

Janusz Szpotański

"Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft" , Wolfgang Kayser, Bern 1954, dritte erweiterte Auflage, Francke Verlag, s. 444 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/3, 297-308

1958

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.

Olgi Scherer-Virski, informująca poważnie i rzeczowo o dorobku polskim w tym zakresie, powiększa wydatnie szanse „obecności polskiej“ w nurcie współczesnych polemik naukowych.

Alina Brodzka

Wolfgang Kayser, DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Dritte, erweiterte Auflage. Bern 1954. Francke Verlag, s. 444.

Historię literaturoznawstwa da się z grubsza przedstawić jako walkę dwóch kierunków; jeden z nich ujmuje dzieło literackie jako swojego rodzaju dokument historyczny, socjologiczny czy psychologiczny, i mniema, że da się ono wyjaśnić przez wykrycie i określenie związków łączących je z epoką, klasą czy jednostką, drugi zaś traktuje je jako przedmiot autonomiczny w stosunku do świata zewnętrznego, odznaczający się swoją budową i realizujący własne cele. Poglądy te, które nie są ze sobą logicznie sprzeczne, jeśli przypisze się im określony zakres stosowności, ujawniają się przeważnie w bardzo ekspansywnej postaci, pretendując do wyłącznej prawdziwości w formułowaniu sądów.

W niemieckim literaturoznawstwie, które jako nauka posiada jedną z najstarszych tradycji w Europie, każdy z tych kierunków dochodzi co pewien czas do głosu i przeżywa okres świetności. A więc na początku XX w. odegrał doniosłą rolę kierunek pierwszy, występując bądź w formie tzw. *Schaffenspoetik* (croceaniści, Vossler, Spitzer), bądź też w formie tzw. *Verstehenpoetik* (Dilthey i jego szkoła), traktujących dzieło literackie jako przejaw „twórczego ducha“ lub też abstrakcyjnego „człowieka epoki“. W chwili obecnej kierunki te znajdują się raczej w defensywie, natomiast na plan pierwszy wysunęły się doktryny ergocentryczne, pozostające pod silnym wpływem filozofii fenomenologicznej i egzystencjalistycznej (Peteresen, Petsch, Jolles, Staiger).

Podstawowe tezy wspólne przedstawicielom współczesnego niemieckiego literaturoznawstwa ergocentrycznego można by sformułować następująco:

1. Dzieło literackie, acz powiązane najrozmaitszego rodzaju związkami genetycznymi z twórcą (epoką, klasą itp.), z chwilą powstania całkowicie autonomizuje się i zaczyna „żyć własnym życiem“. Jest jakby obiektywizacją twórcy, lub — jak chcą egzystencjaliści — jego „projektem“, który z kolei nań oddziaływa (Heidegger).

2. Dzieło literackie stanowi organiczną całość, żaden z jego elementów nie da się usunąć bądź zastąpić. Posiada ono cechy nie wynikające z sumy składników, jest postacią (*Gestalt*).

3. Dzieło literackie jest nastawione na realizację własnych specyficznych celów, które stanowi wytwarzanie własnej *sui generis* rzeczywistości.

4. Dzieło literackie oddziaływa na odbiorcę jako całościowy, spoiisty zestrój, a nie np. tylko ideologią (*Gehalt*) czy tylko rytmem.

5. Dzieło literackie nie może być poznane w pełni na drodze analizy (choć ta jest niezbędnym warunkiem jego poznania), lecz przede wszystkim — poprzez intuitywne (w sensie husserlowskim) wczucie się w nie.

Poglądy Wolfganga Kaysera w najogólniejszym zarysie mieszczą się

w naszkicowanym powyżej schemacie. Jak można się zorientować z licznych uwag i dygresji rozsianych w *Das sprachliche Kunstwerk*, autor chce traktować ergocentryczną poetykę (*Werkpoetik*), opartą na interpretacji dzieła literackiego i krytyce stylu, jako podstawę do rewizji ujmowanej dotychczas „dokumentarnie“ historii literatury. Ta ostatnia w intencji autora winna być poprawnie przedstawiona jako historia rozwoju form literackich, który odbywa się w oparciu o zmaganie się pomysłu twórcy z zastaniami, przekazanymi przez tradycję literacką możliwościami jego kształtowania (por. rozdział o zawartości). Podkreślenie decydującej roli języka jako *a priori* ukształtowanego tworzywa literackiego dzieła sztuki stanowi, wedle mego mniemania, drugi pozytywny rys omawianej książki.

