

Janusz Szpotański

"Grundbegriffe der Poetik", Emil Staiger, Zürich 1956, Dritte Auflage, Atlantis Verlag, s. 156 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/1, 298-307

1960

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

zaborach. Odbijało się to wyraziście w prasie periodycznej, która w życiu literackim doby pozytywizmu ma znaczenie pierwszorzędne i stanowi jakby macierzystą glebę dla literackich talentów. Brak jednak jakiegś o tym wzmianki. Ale poza tym zarówno kontury powieści, jak i poezja w tym okresie (*Od pozytywizmu do neoromantyzmu*) występują wyraziście przed oczyma włoskiego czytelnika. Zwraca tu naszą uwagę obrona Sienkiewicza przed krzywdzącymi jego sztukę wypowiedziami.

W rozdziale przedostatnim (*Od schyłku XIX w. do pierwszej wojny światowej*) selekcja zjawisk literackich godnych omówienia wydaje się bez zarzutu wobec narzuconych z góry rozmiarów tekstu. Periodyki literackie zostały słusznie wysunięte na czoło, obficie cytowane fragmenty z prozy, a zwłaszcza z poezji (Tetmajer, Kasprowicz, Staff) w precyzyjnych transpozycjach autora stają się sprawdzianem wysokiego poziomu utworów. Nie pominięto też krytyki literackiej, tak doniosłej w tym okresie.

Rozdział ostatni, obejmujący literaturę od pierwszej wojny aż po rok 1957 (najpóźniejszą wymienioną datą jest rok zgonu Kleinera) uległ dotkliwemu zwichrzeniu przez czysto zewnętrzne naciski. Albowiem — jak już wyżej wspomniałem — praca oddana wydawcy czekała 9 lat na druk i w ostatniej chwili trzeba było dorywczo dołączyć informacje o literaturze ostatnich lat, tj. z czasów od drugiej wojny aż po rok 1957. Pełno więc tu nazwisk, tytułów i dat (s. 410—418). Natomiast początek tego rozdziału (s. 401—409), gdzie mowa głównie o poezji międzywojennej, charakteryzuje udatnie przede wszystkim najwybitniejszych „skamandrytów“ z Tuwimem na czele i przeplata wywody wyjątkami poezji, a skrótowo tylko traktuje prozę, dramat i krytykę literacką.

Ale i w tej cieśni porusza się autor ze zdumiewającą elastycznością, szkicuje pewną ręką dzięki bezpośredniej znajomości tekstów, własnemu dojrzałemu sądowi, niezawodnemu wycuciu piękna literackiego.

Tekst zdobi 10 starannie dobranych ilustracji (m. in. tum łączycycki, wawelski dziedziniec, Canaletta śródmieście Warszawy, wspaniała głowa Mickiewicza w rzeźbie Dunikowskiego, autoportret Wyspiańskiego w kolorach, barwna parzenica). Ilustracje w innych częściach tego tomu mają poziom o wiele niższy.

Zarys profesora Mavera daje nam przedsmak tego, jak wyglądałyby dzieje naszej literatury w jego ujęciu, gdyby nie krępujące go rozmiary, zwlekające z drukiem i pośpieszne uzupełnianie zawartości. Ale zaledwie ukazał się ten zarys, a oto już Sansoni z Florencji, jeden z najruchliwszych wydawców, zaproponował autorowi opracowanie historii literatury polskiej zostawiając mu całkowitą swobodę co do jej rozmiarów. Nie tylko włoskiej, ale i naszej polonistyce życzyć należy, aby praca ta co rychlej ucieszyła nasze oczy.

Roman Pollak

Emil Staiger, GRUNDBEGRIFFE DER POETIK. (Dritte Auflage). Zurich (1956). Atlantis Verlag, s. 256.

Omawiana rzecz Staigera traktuje o rodzajach literackich. Podział literatury na rodzaje i gatunki jest, jak wiadomo, wynalazkiem starożytnych Greków. Łączył się on z charakterystycznym dla ludzi antyku poglądem na rzeczy-

