

# Maria Jasińska

---

"Die Logik der Dichtung", Käte  
Hamburger, Stuttgart 1957, Ernst  
Klett Verlag, s. 256 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 55/2, 604-612

---

1964

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

szawskim), a nie, jak sugerują autorzy, jednolite. Układ sił klasowych i ideologie grup społecznych wpływają na nie bardzo wyraźnie.

Omówienie problemów realizmu i fantastyki powinno się raczej znaleźć w podrzdziale o metodzie twórczej, a nie przy okazji ideologicznego i filozoficznego (na czym polega różnica?) fundamentu prądu.

Mimo wszystkich przedstawionych wyżej potknięć *Zarys teorii literatury* stanowi pożyteczną próbę systematycznego wykładu wiedzy teoretyczno-literackiej, jest wartościowym uzupełnieniem podręcznej biblioteki studentów i nauczycieli polonistów. Wprowadza on odbiorcę w problematykę i terminologię współczesnej nauki o literaturze, łącząc dyrektywy kilku kierunków badawczych w spójną całość, podporządkowaną metodologii marksistowskiej.

Wobec poprzedniej wersji jest to niewątpliwie duży krok naprzód. Szybko też — mimo sporego, jak na nasze warunki, szesnastotysięcznego nakładu — zniknął *Zarys* z półek księgarskich. W chwili obecnej jest on bowiem jedynym podręcznikiem odpowiadającym zapotrzebowaniom swojego adresata.

Tadeusz Bujnicki i Stanisław Jaworski

Käte Hamburger, DIE LOGIK DER DICHTUNG. Stuttgart 1957, Ernst Klett Verlag, s. 256.

Możliwość nieporozumień związanych z dwuznacznością pojęć występujących w tytule *Die Logik der Dichtung* zachęca do wstępnego wyjaśnienia, że „poezja” jest tu rozumiana jako synonim całej sztuki literackiej, a „logika” występuje nie w metaforycznym, lecz we właściwym, „klasycznym” znaczeniu, odnoszącym się do stosunku między treścią słów i zdań a rzeczywistością obiektywną. Autorka chce bowiem poddać systematycznej analizie wciąż niepokojący, bo wciąż nie wyjaśniony, tak istotny dla wszelkich typów badań literackich problem stosunku literatury do rzeczywistości. Ten logiczny ogląd literatury ma być dokonany na płaszczyźnie języka. Odmiennosć jednak języka poezji, w której właściwym tworzywem są — według autorki — nie słowa, lecz duchowe przedstawienia i wyobrażenia („*geistige Vorstellung und Anschauung*”), każe jej wychodzić w rejony teorii-poznawcze (stąd częściowe nawiązanie i polemika z poglądami Hegla, Crocego, S. Langer, Ingardena) oraz wiązać wypowiedź językową z szeroko rozumianym kontekstem ludzkiej sytuacji.

Analiza nie struktury słownej tekstów realnego opisu, listu, powieści i utworu lirycznego (gdyż ta może nie wykazać istotnych różnic), lecz analiza sytuacji wypowiedzi (istnienie lub nieistnienie w czasie i przestrzeni podmiotu mówiącego i przedmiotu wypowiedzi) doprowadza do wyodrębnienia trzech podstawowych typów mówiących podmiotów: historycznego, epickiego i lirycznego, operujących zasadniczo różnymi pod względem logicznym systemami językowymi. Wypowiedzi historycznego, tj. istniejącego w obiektywnej rzeczywistości podmiotu, dotycząc również obiektywnego, usytuowanego w realnym miejscu i czasie przedmiotu, nie należą przez to samo do poezji, która jest oparta na wytwarzaniu w znaczeniu Arystotelesowskiej „*poesis*”. Dwa pozostałe systemy językowe, różniące się między sobą ustosunkowaniem się treści wypowiedzi do rzeczywistości, stanowią dwa zasadnicze, różniące się między sobą pod względem logicznym, odrębne działy poezji: 1) poezja mimetyczna lub fikcyjna (obejmująca epikę, dramat razem z teatrem oraz film), 2) poezja egzystencyjna (liryka).

Wspólnym mianownikiem, sprowadzającym — stosując odrzucony przez autorkę system klasyfikacji — wymienione rodzaje literackie i gałęzie sztuki do nadrzednego, logicznie jednolitego działu poezji, jest konstytutywna dla nich *mimesis*, rozumiana w Arystotelesowskim sensie wytwarzania postaci ludzkich w pewien sposób analogicznych do istniejących w obiektywnej rzeczywistości, a więc postaci żyjących, tzn. przeżywających, działających, mówiących. Mimo różnic w środkach kształtowania, warunkujących z kolei różnice estetyczne między epiką, dramatem itd., stosunek ich jako tworców sztuki wobec rzeczywistości jest pod względem logicznym identyczny — nie są same rzeczywistością, lecz jej bliższym lub dalszym pozorem, fikcją. Z tego jednak właśnie względu mogą wobec rzeczywistości spełniać funkcję symboliczną, gdyż między symbolem a tym, co symbolizowane, musi zachodzić istotna różnica.