Książka Kaysera stanowi więc próbę zbudowania adekwatnej teorii dzieła literackiego, która by, akcentując językowy charakter tworzywa, nie zapoznawała jego cech istotnych jako wytworu sztuki. Zdaniem niemieckiego uczonego, o każdym, i tylko o dziele literackim dadzą się orzec następujące twierdzenia: 1) dzieło literackie stanowi spisty zestrój elementów językowych, autonomiczny w stosunku do twórcy i rządzący się własnymi prawami; 2) znaczenia występujących w nim zdań nie odnoszą się do żadnych istniejących realnie przedmiotów i stanów rzeczy, lecz konstytuują swoistą dłań, wewnętrzną rzeczywistość (Kayser nawiązuje tu wyraźnie do poglądów Ingardena).

Powyzsze twierdzenia traktowane łącznie stanowią definicję dzieła literackiego ze względu na pokrewne mu utwory językowe, jak rozprawa naukowa, artykuł w gazecie czy kodeks prawny. Kayser kładzie nacisk na zjawisko, które można by nazwać aspektem kreatywnym języka poetyckiego, a polegające na tym, że między przedstawioną rzeczywistością a jej językowym ukształtowaniem zachodzi jak najściślejsze zespolenie. Zjawisko to występuje szczególnie jaskrawo w wierszu, gdzie wszelkie zmiany w warstwie brzmieniowej powodują naruszenie struktury treści.

Składniki językowe dzieła literackiego łączą się w układy, których schematy powtarzają się w niezliczonej ilości utworów (np. układ motywów czy metrum powtarzające się w wielu utworach). Zarówno składniki te, jak i ich układy oddziałują wzajemnie na siebie tworząc strukturę, która jako całość posiada własności nie wynikające z ich sumy. To powoduje, że postępowanie analityczne, izolując je, prowadzi jedynie do częściowego poznania. Analiza może wykryć w dziele literackim kilka warstw: treść (*Inhalt*), wiersz, formy językowe i kompozycję, oraz wyodrębnić ich komponenty, ale to jeszcze nie mówi nam nic o jego istocie, ponieważ warstwy te występują w obrębach różnych tekstów. W rzeczywistości jednak w dziele literackim każda z tych warstw koresponduje z pewnym zjawiskiem syntetycznym, dla którego stanowi jakby kanwę. Na kanwie treści, wiersza, form językowych i kompozycji powstają odpowiednio: zawartość (*Gehalt*), rytm, styl i gatunek. Owe własności „wyższego rzędu“ oddziałują z kolei na siebie i podlegają nadrzédnemu, specyficznemu literackiemu prawu. Źródło tego prawa upatruje Kayser w rodzajach poetyckich, rozumianych jako tkwiące potencjalnie w języku sposoby ujmowania świata. Rola analizy, aczkolwiek stanowi ona konieczny etap badawczy, jest przy poznawaniu dzieła literackiego ograniczona. Dzieło literackie może być w pełni ujęte

poznawczo dopiero poprzez całościowy ogląd intuicyjny, ukazujący je w całym bogactwie powiązań elementów i ich wzajemnym oddziaływaniu.

Badanie dotyczące dzieła literackiego obejmuje więc, w myśl założeń autora, dwa etapy: analizę i syntezę. Temu stanowisku odpowiada układ *Das sprachliche Kunstwerk*, które po wstępie zawierającym wprowadzenie w problematykę literaturoznawstwa, krótkim zarysie jego historii oraz rozdziale poświęconym zagadnieniom filologicznym (ustalenie autentyczności tekstu, jego pochodzenia, daty powstania) rozpada się na dwie części zatytułowane: *Podstawowe pojęcia analizy (Grundbegriffe der Analyse)* i *Podstawowe pojęcia syntezy (Grundbegriffe der Synthese)*. Między tymi częściami znajduje się tzw. *Zwischenteil*, poświęcona podstawowym technikom poetyckim, związanym z prezentacją świata poetyckiego w obrębie trzech rodzajów (formy wypowiedzi lirycznej, przedstawienia dramatycznego i narracji epickiej). Wyodrębnienie technik poetyckich w osobny rozdział jest przejawem ogólnej tendencji autora, aby pojęciowo oddzielić w dziele literackim to, co stanowi więcej lub mniej uświadomiony zamysł twórczy, wpływ tradycji, epoki, prądu kulturalnego itp., od tego, co wynika z indywidualności i całościowości dzieła sztuki, którego oddziaływanie jest w znacznej mierze irracjonalne.