wistość, według którego układu się ona w skończoną hierarchię pojęć i odpowiadających im bytów, od najbardziej szczegółowych do najbardziej ogólnych, stanowiących już kres wszelkiego definiowania. Podział na *genus* i *species* był czymś więcej niż tylko klasyfikacją. Starożytni traktowali je w duchu naiwnego realizmu i wyobrażali sobie, że każde dzieło literackie realizuje pewną ideę rodzajową, co objawiało się w tym, że określonym typom tematów były przyporządkowane odpowiednie sposoby przedstawiania. Wierzano więc, jeżeli się tak można wyrazić, w korespondencję między hierarchią form a hierarchią treści. Podstawową funkcją sztuki starożytnej była prezentacja: mianowicie przedstawianie naśladowcze. Sztuka przy tym założeniu rezygnuje z aspiracji odkrywczych czy rewelatorskich, a jej celem staje się jedynie artystyczne kształtowanie rzeczy już skądinąd znanych. Artysta nie jest przeto niczym więcej jak tylko szlachetną odmianą rzemieślnika, w związku z czym wyłania się praktyczny problem kodyfikacji „zasad dobrej roboty“ („jak należy układać fabułę, jeżeli utwór ma wypaść artystycznie“ — Arystoteles, *Poetyka* I, 1). Z teoretycznej świadomości istnienia takich przedmiotów, jak rodzaje i gatunki, wynika zatem konieczność stosowania ich jako wzorów twórczości. To ścisłe zespolenie teorii i praktyki było w czasach antyku czymś zrozumiałym i oczywistym. Ilość istniejących gatunków była stosunkowo niewielka, a co ważniejsze — każdy z nich odznaczał się specyficzną formą wierszową. Gdy jednak to normatywne stanowisko zostało przyjęte przez literaturoznawstwo europejskie, musiało z biegiem czasu stawać się coraz trudniejszym do utrzymania. Wzrastała bowiem niezwykle ilość gatunków, a ponadto mieszano rodzaje, żeby wspomnieć tylko Ariosta czy Szekspira.

Decydujący zwrot w pojmowaniu zadań poetyki dokonał się jednak dopiero za sprawą preromantyków i romantyków, którzy z mieszanego rodzajów uczynili program poetyki. Wynikało to z ich z gruntu odmiennych poglądów na istotę sztuki i artysty. Sztuka dla preromantyków to przede wszystkim kreacja — tworzenie nowych organizmów — lub też swoista *heureza*, polegająca na odkrywaniu nieznanymi dziedzin rzeczywistości. Artysta występuje tu w dwójkiej roli: jako demiurg albo jako medium, poprzez które wchodzimy w kontakt z absolutem i nieskończonością. Dzieło sztuki, będące w okresie klasycyzmu realizacją ogólnej normy, tu staje się przejawem energetycznej, indywidualnej i niepowtarzalnej formy wewnętrznej lub też pretekstem do ukazywania nieznanymi perspektyw uczuciowych i myślowych. Mówi się, że romantyzm spowodował przerodzenie się poetyki normatywnej w opisową. Niewątpliwie. Ale z naszego punktu widzenia o wiele ważniejszym jest przypomnieć, że „rewolucja romantyczna“ oznaczała radykalną zmianę w poglądach teoretycznych i metodologicznych. Przeciż z *Poetyki* Arystotelesa możemy z powodzeniem wyprowadzić opisowe wnioski. Chodzi jednak o to, że na gruncie literaturoznawstwa romantycznego przestają one być aktualne. Dzieje się tak dlatego, że podczas gdy poetyki typu klasycystycznego rozpatrują dzieło literackie jako swojego rodzaju *znak*, poetyki romantyczne traktują je jako *wyraz*.

Charakterystyczną właściwością znaków jest ich funkcja prezentacyjna. Polega ona, z grubsza rzecz biorąc, na stałym związku, jaki zachodzi między postrzegalną „formą“ znaku a symbolizowaną przezeń „treścią“. Podstawą tego związku jest najczęściej, choć nie zawsze, konwencja. Ważne są jeszcze dwie

inne cechy znaku: jego obiektywność i ogólność. Nadaje się on bowiem na oznaczenie symbolizowanego przez się przedmiotu (w szerokim tego słowa znaczeniu), bez względu na to, gdzie i przez kogo został nadany, a dalej: jest zawsze znakiem względem pewnej określonej klasy przedmiotów (obojętne, ile ma ona elementów). To znamienne dla znaków „skierowanie na zewnątrz“ i charakter klasyfikacyjny sprawiają, że nadają się one znakomicie do przedstawiania gotowych rezultatów poznawczych. (Wyrażając się scholastycznie, można by powiedzieć: jest tak, bo znak jest pośrednikiem między „uniwersum“ a „indywiduum“.)

