstrakcyjne i ściśle fachowe oraz takie, które wskazuje na relacje zachodzące między pojęciami, a także właściwą dla wywodów naukowych składnię i dyscyplinę logiczną; styl publicystyczny użyje esejowi charakterystycznego dla siebie nastawienia perswazyjnego, objawiającego się m. in. obecnością zwrotów o wyraźnym zabarwieniu emocjonalnym; styl artystyczny wreszcie swoistych środków wyrazu, eksponujących tekst sam w sobie. Wszystko inne zależeć będzie jedynie od twórcy.