Mimo iż teoria Kaysera została naszkicowana tu w sposób wielce pośpieszny i skrótowy, rzuca się, jak sądzę, czytelnikowi w oczy dwa jej zasadnicze rysy. Pierwszy z nich to oparcie teorii dzieła literackiego na pojęciu rodzaju, które uchodziło do niedawna w niemieckim literaturoznawstwie (Ermatinger) za pozbawioną wszelkiej treści fikcję racjonalistyczną, drugi zaś — to oparcie jej aparatury pojęciowej na odpowiednio zmodyfikowanym systemie pojęć językoznawstwa i filozofii języka.

Podstawowe pojęcia analizy dzieli autor na cztery grupy dotyczące treści, wiersza, form językowych i kompozycji. Charakteryzując je, najogólniej można powiedzieć, że wchodzi one w skład pojęciowej aparatury poetyki opisowej. Warstwa treści dzieła literackiego jest zbudowana z następujących elementów: „tematu życiowego“ (*der Stoff*), tzn. materiału pozaliterackiego utworów fabularnych, tematu strukturalnego, motywu, motywu przewodniego, fabuły, emblematu i toposu¹.

W związku z warstwą wiersza omawia Kayser następujące pojęcia: system wersyfikacyjny, stopa, wers, strofa, układ stroficzny, rym, aliteracja oraz metrum. Warstwa form językowych obejmuje cztery rodzaje tworów: 1) warstwę głoskową (instrumentacja głoskowa, onomatopeja); 2) warstwę wyrazów (ogół zagadnień związanych z tzw. częściami mowy); 3) warstwę figur retorycznych; 4) warstwę tworów syntaktycznych (pojęta bardzo szeroko, bo obejmującą również zasadnicze typy struktur językowych spoty-

¹ Jest to pojęcie wprowadzone przez znanego romanistę Ernsta Roberta Curtiusa (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948) i oznaczające klisze pojęciowe oraz pochodzące z literatur antycznych schematy wyrazowe, które poprzez łacińskie średniowiecze przeniknęły do europejskich literatur narodowych, odgrywając szczególnie doniosłą rolę w epoce baroku. Topos ma charakter konwencjonalno-symboliczny.

kanych w poezji, jak mowa pozornie zależna, monolog wewnętrzny, opis, relacja itp. — wyodrębnianych zwykle w osobną grupę).

Warstwa kompozycji (*der Aufbau*) obejmuje typy układów elementów wyżej wymienionych warstw, spotykane w utworach literackich należących do jednego z trzech głównych rodzajów poetyckich.

W postępowaniu analitycznym badacz napotyka stale na pewne własności wyodrębnionych elementów, które nie dają się zadowalająco wyjaśnić przy pomocy systemu kategorii analitycznych, lecz wymagają syntetycznego spojrzenia na dzieło literackie. A więc np. nie sposób w drodze analizy określić specyfiki gatunkowej motywów czy zinterpretować metafory, obrazu lub porównania — nie odnosząc ich do struktury rzeczywistości poetyckiej. Niemożliwe jest także wyjaśnienie niezwyklego szyku wyrazowego utworów wierszowanych — przez proste zdefiniowanie ich jako pewnego typu odstępstwa od normy językowej, gdyż języki fleksyjne odznaczają się na ogół stosunkowo dużą tolerancją w zakresie składni.

Ze specyficznymi właściwościami komponentów dzieła literackiego wiąże się zagadnienie szersze o wielkiej doniosłości, a mianowicie sprawa wzajemnego stosunku literaturoznawstwa i lingwistyki. Dzieło literackie jest językowym dziełem sztuki i jako takie musi być badane za pomocą kategorii lingwistycznych, w przeciwnym bowiem razie grozi popadnięcie w oderwane spekulacje estetyczne, opierające się na kategoriach zaczerpniętych z ogólnej teorii sztuki, a więc dostosowanych w głównej mierze do plastyki. Z drugiej jednak strony — aparatura pojęciowa lingwistyki jest zbyt uboga, aby objąć całokształt problematyki dotyczącej poezji. Dylemat ten rozwiązuje Kayser przez wzbogacenie systemu pojęciowego językoznawstwa pojęciami zaczerpniętymi z filozofii języka, opierającej się na koncepcjach Cassirera, odpowiednio zmodyfikowanych do potrzeb literaturoznawstwa, oraz na pewnych koncepcjach filozoficznych fenomenologów i egzystencjalistów. Do tej sprawy powrócę jeszcze przy omawianiu poglądów autora na rodzaje poetyckie.