W wypadku gdy mamy do czynienia z wyrazem, sytuacja jest zupełnie inna (choć oczywiście często się zdarza, że ten sam przedmiot jest zarówno znakiem, jak i wyrazem). Wyraz nie posiada znamion ogólności ani też nie jest obiektywny w tym znaczeniu, w jakim jest nim znak. Bez sensu brzmi przecież pytanie, czy dany grymas twarzy wyrażający czyjś ból nadaje się na oddanie bólów innych ludzi lub też bólów określonego typu. Wyraz jest zawsze czymś indywidualnym i subiektywnym, więcej: czymś totalnym — dzielenie go na „formę“ i „treść“ to po prostu absurd. Jego związek z tym, co wyraża, nie polega na apriorycznej umowie, lecz na odruchu spontanicznym. (Gdy się mówi o „wyrazie zamierzonym“, ma się właściwie już coś innego na myśli: pewną mistyfikację.) Obserwatorowi zewnętrznemu, który spostrzega znak, wystarczy znajomość pewnych reguł (wyrażając się ultra-nowocześnie: kodu), aby zrozumieć jego znaczenie; gdy widzi on wyraz, musi za każdym razem odgadywać, domyślać się kryjącej się poza nim treści psychicznej. Do tego celu potrzebna mu przede wszystkim intuicja, posługiwanie się analogią, a nie dedukcja. Ideałem znaku jest jednoznaczność i wynikająca stąd zrozumiałość, wyraz natomiast może wyrażać treści nie dające się w ogóle zwerbalizować. Kiedy Roman Jakobson w *Ranbemerkingen zur Prosa des Dichters Pasternak* stara się zdefiniować rodzaje literackie przy pomocy gramatycznych kategorii czasu i osoby, jest on kontynuatorem arystotelesowskiej tradycji ujmującej dzieło literackie jako znak, w którym forma jest nosicielką jakości gatunkowych (ogólnych). Dla ekspresjonisty Crocego takie postawienie sprawy będzie oczywiście naiwnym idealizmem. Z punktu widzenia jego „poetyki wyrazu“ rodzaje i gatunki są tylko nazwami, niezdolnymi do ujmowania jakości estetycznych. („Uniwersum“ nie potrzebuje żadnych pośredników, aby przejawić się w „indywiduum“.) Niepowtarzalność i spontaniczność wyrazu wyklucza stosowanie wzoru, a jego indywidualność i totalność — zabiegi klasyfikacyjne.

W świetle powyższego staje się jasne, że poetyka oparta o kategorię wyrazu może traktować rodzaje i gatunki literackie jedynie czysto nominalistycznie. Ten banalny wniosek nie stanowi jednak głównego celu długawego wywodu. Można bowiem pokusić się o głębsze ujęcie zagadnienia i zapytać: czy — jeśli nie rezygnując ze zdobyczy romantyzmu, spróbujemy uzgodnić „poetykę wyrazu“ z „poetyką znaku“ — nie uda nam się tak zmodyfikować pojęć rodzajów literackich, aby stały się one podstawowymi dla tej nowej poetyki? Bo że podczas percepcji tzw. utworów epickich, dramatycznych czy lirycznych doznajemy odmiennego rodzaju przeżyć, wiemy wszak z introspekcji. Jakie jednak własności dzieła literackiego są ich źródłem i jaka jest tych ostatnich

istota? W ten sposób dotarliśmy okrężną drogą do punktu wyjścia książki Emila Staigera.

Do rozwiązania postawionego sobie zadania przystępuje autor *Grundbegriffe der Poetik* uzbrojony w zdobycze fenomenologii i egzystencjalizmu. Staiger wychodzi od negatywnej konstatacji, że tradycyjne określenie rodzajów i gatunków, jako polegające na wzajemnej odpowiedniości między formą zewnętrzną a jej zawartością, nie nadaje się do ujęcia istoty liryki, epiki czy dramatu. Podział literatury dokonany pod tym kątem prowadzi *ad infinitum*: inwencja twórcza będzie produkowała stale nowe wzory, a starym nadawała coraz to inne znaczenie. Z tego więc punktu widzenia — i w tym Staiger jest zgodny z romantykami i croceanistami — w rzeczywistości jest naprawdę tyle gatunków, ile utworów literackich. Ale doświadczenie poucza nas przecież, że obok form ody, pieśni, eposu, tragedii, dramatu itp. istnieją pewne jakości liryczne, epickie i dramatyczne. Należy więc od siebie oddzielić dwa typy przedmiotów: lirykę, epikę i dramat, jako ogół utworów uważanych konwencjonalnie za liryczne, epickie i dramatyczne, oraz odpowiadające im jakości (w niemieckiej terminologii: *das Lyrische, das Epische, das Dramatische*). Gdy pojęcia pierwszego szeregu mają znaczenie czysto umowne i nominalne, przy pomocy pojęć drugiego szeregu, przeciwnie, uzyskujemy faktyczną wiedzę o dziełach literackich i dlatego też mogą one stanowić podstawę ich interpretacji.

Pojęcia tak rozumianych „rodzajów literackich“ konstruuje Staiger w oparciu o Husserlowską koncepcję „znaczeń idealnych“. Husserl, jak wiadomo, twierdził, że w przeżyciach są nam dane bezpośrednio nie tylko wrażenia, ale także rzeczy realne oraz przedmioty idealne. Każdy akt świadomości jest wedle niego aktem intencjonalnym, przy pomocy którego umysł ujmuje przedmioty w stosunku do niego transcendentne. Aby więc ująć istotę jakiegoś zjawiska, nie potrzebujemy dokonywać indukcyjnego przeglądu zjawisk mu pokrewnych, lecz wystarczy po prostu wziąć jako przykład odpowiednio dobrany element danej klasy i poddać go specjalnemu oglądowi, tzw. *Wesenschau*, który polega, z grubsza rzecz biorąc, na redukcji wszystkich wątpliwych cech przedmiotu. Nie wdając się w krytykę tego postępowania, pragnę zauważyć, że na tej drodze często dawały się skonstruować pojęcia mające w humanistyce walor jako tzw. typy idealne.