Charakter tej fikcji, w każdym z wymienionych rodzajów mimetycznych nieco różny, w najczystszej postaci występuje w epice. Dlatego problem epiki stał się kluczowym zagadnieniem całej pracy, wysuniętym na czoło tak pod względem kolejności analizy, jak i poświęconego jej miejsca; inne rodzaje poezji mimetycznej rozpatrywane są w odniesieniu do epiki.

Epika jest w *Die Logik der Dichtung* interpretowana — znów z powołaniem się na Arystotelesa — wyłącznie jako sztuka wytwarzania postaci za pomocą opowiadania. Stąd wszystkie bez wyjątku struktury językowe są, według niej, zaangażowane w tej własnej funkcji, jak próbuje to autorka wykazać przy pomocy analizy wybranych fragmentów prozy. Inne funkcje epickiej narracji, np. tak istotne dla wielu teoretyków przedstawianie zdarzeń, szeroko rozumiany opis, czy wreszcie konsekwencje epickiej pośredniości (narrator i jego ustosunkowanie się do świata przedstawionego) — są z całą stanowczością świadomie odrzucone. Wielokrotnie podkreślana formuła: „epika nie opowiada o postaciach, epika opowiada postaci”, jest podstawą całkowitego przekreślenia epickiej pośredniości: wbrew panującej dzisiaj postawie metodycznej autorka odrzuca problematykę narracji jako kategorii przeciwstawnie uzupełniającej kategorię „świata przedstawionego”. Zwalczając Müllerowskie wyróżnienie czasu narracji jako opozycji do czasu przedstawionego, wykazuje niesensowność rozróżnienia obiektywnego i subiektywnego sposobu opowiadania, przeciwstawia się pojęciu epickiego narratora, uznając je za nieusprawiedliwioną i szkodliwą dla rozumienia mimetycznego charakteru epiki hipostazę opowiadania, a wyraźnie autoprezentacyjne wystąpienia narratora umieszcza albo na płaszczyźnie pozaepickiej, odnoszącej się do realnego autora, albo przyznaje im własności humorystyczne czy komiczne wobec epiki, gdyż obnażające fikcyjny jej charakter.

Po tym dokładniejszym nieco naświetleniu negatywnego ustosunkowania się K. Hamburger do tak szczególnie dziś żywej teorii epickiej pośredniości wypada scharakteryzować ogólnie pogląd autorki na istotę epickiej fikcji. Związana jest ona naturalnie z kategorią postaci, fundamentalną dla poetyckiej ontologii poezji mimetycznej. Fikcyjność epickiej, tzn. stworzonej przez opowiadanie postaci (choćby nawet była jak najpełniej i jak najwierniej historyczna) polega na tym, że występuje ona nie jako przedmiot opowiadania, jak w narracji historycznej, lecz jako podmiot działający, przeżywający i ze swego aspektu kształtujący w różny sposób wizję czasu i przestrzeni. Postać natomiast opowiadania historycznego ujęta jest zawsze jako przedmiot występujący w powiązaniu z realnymi, a więc stałymi i niezależnymi od niego stosunkami czasowo-przestrzennymi, przedmiot niepoznawalny bezpośrednio w swych indywidualnych wewnętrznych przeżyciach

i mieszczący się bez reszty w uprzyczynowiony i sprawdzalny sposób w polu świadomości autentycznego opowiadającego podmiotu, którego wypowiedź umieszczona jest również w realnym odcinku czasu.

Ta bezpośrednia ekspozycja wewnętrznych przeżyć postaci, wprowadzenia ich perspektywy czasowo-przestrzennej i totalne oddzielenie wypowiedzi epickiej od pola świadomości realnego podmiotu, a związanie ich z postacią, czego nie ma w opowiadaniu historycznym, decyduje o nierzeczywistym, czyli fikcyjnym charakterze opowiadania epickiego, które w gruncie rzeczy jest nie tyle opowiadaniem, ile opowiadającym wytwarzaniem. Dlatego przy odbiorze tekstu epickiego, choćby o technice najbardziej „realistycznej”, nie zachodzi ani na moment przeżycie rzeczywistości: wiemy, że jest to „tylko powieść”.