W związku z kategoriami analitycznymi dzieła literackiego warto zwrócić uwagę na wprowadzenie przez autora pojęć sposobów mówienia (*Redeweisen*) i odpowiadających im form mówienia (*Redeformen*), które stanowią kategorię składniową stojącą na pograniczu kompozycji. *Redeweisen*, czyli sposoby mówienia są to: opisywanie, powiadamianie, rozkazywanie, rozważanie (*Erörtern*) i wartościowanie. Formy mówienia ujmują je w całościowe postaci opisu, relacji, modlitwy, traktatu, oceny itp. Zarówno *Redeformen*, jak i *Redeweisen* korespondują z ważnymi kategoriami syntetycznymi: pierwsze — z formą wewnętrzną, drugie — z tzw. postawą (*Haltung*).

Kompozycja (*der Aufbau*) będąca kategorią analityczną (rozumiana jest przez autora w sensie budowy zewnętrznej) posiada doniosłe znaczenie dla dzieła literackiego jako przedmiotu konstytuującego własną rzeczywistość, i koresponduje ze strukturą gatunku. Ponieważ każdy utwór jest zdeterminowany przez rodzaj poetycki, do którego należy, zatem pojęcie kompozycji wiąże się ściśle z aspektem rodzajowym.

Elementami kompozycyjnymi liryki są: układ stroficzny, rytm, dźwięk i odpowiadające im znaczenie odnośnej klasy zjawisk, zwane przez Kay-

sera warstwami utworu lirycznego. Wypowiedź liryczna dotyczy sfery przeżyć emocjonalnych i jest nastawiona na przekazywanie pewnego stanu uczuciowego i nastroju. Uczucie i nastrój stopniowo rozwijając się wytworzą tzw. tok liryczny (*lyrisches Vorgang*), w czym uczestniczą wszystkie cztery warstwy utworu, z których każda posiada własną budowę, skoordynowaną z budową warstw pozostałych. Wybitna, w porównaniu z innymi rodzajami poetyckimi, rola konstrukcyjna rytmu i dźwięku w liryce powoduje, że wysuwają się one na plan pierwszy, tłumiąc jak gdyby warstwę znaczeń, co pozwala na ujawnienie się istotnej cechy liryzmu, a mianowicie stapienia się elementu psychicznego z przedmiotowym.

Elementami kompozycyjnymi dramatu są: sceny, akty, ekspozycja, momenty pobudzające i opóźniające akcję itp. Przy omawianiu kompozycji dramatycznej Kayser nie wychodzi poza tradycyjne ujęcie przedmiotu. Ważna wydaje się uwaga autora, że poprawna interpretacja kompozycyjna dramatu winna się opierać na dokładnej znajomości aktualnych możliwości technicznych teatru, w pierwszym rzędzie — na znajomości formy sceny teatralnej w określonych epokach.

Elementami kompozycyjnymi epiki są z jednej strony pieśni, przygody lub rozdziały, z drugiej — scena, czyli układ postaciowy relacji opisu i dialogu, statyczno-opisowy obraz mający tendencję do przechodzenia w symbol i tzw. „tableau“.

Cechą charakterystyczną epiki jest projekcja zdarzeń i postaci na szerokie tło wielkiego świata, a więc jej elementami strukturalnymi są: postać, zdarzenie i przestrzeń. Każdy z tych elementów może stanowić podstawę integracji epickiej.

Stojące na pograniczu kategorii analitycznych i syntetycznych *Formen der Darbietung*, czyli formy podawcze dzieła literackiego, związane są ściśle z rodzajami poetyckimi. Liryka ujęta od strony form podawczych stanowi monologiczną wypowiedź pewnego „ja“, dramat — działanie postaci na scenie, epika zaś — opowiadanie zdarzeń przez narratora.

Z formami podawczymi wiąże się szereg zagadnień technicznych, które autor musi w sposób mniej lub więcej świadomy rozstrzygnąć, a rozstrzygnięcia te następują w oparciu o zastaną tradycję literacką.