Konstruując „znaczenia idealne“ pojęć jakości lirycznych, epickich i dramatycznych, Staiger wykazuje większą giętkość, niżby uczynił to rasowy fenomenolog. Zdaje sobie mianowicie sprawę z pewnego stopnia subiektywności, jaki jest nie do uniknięcia podczas dokonywania wyboru. Mówiąc po prostu: nie wyklucza on, że jako uczestnik niemieckiej wspólnoty językowej, a ponadto z wykształcenia i zawodu germanista i gre cysta, może mieć poczucie ideału utworu lirycznego, epickiego i dramatycznego odmienne niż przedstawiciele innych narodowości i kierunków filologicznych. Bezwzględność i pewność „znaczeń idealnych“ zostaje zatem ograniczana: są one niezależne od wszelkiego doświadczenia tylko jako aprioryczna miara przedmiotów, ale genetycznie mogą zależeć od właściwości ich konstruktora. I to jest niewątpliwa zdrada, jaką popełnia Staiger względem fenomenologii.

Jakież są te przedmioty, które poddaje Staiger fenomenologicznemu oglądowi, aby uzyskać na tej podstawie „idealne znaczenia“ liryczności, epiczności

i dramatyczności? Najtypowszym przykładem liryki (w znaczeniu „*das Lyrische*“ — czytelnik wybaczy, że w dalszym ciągu będę posługiwał się terminami dwuznacznymi, pozostawiając ich precyzację kontekstowi) jest dla niego pieśń, epiki — eposy Homera, dramatu zaś — tragedia antyczna i utwory dramatyczne Schillera i Kleista. U badacza literatury polskiej może wywołać największy sprzeciw upatrywanie egzemplifikacji liryki w pieśni. Charakter fonologiczny języka, którym mówimy, mało sprzyja rozpowszechnieniu się tego gatunku. Większość jego reprezentantów na terenie naszej literatury to nie arcydzieła, a raczej przykłady odstraszające (żeby choć wspomnieć libretta operowe czy koszmarnie przekłady Heinego), nie było więc powodów, aby pieśń ugruntowała się w naszej świadomości jako ideał liryki. Trudno jednak zaprzeczyć, że na terenie literatury niemieckiej (Goethe, Heine, Eichendorff, Moerike, Brentano i wielu innych) jest on całkowicie zrozumiały. Ta „rozbieżność ideałów“ nie przesądza oczywiście, że wnioski Staigera uzyskane na podstawie obserwacji pieśni nie będą miały absolutnego waloru na gruncie wszystkich literatur narodowych.

Ostateczną konkluzją dociekań Staigera jest ujęcie rodzajów literackich jako tkwiących potencjalnie w języku fundamentalnych możliwości ludzkiego istnienia. Twierdzenie to na pierwszy rzut oka ma wygląd wyraźnie egzystencjalistyczny. Gdy jednak zgodzimy się, że jest ono bliskoznaczne innemu, które głosi, że język ma zdolność bezpośredniego ujawniania naszego stosunku do rzeczywistości — od najbardziej prymitywnego światopoglądu animistycznego poczynając, a kończąc na naukowym — to napotykamy podobne myśli zarówno u Herdera (*Über den Ursprung der Sprache*), jak i u Wundta (*Völkerpsychologie*), Cassirera (*Philosophie der symbolischen Formen*), a wreszcie u Bühlera (*Die Krise der Psychologie*). Herder wyklada rzecz genetycznie: język wywodzi się z odgłosów natury. Toteż na pierwszym etapie jego kształtowania się dociera do naszej świadomości jedynie strumień najróżniejszych dźwięków, a sami jesteśmy zdolni do wydawania tylko okrzyków emocjonalnych. Na tym etapie człowiek jest częstką przyrody, nieświadomą ani swej odrębności, ani też odrębności otaczających ją zjawisk. Następnie kojarzemy określone dźwięki z odpowiednimi przedmiotami, skutkiem czego świat zostaje rozczłonkowany na rzeczy i zdarzenia. W końcu zaś uczymy się ujmować stosunki logiczne zachodzące między zjawiskami. Dla Cassirera język jest jedną z form symbolicznych, którą duch ludzki tworzy dla uświadomienia sobie świata. Język przechodzi wedle niego przez trzy fazy rozwojowe: fazę wyrażeń zmysłowych, fazę wyrażeń ogładowych i fazę wyrażeń będących symbolami myślenia pojęciowego. (Tej drodze od emocji przez obrazy do logiki odpowiada szereg: sylaba — słowo — zdanie). Bühler wygłasza hipotezę, że porozumienie między ludźmi znajdowało się początkowo na etapie, gdy znaki, które mu służyły, były jedynie wyrażające, a dopiero potem stały się znakami opisującymi. Wszystkie te sposoby „ujmowania świata“ język nasz zachowuje po dziś dzień jakby w rezerwie. Trzy bowiem są podstawowe funkcje języka: wyrażanie (*Kundgabe*), wyzwalanie (*Auslösung*) i prezentowanie (*Darstellung*). Liryka jest więc najwcześniejszym logicznie (i historycznie) „światopoglądem“ człowieka. Fenomenologia „bytu lirycznego“ wykazuje całkowite stopienie się elementu psychicznego z przedmiotowym. Staiger odrzuca przeto jako niezadowolające wszelkie próby zdefiniowania liryki przez odniesienie go do pojęć