Ten stan rzeczy ma obiektywne podstawy także w gramatyce: w temporalnym znaczeniu czasowników, w istnieniu mowy pozornie zależnej i semantycznej modyfikacji przysłówków miejsca. *Praeteritum* epickiej wypowiedzi traci funkcję oznaczania przeszłości jako nie związane z realnym podmiotem mówiącym, punktem odniesienia przy określaniu czasu i miejsca („*Ich — Origo*”, „*Origo das Jetzt — Hier — Ich — Systems*”, według terminologii Brugmanna i Bühlera). „Pan X był w podróży” znaczy, że pan X nie był, lecz obecnie jest w podróży; to jest nie oznacza jednak czasu teraźniejszego, lecz specyficznie epickie „uobecnienie” („*Vorgegenwärtigung*”, „*Praesentation*”), bez związania z określoną kategorią czasu. W ramach tego „odtemporalnienia” epiki również *praesens historicum* nie ma żadnej prawdziwej funkcji czasowej, gdyż jest czerwonym punktem na czerwonym tle. Wraz z zanikiem temporalnego funkcjonowania czasów gramatycznych odrealnia się, błędnie znaczenie przysłówków miejsca jako związanych z poetyckim uobecnieniem fikcyjnych postaci, a nie z rzeczywistym podmiotem. Mowy pozornie zależnej jako sposobu aktualnego i bezpośredniego przedstawiania wewnętrznych przeżyć postaci nie zna w ogóle gramatyka wypowiedzi historycznych, dlatego jej wystąpienie jest jednym z istotnych elementów fikcjonalizacji.

\* Tworzenie naśladowcze postaci, czyli *mimesis*, występuje w sztuce dramatycznej i filmowej, lecz odmienność środków kształtujących decyduje tu o innym nieco charakterze ich fikcji, a zatem o innym również stosunku jej do rzeczywistości. Dlatego ze stanowiska logicznego są one ustosunkowane do epiki jako równorzędne wobec niej dwa inne rodzaje sztuki mimetycznej.

Postaci epickie, wytwarzane przez swobodne, niczym nie krępowane słowo opowiadania, ukazane być mogą jako podmioty ujęte bezpośrednio „od wewnątrz” i wielostronnie powiązane ze swym poetyckim „światem”; postaci dramatu są wytwarzane wyłącznie przez ich własne słowo, które z kolei jest uzależnione i ograniczone przez wytwarzające je, a zarazem wytworzone przez nie postaci. Postać dramatyczna jest więc z natury swej uboższa wewnętrznie od epickiej, a także nie jest podmiotem „swobodnie” egzystującym w wyobrażeniu, lecz przedmiotem spostrzeganym zewnątrz, gdyż przystosowanym do oglądania na scenie, nawet w dramacie czytany. Ten szczególny wzajemny stosunek słowa i postaci, lapidarnie ujęty w formule „słowo staje się postacią, a postać staje się słowem”, przynosi określone konsekwencje dla dramatu. Jego postaci stają się z tego powodu bardziej bliskie rzeczywistości niż epickie (ich sposób „istnienia” i „zachowania się” jest dla nas bardziej podobny do dostrzeganego przez nas sposobu egzystencji innych ludzi). Fikcja epicka ma charakter bardziej autonomiczny, tworzy swoisty nierzeczywisty świat poetycki bez ścisłych powiązań z rzeczywistością. Fikcja dramatyczna natomiast — to świat wciąż zestawiany z rzeczywistością, tym samym

więc ostrzej uwidaczniający aspekt poetyckiej złudy, pozorów podobieństwa jego do rzeczywistości, jak również konstruktywizm, „literackość”.

Z obowiązku sprawozdawczej ścisłości należy dodać, że rozdział poświęcony fikcji dramatycznej zamykają uwagi dotyczące zmian, które w inscenizacji dramatu wnosi cała rzeczywistość sceniczna, a więc aktor, przestrzeń i czas, strona wizualna i akustyczna. Wszystkie te elementy są uznane za nieliteracką część *mimesis*, w której, zależnie od przyjętej poetyki, może być podkreślony aspekt naśladowania lub wytwarzania, mogą bowiem imitować lub oznaczać. *Mimesis* sceniczna jest jednak tylko zastępcza, pomocnicza wobec zasadniczej i właściwej, literackiej, polegającej na słownym tworzeniu postaci, dlatego teatr nie jest traktowany jako odrębny od dramatu rodzaj sztuki mimetycznej.

Inaczej natomiast ma się rzecz z filmem, który mimo braku lub podrzędnej tylko roli słowa decyduje się autorka włączyć jednak do sztuki literackiej ze względu na jego zasadniczy wytwór — ożywione postaci. Strony poświęcone bardzo subtelnej analizie fikcji filmowej ustalają jej stanowisko jako graniczne między epiką a dramatem.

„Ruchomy obraz jest przyczyną tego, że film jest tyleż upepcznionym dramatem, co i udratycznioną epiką. Czynniki ruchu filmowej fotografii stają się funkcją narracji, która z kolei nadaje postaci filmu charakter epicki. Czynniki obrazowy fotografii ogranicza kształtowanie postaci na podobieństwo dramatycznego, tj. dialogowego, i pozbawia przedstawienie świata zewnętrznego jego przyczynowej struktury. Dramat i epika stapiają się w jedność szczególnej formy epizowanego dramatu i dramatycznej epiki, obydwu rodzajów w jednym [...], z których każdy jednocześnie jest ograniczany i poszerzany przez drugi” (s. 142).