Ogół zagadnień dotyczących form podawczych liryki obejmuje rozstrzygnięcie przez autora technicznego problemu, kto będzie wygłaszał daną wypowiedź liryczną. Ma on do wyboru następujące warianty: albo będzie to wypowiedź pochodząca od niego samego lub od bliżej nie określonego podmiotu psychicznego, albo też włoży ją w usta „konkretnej“ postaci. Tej ostatniej ewentualności odpowiada forma podawcza tzw. *Rollengedichte*. W wypadku tej formy powstaje problem zasygnalizowania czytelnikowi, że ma tu do czynienia z wypowiedzią nieodautorską, czyli z przytoczeniem. Technicznym rozwiązaniem jest zaopatrzenie wiersza w odpowiedni tytuł, np. „Pieśń dziewczyny“, „Skarga umierającego“ itp. Tytuły, jak również początkowe wersy czy strofy, mogą wprowadzić czytelnika w nastrojową aurę utworu i tym samym stanowić jakby wskazówkę ich poprawnej konkretyzacji. Tego rodzaju środkiem technicznym jest liryczny zaśpiew ballady (*stimmender Akkord*).

Formy podawcze dramatu są w wielkim stopniu zależne od możliwości

inscenizacyjnych, jakie daje do dyspozycji panujący w danej epoce typ sceny. Kayser rozpatruje cztery typy sceniczne: symultaneistyczną scenę średniowieczną, scenę humanistyczną, scenę szekspirowską i współczesną scenę iluzyjną. Formy podawcze dramatu dotyczą takich zagadnień, jak np. — czy akcja dramatyczna rozgrywa się w sferze świata realnego, czy też w sferze imaginatywnej, czego odpowiednikiem jest forma tzw. *Traumkleidung*. Z formami podawczymi związane jest przedstawianie zdarzeń jednoczesnych (teichoskopia, telefon, telewizor, radio itp.), zdarzeń przeszłych (narrator dramatyczny, poseł). Kayser omawia również formę podawczą dramatu analitycznego, formę podawczą „teatru w teatrze“ itp.

Zagadnienia form podawczych epiki dotyczą w pierwszym rzędzie typów narracji. Odpowiednimi formami są tu: opowieść ramowa (*Rahmenerzählung*), opowiadanie w pierwszej lub trzeciej osobie, forma epistolarna itp.

Dla narracji epickiej podstawowe jest pojęcie postawy narracyjnej (*Erzählhaltung*), w dalszym ciągu uogólnione przez autora i stanowiące rdzeń jego teorii stylu. Pojęcie to oznacza, z jednej strony, stosunek narratora do publiczności, z drugiej zaś — do opowiadanych zdarzeń, czyli jego stanowisko w świecie poetyckim.

Stosunek narratora względnie autora do publiczności może się ukształtować w różny sposób. W powieści mieszczańskiej XIX w. panuje na ogół „wielka zażyłość“ między autorem a odbiorcą, do którego zwraca się często ten pierwszy *per* „drogi czytelniku“. W eposie natomiast rapsod-narrator zachowuje dystans wobec słuchającej go ciżby. Uogólniając, można powiedzieć, że w epice mamy do czynienia z dwiema zasadniczymi postawami: 1) usytuowaniem narratora jakby na jednej płaszczyźnie z publicznością, charakterystycznym dla powieści, noweli i opowiadania; 2) uprzywilejowanym stanowiskiem epickiego barda. Z postawą narratora wobec opowiadanych zdarzeń łączy się zagadnienie wiedzy autorskiej. Formy podawcze epiki obejmują również czas i perspektywę.

Rozważania dotyczące kategorii syntetycznych otwiera rozdział poświęcony zawartości (*Gehalt*) dzieła literackiego. Przez zawartość rozumie Kayser syntezę elementów treści. Czynnikiem ten można by nazwać w pewnym sensie ideą dzieła literackiego, wyraz ten jest jednak wieloznaczny: może sygnalizować zarówno problem, jak i tendencję, oraz może być użyty jeszcze w trzecim sensie, do którego przychylił się autor. Kayser polemizuje z poglądem Diltheya i jego szkoły, głoszącym, że poezja jest interpretacją życia (*Lebensdeutung*), przejawem stosunku twórcy do metafizycznych zagadnień bytu i problemów historyczno-społecznych. Poglądowi temu przeciwstawia Kayser następujące zarzuty: 1) zapoznaje on całościowy i zamknięty charakter dzieła literackiego, sztucznie izolując i wysuwając na plan pierwszy jeden z rysów jego budowy; 2) jest nieprzystatny w badaniach literackich z chwilą, gdy wychodzą one poza zakres wielkich form, jak dramat, epos czy powieść, oraz poza lirykę pojęciową. Zdaniem autora, zawartość dzieła literackiego nie da się sprowadzić całkowicie do czynnika intelektualnego, gdyż posiada ona w znacznej mierze charakter irracjonalny, wynikający ze współoddziaływania wszystkich jego elementów. Tak zwana idea dzieła literackiego nie jest identyczna z ideą w sensie filozoficznym, lecz należy całkowicie do rzeczywistości świata poetyckiego i jest zależna od