podmiotu psychicznego czy introwersji. W liryce nie istnieje żadne „wewnątrz“ i „zewnątrz“ ani żadne „ja“, które z pewnej odległości postrzega otaczające je zjawiska. Liryzm to po prostu strumień doznań przepływający przez naszą duszę w rytmie pewnego nastroju. Zjawisko to przejawia się w utworze lirycznym poprzez całkowitą niesamodzielną elementów składowych wszystkich jego warstw. Niesamodzielne są dźwięk i znaczenie, zdania i stosunki pomiędzy nimi, przedmioty przedstawione. Niesamodzielną ta nie ma oczywiście nic wspólnego z tym, że słowo jednocześnie brzmi i znaczy, albo też z tym, że zdania łączy stosunek wynikania. Przeciwnie: elementy wiersza lirycznego — jak znaczenia słów i zdań, motywy itp. — mają charakter akcydentalny i jednoczą się dopiero w nastroju, którego wyrażanie i przekazywanie jest podstawową funkcją liryki. Jak widać z powyższego zestawienia, Staiger traktuje liryzm, zgodnie z intuicjami potocznymi, jako pojęcie o szerszym zakresie niż jakakolwiek kategoria literaturoznawcza, a nawet estetyczna. Ujmując rzecz od strony psychologicznej, można by powiedzieć, że przeżywanie liryczne to rodzaj przeżywania emocjonalnego, które jest pozbawione elementu podniecenia, a polega na zagłębianiu się w jakimś nastroju połączonym z jego rozpamiętywaniem (chyba tak należałoby oddać po polsku używany przez Staigera termin *Erinnerung*). Liryka, można by zatem rzec, to sztuka wyrażania nastrojów. Zgodnie z naszą nader prowizoryczną definicją wyrazu przedłożoną na wstępie zachodzi tu wypadek, że to, co wyrażane, zasadniczo nie da się „ujęzykować“, ponieważ nigdy nie jesteśmy w stanie opisać w języku dyskursywnym stanów emocjonalnych. Możemy jedynie sugerować je drugiej osobie za pomocą różlicznych stojących do naszej dyspozycji środków ekspresji, na które będzie ona mniej lub więcej podatna. Dlatego też odbiór liryki jest niemożliwy bez „analogicznego współdrżania“ dusz nadawcy i odbiorcy, co — wyrażając się innymi słowy — jest po prostu stwierdzeniem faktu, że jedne wiersze nas wzruszają — i te możemy lepiej lub gorzej zinterpretować — podczas gdy wobec drugich pozostajemy „zimni“ i skutkiem tego nie mamy o nich nic ciekawego do powiedzenia (patrz w tej sprawie *Die Kunst der Interpretation* tegoż autora). Nawiasem mówiąc, warto by zbadać na drodze psychologii eksperymentalnej, jakie zachodzą korelacje między typami odczuwania estetycznego a określonymi klasami dzieł sztuki. Ta interesująca myśl, rzucona przez Leona Chwistka w *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce*, nie doczekała się, o ile mi wiadomo, realizacji, a przecież dałoby się na tej podstawie snuć wcale ciekawe wnioski.

Reasumując wyniki Staigera w jednym zdaniu, można by powiedzieć, że liryzm to od strony psychologicznej retrospektywne przeżywanie stanów uczuciowych, a pod względem lingwistycznym — język w jego funkcji wyrazowej. Z ekspresywnego charakteru języka liryki wynikają następujące konsekwencje:

1. Akcydentalność — wbrew starożytnym i klasykom — schematu metrycznego. (Każde metrum bowiem można z grubsza określić przy pomocy pewnych konstant i pola zmienności, utwór liryczny zaś nie ma elementów wymiennych.)

2. Wybitną i specyficzną rolę dźwięku i rytmu (Staiger porównuje lirykę do muzyki absolutnej w przeciwstawieniu do znanego z epiki tzw. *Klangmalerei*, co odpowiada w tej paraleli muzyce programowej).

3. Zasadnicza nieprzekładalność i „niestreszczalność“ utworów lirycznych

(bo odpowiedniki znaczeniowe i emocjonalne słów dwóch języków nigdy nie przystają do siebie).

4. Wielce ograniczona rola motywów i znaczeń zdań (gdyż funkcja ich nie polega na prezentowaniu przedmiotów i ustalaniu stosunków między nimi, lecz jak gdyby na wyznaczaniu zarysów przekazywanego nastroju).