Włączenie filmu w obręb rozważań nad literaturą nie jest jedyną niespodzianką z zakresu klasyfikacji. Nie mniej chyba „uderzeniowo” działa fakt, że w rozległym obszarze poezji mimetycznej zabrakło jednak miejsca dla tak ważnej części epiki, jaką stanowią wszelkie gatunki opowiadania w 1 osobie. Epika o narracji pierwszoosobowej zaliczona została wraz z balladą do specyficznej kategorii „*Sonderformen*”, usytuowanych granicznie między epiką a liryką. Kiedy jednak ballada ma być bliższa epiki, to opowiadanie w 1 osobie grawituje bardziej ku liryce.

Liryka, czyli poezja egzystencyjna, logicznie należy do rozgałęzionego systemu wypowiedzi realnych („*Wirklichkeitsaussage*”), charakteryzujących się obiektywnym istnieniem i podmiotu, i przedmiotu wypowiedzi. Podmiot wypowiedzi lirycznej stanowi „ja” prywatne, w „bezinteresownym”, specyficznym lirycznym celu wypowiadające własne przeżycie, które stanowi właściwy przedmiot wypowiedzi. Inaczej formułując, bardziej lub mniej określone prawdziwe („*echt*”), „ja-tu-teraz” wypowiada w sposób liryczny subiektywną, lecz niesprawdzalną rzeczywistość, która otrzymuje rangę egzystencyjnej, czyli w jakiś sposób ważnej dla przeżywającego ją podmiotu, związanej wewnętrznie z jego istnieniem. Przedmiot wypowiedzi, przeżycie indywidualnego „ja-tu-teraz”, posiada rzeczywisty charakter tak dalece, że bardzo często instynktownie skłonni jesteśmy odnosić je do autentycznych przeżyć realnej osoby autora, co z drugiej strony poświadcza również prawdziwość wypowiadającego się podmiotu. Rzeczywisty charakter wypowiedzi potwierdza również gramatyka: wszystkie czasy zachowują swą gramatyczną i życiową funkcję temporalną. Ten brak fikcji i brak *mimesis* (gdyż w liryce zamiast działających postaci wyrażone jest wewnętrzne przeżycie podmiotu pozostającego poza swą wypowiedzią) stanowi zasadniczą różnicę między liryką a epiką. Inne właściwości liryki (forma, rozmiar) są cechami drugorzędnymi. Poezja egzystencyjna istnieje w jednym tylko rodzaju — właśnie lirycznym. Egzystencyjność i brak

fikcji sprawia, że stosunek liryki wobec obiektywnej rzeczywistości jest zasadniczo inny niż w obrębie poezji mimetycznej, co zresztą zostanie bliżej omówione przy późniejszym zsyntetyzowaniu symbolicznych możliwości literatury.

Potraktowane jako szczególna forma rodzajowa opowiadanie w 1 osobie rozpatrywane jest w zestawieniu z historyczną autobiografią na materiale powieści o formie pamiętnikowej oraz łącznie ujmowanej powieści historycznej i powieści-dzienniku.

„Ja” w opowiadaniu w 1 osobie jest fingowanym podmiotem wypowiedzi, nie lirycznym jednak, lecz historycznym: opowiada własne przeżycia, nie tyle jednak ze względu na ich subiektywną prawdę, lecz dla ich obiektywnej prawdziwości. Wypowiedź jego ma więc charakter niefikcyjności, zawiera prawdę dokumentu historycznego. W opowiadaniu niehistorycznym, lecz należącym do poezji, prawdziwość ta jest oczywiście fingowana, lecz istotne jest to, że nie chodzi tu — w przeciwstawieniu do epiki — o fikcję, lecz o udawanie prawdy. Pojęcie fingowania, imitacji, czegoś zatem nie autentycznego, lecz udającego prawdę, istotne też dla liryki roli, wyznacza logiczne miejsce opowiadania w 1 osobie w systemie poezji. Narracja pierwszoosobowa stanowi imitowaną wypowiedź rzeczywistą pochodzącą od imitowanego narratora, i to odróżnia ją z jednej strony od epiki (gdyż fikcja nie jest imitacją, ale raczej umowną grą w rzeczywistość i nie posiada narratora), z drugiej zaś strony — od liryki, której wypowiedzi oraz ich podmiot są nie imitowane, lecz rzeczywiste. Z epiką łączy jednak opowiadanie w 1 osobie przedmiot wypowiedzi, który jest dla podmiotu mniej niż w liryce egzystencyjny, a przy szerszym zakresie osiąga często epicką szerokość, dochodząc wtedy do ukazania działających postaci. Właściwym problemem badawczym opowiadania w 1 osobie jako powieści jest więc określenie sposobu, w jaki realizuje się paradoksalna, dwoista sytuacja poetycko-logiczna imitowanej wypowiedzi autentycznej, przekształcającej się w kierunku epickiej fikcji.