Staiger jest oczywiście świadom, że dokonany przezeń opis dotyczy pewnego ideału, który nie istnieje w rzeczywistości. Tam bowiem, gdzie mamy do czynienia z językiem, mamy zawsze do czynienia z zespołem jego funkcji: każda wypowiedź językowa coś wyraża, coś przedstawia i o czymś sądzi. Jedna z tych funkcji, zależnie od okoliczności, wysuwa się na plan pierwszy i przytłumia pozostałe, nie może jednak przy tym ich całkowicie wyeliminować. Ta myśl Staigera została rozwinięta przez Wolfganga Kaysera w jego książce *Das sprachliche Kunstwerk*, gdzie daje on typologię liryki ze względu na współwystępujące w niej elementy epickie i dramatyczne.

Rozdział o epice nosi w książce Staigera tytuł *Vorstellung*, co znaczy przedstawianie. Epika jest drugim z kolei „światopoglądem“ człowieka w jego ewolucji. Na tym etapie świat wyłania się przed nim z mgławicy emocjonalnej w całym bogactwie swoich upostaciowań. „Epizm“ odpowiada więc drugiemu, wedle Herdera, okresowi rozwoju języka, kiedy to kojarzymy określone dźwięki z odpowiednimi przedmiotami (spostrzegamy, jak powiada Herder, że owca beczy) i rozpoczynamy ciekawie rozglądać się po świecie. W terminologii Cassirera znaczy to, że język przechodzi z fazy zmysłowej w oglądową. Staiger kładzie nacisk na to, że jest to okres języka przedpiśmiennego. Istnienie nasze wzbogaca się zatem o nowy element: w porównaniu z liryką, gdzie strumień doznań przepływa jedynie w czasie, zyskujemy w epice kategorię przestrzeni. Podział na podmiot psychiczny i świat zewnętrzny stwarza perspektywę, bez której, jak wiadomo, niemożliwy jest narrator. Przedmiotem oglądu wzrokowego mogą być jednak tylko rzeczy jednostkowe. Dlatego też na „etapie epickim“ świadomość nie jest zdolna do uogólnień i chwyta jedynie stosunki zachodzące między konkretnymi indywiduami. Rzeczywistość nie jest jeszcze ujęta w ramy żadnej hierarchii czy systemu: każdy jej szczegół jest równie ważny i interesujący. „Cel epickiego poety — wedle znanej definicji Schillera — znajduje się w każdym punkcie jego ruchu: dlatego nie śpieszymy się niecierpliwie do celu, ale rozkoszujemy się każdym krokiem“ (z listu do Goethego, z 21 kwietnia 1797). Świat epicki cechuje więc samodzielność i „samocelowość“ (*Selbstzweck* — wedle określenia Kanta) części, jest on ich agregatem, a ponadto światem stabilnym, który osiągnął pełnię rozwoju i dlatego zasadniczym pytaniem epika jest „skąd?“, a nigdy „dokąd?“

Powyższe konstytutywne cechy świata epickiego znajdują odbicie w utworze literackim. Podstawową funkcją języka jest funkcja prezentacyjna. Poeta posługuje się stałą formą metryczną (heksametr), co odpowiada jego stale jednakowemu stosunkowi do opisywanej rzeczywistości (jeden ze sposobów podkreślenia „dystansu“ epickiego). Mnogość epitetów i epizodów oddaje jednostkowość i różnorodność postrzeganego świata (podstawowy chwyt: addycja), a prócz tego wyraża psychikę człowieka niepiśmiennego, którego pamięć — skutkiem słabej zdolności abstrahowania — chwyta mnóstwo nieistotnych szczegółów: „Samocelowość“ i samodzielność części znajduje odbicie w parataksie i luźności kompozycyjnej (z utworu epickiego można usuwać fragmenty

nie wywołując wrażenia naruszenia całości). Czas przeszły (lub *praesens historicum*) jest gramatyczną oznaką, że świat przedstawiony osiągnął kres swego rozwoju. Wszechwiedza narratora wynika z istniejącej perspektywy. W stosunku do epiki pozostaje oczywiście w mocy zastrzeżenie, że w literackiej rzeczywistości nie występuje ona w stanie czystym, lecz jest wzbogacana przez elementy liryczne i dramatyczne.

Mówiąc o dramacie używa Staiger określenia *Spannung* — napięcie. Jest to z jednej strony termin psychologiczny, który charakteryzuje typ wrażeń odbiorcy. Jak liryka wzrusza, a epika przykuwa wyobraźnię (*fesselt*), tak dramat trzyma w napięciu. Ale ponadto „*Spannung*“ oznacza pewną jakość ludzkiej egzystencji. Na „etapie dramatycznym“ byt ludzki uwikłany jest w świecie norm prawnych, religijnych i moralnych, z których naruszenia wynikają zgubne skutki dla jednostki. Dramatyzm odzwierciedla więc w pewnym sensie egzystencję współczesnego człowieka. „Człowiek współczesny — pisze Staiger — jest mieszkańcem miast, członkiem jakiegoś kościoła i narodu. Wykonywa określony zawód i tym samym włącza się w życie zarobkowe. Jego byt jest w daleko większym stopniu, niż sam przypuszcza, uwarunkowany: jest funkcją polityki, gospodarki, moralności, społeczeństwa, wszystkich tych ogólnych dziedzin, w których obrębie musi on, party koniecznością, działać“ (s. 122). Ta wieloraka zależność człowieka od różnych, często nie uświadamianych sobie przezeń czynników, jest źródłem napięcia dramatycznego współczesnego życia.