Powieść listowna i powieść-dziennik zawierają najmniej pierwiastków epickich, najbardziej zbliżone są do liryki. Rzeczywistość jest w nich bowiem przedstawiona w odcinkach bardzo ograniczonych i posiada zazwyczaj dość duży stopień egzystencyjności, gdyż stanowi przedmiot osobistego przeżycia piszącego podmiotu. Dlatego — chcąc zachować charakter imitacji autentycznego listu czy dziennika — powieść ta w stosunkowo małej mierze posługuje się typowo epickimi środkami artystycznymi, a występujące w niej *praeteritum* nie ma charakteru epickiego; wszystkie zresztą formy czasowe zachowują swą właściwą gramatyczną temporalność. W powieści-pamiętniku pozycja imitowanego „ja-tu-teraz” jest niezmienna i zdystansowana czasowo wobec przedmiotu aktualnej wypowiedzi, a skutkiem tego również bardziej zdystansowana wewnętrznie do samego siebie jako do fragmentu tego przedmiotu. Narrator-pamiętnikarz może tę różnicę przeżywać, ale może przyjąć postawę obiektywną — spojrzeć na siebie jako na obiekt równorzędny z innymi postaciami. Z postawy tej wypływa potrzeba ujęcia siebie w wielostronnych związkach z otaczającym światem, co rozszerza zakres przedstawianej rzeczywistości. Wtedy pojawia się pokusa lub rzeczywista potrzeba sięgnięcia po fikcjonalizujące środki narracji: dialogi, dokładne opisy, unacznienia — mniej lub więcej ograniczona jednak dążnością do zachowania charakteru założonej wypowiedzi rzeczywistej. Ostatecznym przełamaniem tego charakteru, służącym tylko czasem artystycznym celom (*Moby Dick*, *Doktor Faustus*), jest wychylenie się przedstawionego świata poza pole przeżycia wypowiadającego się podmiotu. Zindywidualizowana, określona forma wypowiedzi rzeczywistej (np. list, dziennik, pamiętnik) musi być uwzględniona przy interpretacji powieści w 1 osobie. Forma ta jest bo-

wiem ostateczną gwarantką niefikcyjnego, imitacyjnego charakteru powieściowej wypowiedzi, choć niekoniecznie uwiarygodnienia jej treści. Opowiadania w 1 osobie mają zróżnicowany stopień imitacyjności. Wielka ich ilość w przeżyciu czytelnika niczym nie różni się od opowiadania w 3 osobie, gdy posługują się fikcjonalizującymi środkami przedstawienia. Dlatego opowiadanie w 1 osobie niesłusznie zaliczane jest do epiki.

Po wyjaśnieniu logicznej struktury dwu zasadniczych rodzajów poezji dochodzi autorka do głównego celu swoich rozważań — określenia stosunku poezji wobec rzeczywistości (*Abschluss und Ausblick*, s. 243—255). Epika, będąc opartą na opowiadaniu odmianą rodzaju mimetycznego, słowem posługuje się tylko jako materiałem („*Material*”), w funkcji równorzędnej do funkcji farby w dziele malarzkim. Przedmiotem wytwarzanym i kształtowanym przez słowo w wyższe struktury („*Stoff*”) są postaci i zdarzenia, które mimo swej logicznej niereczywistości, fikcyjności, posługują się — nieraz w ogromnej mierze — danymi zaczerpniętymi z rzeczywistości, tak dalece, że można je paradoksalnie określić jako „niereczywista rzeczywistość” — właśnie *mimesis*, naśladowanie w Arystotelesowskim znaczeniu tego słowa, będącym odpowiednikiem współczesnego nam słowa „fikcja”, gdy termin „naśladowanie” nabrał później zbyt naturalistycznego zabarwienia (s. 243). Naśladowanie rzeczywistości nie jest samą rzeczywistością, lecz produktem twórczego aktu, opartego na zasadniczej dla niego czynności abstrahowania, dlatego może być z rzeczywistością sensownie porównywane. Oba terminy (naśladowanie, produkt) określają podwójnie symboliczny charakter sztuki fikcjonalnej. Z jednej bowiem strony poetycka fikcja nie „po prostu istnieje” — jak ma się rzecz z bytami rzeczywistymi — lecz istniejąc oznacza („*bedeutet*”) jakąś rzeczywistość, z drugiej zaś strony, w ścisłym zresztą związku z pierwszą funkcją, wskazuje na koncepcję autora („*weisset die literarische Fiktion auch auf dem »Sinn« des Autors hin, aus dem heraus sie konzipiert ist*”, s. 252). Obie funkcje symbolizowania urzeczywistniają się zawsze, bez względu na bardziej „realistyczną” czy „symboliczną” technikę utworu. W zależności od energii abstrahowania symboliczna funkcja *mimesis* przedstawia różne stopnie ogarniając różne elementy utworu, od przybliżonego ujęcia rzeczywistości do alegorii czy surrealistycznej destrukcji. Ponieważ fikcjonalny utwór stanowi zamkniętą w sobie strukturę, wypowiedź odciętą zupełnie od mówiącego podmiotu, który w obrębie jej nie istnieje, i wskutek tego zracjonalizowaną, bo pozbawioną irracjonalnej otwartości ludzkiej egzystencji, dlatego również symbolika utworu da się ostatecznie jednoznacznie zinterpretować, bez względu na mogące nastęrczać się trudności. Zbadanie, jaki rodzaj symbolicznej poezji przedstawia utwór, jakimi środkami jest osiągnięta i jaki stopień obejmuje jego symbolika, jest zadaniem interpretatora, który w swym postępowaniu winien przyjąć wytyczną, że w zasadzie wszystko w utworze jest elementem znaczącym, a zatem i wyjaśnialnym (s. 250), chociaż najlepiej widać to w dramacie, ze względu na jego większą syntetyczność.