Podstawowymi cechami dramatu są, według Staigera, patos i problem. Patos dramatyczny jest patosem szczególnego rodzaju. W przeciwieństwie do patosu lirycznego, polegającego na wzruszeniu, które jest jakby bezkierunkowe i nie ma związku ani z przeszłością, ani z przyszłością, oraz patosu retorycznego, właściwego przemówieniom politycznym, patos dramatyczny jest uwarunkowany przez to, co musi nastąpić. Ta jego własność pozostaje w pewnym związku z podstawowymi dla poszczególnych rodzajów kategoriami czasów gramatycznych: liryka — czas teraźniejszy, epika — przeszły, dramat — przyszły. Ważniejsza jednak jest zależność jej od kategorii logicznych. „Świato pogląd dramatyczny“ rodzi się przecież na etapie świadomości związków logicznych i myślenia pojęciowego (Cassirer). Formą wewnętrzną dramatu jest problem, który wyznacza i determinuje działalność bohatera. Z chwilą, gdy zostaje on porwany przez wir zdarzeń dramatycznych, los zostaje ujęty jakby w arystotelesowski sylogizm, w którym z koniunkcji przesłanek: większej, normy etycznej, i mniejszej, jej naruszenia — wynika z logiczną konsekwencją konkluzja: katastrofa. Pustka patosu dramatycznego wypełnia się więc w oparciu o logiczny schemat problemu. Wyrazistość elementu problemowego jest tym większa, im bardziej bohater pozbawiony jest uwarunkowań środowiskowych, geograficznych i historycznych (np. w tragediach antycznych i klasycystycznych dramatach francuskich tekst poboczny nie zawiera żadnych wskazywek w tym względzie). W dramacie panuje więc sfunkcjonalizowanie wszystkich jego części składowych.

Dramatyczne determinowanie zdarzeń przez cel, do którego zmierzają, nadaje językowi specyficzny charakter. Podstawową konstrukcją składniową jest w dramacie hipotaksa. Słowo, które w liryce jest przede wszystkim nosicielem ładunku emocjonalnego, w epice zaś reprezentantem jakości oglądowych, nabiera w dramacie charakteru syntagmatu, to jest posiada znaczenie

relacyjne, zawsze „ze względu na...“ Panujący tok logicznego wnioskowania upodabnia przebieg dramatyczny do przewodu sądowego. W *Orestei* Ajschylosa sąd występuje jako istotny składnik tragedii. W *Edypie* Sofoklesa zostaje zaś osiągnięty ideał „dramatycznej ekonomii środków“, gdyż sędzia i oskarżony okazują się jedną i tą samą osobą. „W dramacie — pisze Staiger — tak jak w sądzie, życie nie jest przedstawiane, lecz sądzone“ (s. 177).

Uciekając się do porównań z innych dziedzin wiedzy, można by krótko powiedzieć, że utwór dramatyczny przypomina dynamiczną postać w ujęciu funkcjonalistów, której elementy spełniają względem całości funkcję w dwóch rozumieniach tego słowa: jako czynność, posuwając akcję naprzód, i jako rolę, ponieważ każdy z nich jest niezbędny w toku logicznego wywodu.

Granicznymi sytuacjami dramatycznymi są tragizm i komizm.

Tragizm jest katastrofą świata, rozumianego egzystencjalistycznie, jako narzędzie, nieuniknioną dlatego, że każde działanie w jego obrębie i zgodne z nim prowadzi do jego zagłady. Zachodzi tu więc jakby wypadek nakładania się na siebie dwóch szeregów przyczynowych: ludzkiego dążenia do jakiegoś celu i pozaludzkiego łańcucha przyczyn i skutków prowadzącego do zniszczenia jednostki i jej świata. (Podobną koncepcję tragizmu przedstawił Max Scheler w *Bemerkungen zum Phänomen des Tragischen*.) Wina tragiczna istnieje przeto już przed czynem bohatera i skutkiem jego pośpiesznej działalności staje się jedynie ewidentną. „Człowiek tragiczny ma odwagę popełnienia winy, która polega na istocie człowieczeństwa“ (s. 189).