Podwójny kierunek symboliczności oraz całkowita wyjaśnialność różni poezję fikcjonalną od lirycznej. Utwór bowiem liryczny poprzez swój związek z podmiotem wypowiedzi, z którego niezglębialnego nigdy w całości pola przeżyć wyrasta cała liryczna wypowiedź, uchyla się zasadniczo pełnej interpretacji. Również nie istnieje w liryce forma przeżywana symbolicznie; brak w niej fikcyjnych twórców, które można zestawiać z rzeczywistością. Na miejsce ich przychodzi egzystencyjna wypowiedź, która jest symboliczną formą jedynie przeżycia podmiotu. Zestawienie jej z rzeczywistością — samym przeżyciem — nie jest możliwe ze względu na jego niedostępność.

Kilkakrotnie wyrażone jest *expressis verbis* przekonanie, że problematyka logiki poezji nie ma znaczenia wyłącznie autonomicznego; pośrednio, a w wielu wypadkach i bezpośrednio, może służyć badaniom literackim, tak teoretycznym, jak również analizie konkretnego utworu. Dlatego zapewne, mimo zasadniczego toku procedury — snucia logicznych wywodów, przynoszącego jako zrozumiałą konsekwencję całkowicie twierdzący, apodyktyczny ton wypowiedzi — występuje także w pracy tendencja empiryczna, jaką jest próba uwzględnienia percepcyjnych przeżyć czytelnika.

Śmiało a przemyślane, sprzeciwiające się bezspornie — zdawałoby się — panującej obecnie teorii trzech rodzajów, wywody K. Hamburger budzą zarówno podziw, jak i — w bardzo wielu miejscach — sprzeciwy. Poglądy autorki mogą być w różnych punktach i z różnych pozycji atakowane. Z zajmowanej przez nią pozycji logicznej wysunąć można zastrzeżenie, czy szereg kluczowych pojęć (prawdziwy, rzeczywisty, realny, autentyczny, forma, materiał, tworzywo („*Stoff*”), podmiot wypowiedzi, autor, istnienie, mieć charakter czegoś) jest w książce używany należycie precyzyjnie i jednoznacznie, gdyż brakuje ich definicji, a zestawienia kontekstowe nastroczają pewne niejasności. Zorientowany w kierunku idealizmu obiektywnego pogląd na sposób istnienia dzieła literackiego (ściśle zaś mówiąc: epickiego), przyznający słowu rolę jedynie narzędzia kształtującego zasadniczą materię fikcji — postaci i zdarzenia, doprowadza do zatarcia istotnych granic między epiką a nie tylko dramatem, lecz także teatralną inscenizacją i filmem, gdyż i tam działające postaci stanowią zasadnicze tworzywo („*Stoff*”). Literatura została wskutek tego rozłamana w dwa odrębne działy, z których jeden, skupiający epikę, teatr i film, przestaje już chyba być sztuką słowa. Niepokoi również — głównie ze względu na praktyczną konsekwencję, jaką jest wyrzucenie poza granice epiki całej narracji pierwszoosobowej — zbyt ciasny sposób rozumienia fikcji literackiej. Nie mógłby on zresztą objąć także i niektórych technik opowiadania w 3 osobie, zarówno eksponujących perspektywę narratora, jak i nastawionych na wyłączność zapisu zewnętrznej obserwacji. I wreszcie sprzeciw — zwłaszcza w odniesieniu do wielu powieści z epoki przednaturalistycznej — może ogarnąć wobec proklamacji totalnego nieistnienia narratora w epice i zatem fałszywości całej jego problematyki. Stwierdzenie bowiem nieistnienia narratora jest czymś zasadniczo innym niż skazanie go na banicję, jak żądają tego niektóre, nie tylko dawniejsze, lecz i współczesne poetyki. Z wyrokiem banicji można się godzić lub nie — przy uznaniu czegoś za nieistniejące wszystko staje się nieaktualne. Szczególnie ożywiona właśnie obecnie problematyka badań nad powieściowym narratorem ma zatem okazję poddać się zasadniczej weryfikacji. Można również odnotować zupełną nieobecność w systematyce K. Hamburger epiki opisowej, która w pewnych swych gatunkach obywa się bez „działających postaci i zdarzeń”. Ten fakt, jak również inne oczywiste właściwości epiki opisowej — nie pozwalają chyba na włączenie jej ani w mimetyczny, ani w liryczny rodzaj, a rodzaj o formach mieszanych także jej nie uwzględnia.

Podjęcie wielokierunkowej dyskusji z poglądami K. Hamburger, wymagałoby przeciwstawienia przemyślanej i pełnej teorii dzieła literackiego. W szkicu tym, mającym zadanie głównie informacyjne, można jedynie wyrazić przekonanie, że najbardziej niepokojącą sprawą są nie nowatorskie teorie, lecz zarysowująca się kilkakrotnie sprzeczność z bezpośrednim doświadczeniem czytelnika, z którym nauka o literaturze musi się poważnie liczyć. Ono bowiem jest ostatecznym celem utworu, a przez poznanie funkcjonowania bytu prowadzi najpewniejsza, jeżeli nie jedyna, droga do poznania jego samego. Jeśli jednak nie chcemy pozbawiać się



zaufania do potocznego doświadczenia, trudno również zgodzić się na stan rzeczy, dający się określić słowami: empiria swoje, a logika swoje. Jako wyjście z teorio-poznawczego impasu pozostają teoretycznie cztery drogi: wykazanie, że zajęto jakieś niewłaściwe, nieadekwatne wobec przedmiotu pozycje wyjściowe, że oparto się na niedostatecznie reprezentatywnym materiale analitycznym, mylnie zinterpretowano materiał, lub wreszcie popełniano błędy logiczne w toku naukowego wywodu. Wydaje się jednak, że w odniesieniu do gruntownej i przemyślanej teorii literatury K. Hamburger dyskusja może się rozwinąć głównie na dwu pierwszych płaszczyznach. Większość bowiem budzących wątpliwości sądów wywodzi się ze zbyt logicznej czy idealistycznej koncepcji dzieła literackiego, która nie dostrzega w sposób należyty specyficznej dla poezji roli słowa, a także ze zbytnej przypadkowości uogólnień, opartych na ahisterycznym, nie uwzględniającym ewolucji doborze analizowanych tekstów.

Drogą wykazywania niesłuszności pewnych szczegółowych stwierdzeń, stanowiących ogniwa teorii K. Hamburger, podjął z nią w kilku punktach polemikę Friedrich K. Stanzel w rozprawce *Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens*<sup>1</sup>. Poprzez zaatakowanie tezy autorki o zaniku temporalnego znaczenia *praeteritum* w narracji trzecioosobowej przy zachowaniu tej funkcji w opowiadaniu w 1 osobie chce on przeciwstawić się rozbięciu epiki i powieści w dwa kategoryalnie różne rodzaje. Stanzel — autor teoretyczno-systematycznego studium, bardzo ważnego dla problematyki powieściowej narracji, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien—Stuttgart 1955)<sup>2</sup> — posługuje się opracowanymi w swej książce pojęciami powieści auktorialnej i personalnej (wraz z jej odmianą — powieścią neutralną), oznaczającymi dwa typy narracji w obrębie powieści w 3 osobie. Dochodzi on do przekonania, że w narracji auktorialnej (z wyraźnie uchwytnym w tekście narratorem) *praeteritum* zachowuje swoją normalną funkcję czasową, którą jednak traci w narracji personalnej (gdzie narrator zanika na rzecz aspektu postaci). Stanzel sprzeciwia się też traktowaniu przez K. Hamburger *praesens historicum* jako czasu równorzędnego w narracji wobec *praeteritum*. Twierdzi on, że rola tego pierwszego bardzo zmalała historycznie, zwłaszcza w narracji personalnej, stając się środkiem stylistycznym, który musi być rozpatrywany w zależności od historycznej epoki i stylistyki indywidualnej autorów. Sytuacja zatem narracyjna oraz uzależniona od niej rola i zachowanie się fikcyjnego narratora oddziałując na wszystkie warstwy epickiego utworu określa również funkcje czasownika, co stanowić może przyczynek do problemu jedności lingwistyki i poetyki.