Tak jak tragizm oznacza rozsadzenie ram świata, tak komizm, wedle określenia Staigera, „wypada z ram świata“ (*Aus-den-Rahmen-Fallen*). Staiger opiera się na definicji komizmu utworzonej przez Schopenhauera w drugiej części *Welt als Wille und Vorstellung*. Warunkiem komizmu jest według niej „dysproporcja między pomyślanym a zobaczonym“ (*Inkongruenz des Gedachten zum Angeschauten*). Napięcie dramatyczne wytwarza moment oczekiwania na skutek nieproporcjonalny do faktycznie następującego i tym samym zostaje obrócone wniwecz. Gdy więc niecierpliwość w realizowaniu swoich zamiarów doprowadza bohatera tragicznego do zguby, takie samo postępowanie prowadzi w komedii do absurdu. Komedie realizowałyby zatem coś w rodzaju dowodu apagogicznego (*reductio ad absurdum*).

Oparcie rodzajów literackich o kategorie antropologiczne (w szerokim znaczeniu słowa antropologia) dzieli literaturę na lirykę, epikę i dramat w sposób niewątpliwie kolidujący w znacznym stopniu z naszymi potocznymi przyzwyczajeniami. Do gatunków dramatycznych przy tym ujęciu przyjdzie zaliczyć np. niektóre epigramaty (problem), nowele, powieści (Kafka, Dostojewski itp.) (napięcie), do liryki niektóre eposy (Klopstock) itd. Z drugiej strony przy takim podziale przynależność konkretnego utworu literackiego do jednego z trzech rodzajów będzie ze względu na „grę“ funkcji językowych zawsze kwestią stopnia. Czy jednak przyjęcie innego „*principium divisionis*“ — tradycyjnego, strukturalistycznego itp. — gwarantuje nam jednoznaczność i brak wątpliwości?

Koncepcja Staigera w wielkiej mierze jest uwikłana w niejasny, trudny do zrozumienia tok myślenia filozofii egzystencjalistycznej. „Fundamentalne możliwości ludzkiej egzystencji“ są przecież rozwinięciem Heideggerowskiej „zasady zasad“: „*In-der-Welt-sein*“. Bytujemy każdy na swój sposób w świecie

i każdy z nas ma, zależnie od okoliczności, różny stosunek do świata: inny jest człowieka zakochanego, inny — rolnika czekającego na zbiory, inny — mieszkańca wielkich miast. Nie jestem kompetentny, aby rozstrzygać, czy podział na typy: liryczny, epicki i dramatyczny — wyczerpuje ogół naszych stanów psychicznych. Wiadomo jednak, że tego rodzaju stany istnieją w rzeczywistości i oczywiście *eo ipso* odbijają się w literaturze. Nadbudowa filozoficzna książki Staigera nie musi być ważna dla badacza literatury: elementarna logika uczy nas, że z fałszywych poprzedników implikacji mogą wynikać prawdziwe następstwa. To, że Staiger tak ważne kategorie poetyki jak rodzaje opiera o „kategorie życiowe“, skłania, szczególnie na gruncie naszego literaturoznawstwa, do snucia pewnych refleksji. Poruszamy się przeciw chętnie między Scyllą formalizmu, odmawiającego dziełu literackiemu wszelkich wartości poznawczych, a Charybdą tzw. wulgarnego socjologizmu, który czyni zeń dokument świadczący o przynależności klasowej autora. Nie twierdzę, że badania takiego rodzaju nie prowadzą do żadnych pozytywnych wyników. Sądzę tylko, że w skrajnej swej postaci likwidują one literaturoznawstwo: pierwsze na korzyść estetyki czy ogólnej teorii sztuki, drugie zaś — socjologii. Literatura dla jej badacza jest ciekawa nie tylko jako rozwój technik poetyckich, ale także jako tworzenie pewnych kreacji, których znaczenia nie rozumiemy w pełni bez odniesienia ich do szerszego kontekstu rzeczywistości pozaliterackiej. To zdanie nie jest postulatem, ale opisem praktyki większości literaturoznawców. Staiger pokazuje w sposób mnie osobiście najbardziej z dotychczasowych zadowolający, co i jak ujmujemy i poznajemy poprzez rodzaje literackie. Niezależnie od tego, czy uznaje się zasadność uprawiania literaturoznawstwa jako swojego rodzaju przyczynku do ogólnej nauki o człowieku, przyjęcie jako hipotezy roboczej założenia o pochodności rodzajów literackich od stosunku podmiotu psychicznego do przeżywanej przezeń rzeczywistości jest płodne heurystycznie. Jak organizm, wedle definicji Kanta, jest i agregatem samodzielnych komórek, i ich związkiem funkcjonalnym, i jednocześnie w każdym konkretnym wypadku przedstawia indywidualną modyfikację ogólnego typu, a każdy z tych aspektów stanowi przedmiot poszczególnych gałęzi biologii, tak dzieło literackie w zależności od tego, czy jest epickie, dramatyczne, czy liryczne, wymaga podejścia do niego z odpowiednią aparaturą pojęciową. Raz ważne jest badanie języka w jego funkcji przede wszystkim prezentacyjnej, drugi raz — ekspresywnej, trzeci zaś — jako instrumentu myślenia logicznego. I ten, pochodny wprawdzie, wniosek *Grundbegriffe der Poetik* wydaje się godny zastanowienia.

Janusz Szpotański