Również kategoryalny podział powieści na dwa zasadnicze rodzaje i stwierdzenie całkowitej nieobecności narratora budzi energiczny sprzeciw Stanzela. Pierwsza teza zostaje, według niego, podważona przez własne stwierdzenie K. Hamburger, że „jeśli bardzo wiele utworów o narracji pierwszoosobowej niczym szczególnie nie różni się w naszym przeżyciu czytelnicznym od narracji w 3 osobie, to dzieje się to dlatego, że w większości wypadków są one wyposażone w fikcjonalizujące środki narracji, jak np. opisy sytuacji czy rozmowy, co tym mimowolniej i naturalniej się dzieje, im bogatsze jest opowiadanie w postaci, zdarzenia i tło” (s. 237).

<sup>1</sup> F. K. Stanzel, *Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1951, z. 1.

<sup>2</sup> Dzieło to zostało przedstawione polskiemu czytelnikowi w recenzji M. Jasińskiej w: „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3 (1960), z. 2.

Ze zdania tego wyciąga on bowiem wnioski, że „bardzo wiele utworów właśnie nie zgadza się z literacko-logiczną definicją K. Hamburger”<sup>3</sup>. Twierdzi także, iż „ostra i nieprzekraczalna granica logiczna”, dzieląca narrację w 1 i 3 osobie, nie potwierdza się w konkretnym materiale, gdyż epika posiada różne formy przejściowe, tak dalece fluktuujące między 1 a 3 osobą, że ostateczna ich klasyfikacja nie jest możliwa. Kasację narratora na rzecz abstrakcyjnej „funkcji narracji” w powieści o narracji trzecioosobowej trzeba, zdaniem Stanzela, ograniczyć tylko do jednej jej sytuacji narracyjnej, mianowicie do powieści personalnej. W narracji bowiem auktorialnej „narrator nie jest dla czytelnika tylko funkcją, lecz nabiera prawie zawsze osobowych rysów, uchwytnych, przeżywalnych, a zatem i możliwych do interpretacji. Narrator ten włącza się nadto ustawicznie bardzo osobiście poprzez komentarze, zwraca się do czytelnika, pozwala mu poznać swoje stanowisko, swoje *hic et nunc* w czynności opowiadania, zwraca uwagę na czasowy dystans, dzielący go od opowiadanego przedmiotu, itd. Ten sposób opowiadania nie jest tylko stylistycznym wariantem właściwego fikcjonalnego rodzaju, jak nie jest również szczególną formą humorystycznej powieści, jak myśli o tym K. Hamburger”<sup>4</sup>. Można go bowiem spotkać w najbardziej poważnej, wielkiej powieści nie tylko XVIII, lecz XIX, a nawet XX wieku. „W ujęciu zatem czytelnika oraz badacza powieści, zajmującego się wyjaśnianiem czytelniczego przeżycia, osobowy narrator opowiada pewną historię i stara się przedstawić w opowiadaniu świat zinterpretować z własnego punktu widzenia”<sup>5</sup>.

Podobnie krytyczne, choć poparte innymi argumentami, stanowisko wobec teorii epiki K. Hamburger i jej poglądu na istotę fikcji zajmuje Roy Pascal<sup>6</sup>. Punktem wyjścia jest dla niego wielostronna analiza funkcji przeszłego i teraźniejszego czasu powieści. Punkt dojścia stanowi przekonanie, że fikcyjność jest cechą przysługującą całej epice, a powiązania jej z rzeczywistością są o wiele bardziej bogate i skomplikowane, niż dostrzegła to K. Hamburger<sup>7</sup>.

Nie wdając się w szczegóły, warto jednak podkreślić, iż obaj polemicy interesują się tylko epiką, a metoda ich jest również podobna: polega na wykazywaniu, że szczegółowe obserwacje językowe autorki niesłusznie potraktowane zostały jako materiał zbyt daleko idących uogólnień.

Oryginalny i wewnętrznie zwarty system K. Hamburger sprowokuje zapewne wiele innych sprzeciwów oraz nowych przemyśleń i stanie się przyczyną dyskusji, która może wnieść wiele nowego zarówno w dziedzinę genologii, jak i w ogólną teorię dzieła literackiego. Zdolność do tego rodzaju aktywności jest cenną właściwością pracy naukowej, świadcząca o formacie poruszanych zagadnień i powadze ich przedstawienia.

Maria Jasińska

<sup>3</sup> Stanzel, *op. cit.*, s. 11.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*, s. 12.

<sup>6</sup> R. Pascal, *Tense and Novel*. „The Modern Language Review”, (London) 1962, nr 1.

<sup>7</sup> Dokładniejsze przedstawienie krytycznych wywodów R. Pascala zob. w sprawozdaniu M. Książek, *Kwartalnik „The Modern Language Review”*. „Przegląd Humanistyczny”, 1962, nr 6.