jego struktury. Kayser przeciwstawia wypowiedzi Goethego, stanowiącej motto badań szkoły duchoznawczej: „*Alle meine Werke sind Bruchstücke einer grossen Konfession*“ — inne jego słowa: „*Gehalt bringt die Form mit und Form ist nie ohne Gehalt*“.

Kanwą, na której powstaje rytm wiersza, jest metrum. Jednakże metrum — to schemat, który się powtarza i może być wielokrotnie reprodukowany, podczas gdy rytm jest zjawiskiem całościowym, będącym indywidualnym znamieniem określonego wiersza. Za charakterystyczne znamię rytmu wiersza Kayser uważa zjawisko wytwarzania się w słuchaczu stanu permanentnego oczekiwania (*Vorauswertung*) na powtarzanie się podobnych zestrojów akcentowych. Owo *Vorauswertung* stanowi przejaw fundamentalnej różnicy między rytmem wiersza i prozy (na gruncie poglądów autora, o rytmie prozy w ścisłym znaczeniu tego słowa nie może być mowy), której rozczłonkowanie jest punktowe, przyjemne dla ucha, ale nie implikuje *continuum*. Rytm wiersza jest zdefiniowany przez Kaysera jako wzajemne przenikanie się metru z kolumnami i ich korespondencja. Każdemu wierszowi odpowiada pewna rytmiczna postać (*rhythmischer Gehalt*). W prozie natomiast rytm stanowi jedynie środek uwypuklenia znaczeń, i ze względu na stosunkowo duże rozmiary utworów prozaicznych nie może mieć charakteru cechy strukturalnej.

Zagadnienie stylu stanowi jeden z centralnych problemów literaturoznawstwa, stylistyka współczesna zaś rozwinęła się w oddzielną naukę. Toteż Kayser poświęca tej dziedzinie jeden z dwóch najobszerniejszych rozdziałów swojej książki. Ujęcia stylu wypracowane przez trzy główne doktryny stylistyczne XX w. — a mianowicie: stylistykę językoznawczą, stylistykę szkoły monachijskiej oraz stylistykę opartą o kategorie pojęciowe ogólnej teorii sztuki — nie zadowalają Kaysera. Pojęcie stylu stanowiące dorobek szkoły Bally'ego, oparte na rozróżnieniu w języku elementów komunikatywnych i afektywnych, podlega tu krytyce, ponieważ zaciera różnicę między tekstem poetyckim a dowolnym tekstem językowym. Zarówno bowiem jeden, jak i drugi mogą być rozpatrywane pod kątem funkcji afektywnej. Również zdefiniowanie stylu przez Paulhana, jako typu mówienia opartego na funkcji sugestywnej języka (tzw. styl syntetyczny), operującego obrazem, metaforą, porównaniem itp., nie ruguje powyższego mankamentu, gdyż tego rodzaju tropy właściwe są także językowi naukowemu, przemówieniom i rozmowom.

Generalnym zarzutem postawionym przez Kaysera stylistyce językoznawczej jest ten, że ujmuje ona styl jako fenomen języków narodowych lub też języka w ogóle, skutkiem czego stosowana przez nią aparatura pojęciowa jest zbyt uboga, aby ująć specyfikę i indywidualność stylową dzieła literackiego.

Stylistyka szkoły monachijskiej reprezentowana przez Vosslera i Spitzera, definiująca styl jako indywidualny system językowy poety będący przejawem jego osobowości, musi się, zdaniem Kaysera, albo posługiwać mitologicznym pojęciem estetycznej osobowości, albo prowadzić do psychologizmu. Niebezpieczeństwo takiego ujęcia stylu jest łatwe do wykrycia: polega ono na zaprzepaszczeniu wartości artystycznej dzieła literackiego.

Ujmowanie stylu przez kierunki literaturoznawcze orientujące się na

ogólną teorię sztuki opiera się bądź na pojęciu epoki, bądź na modyfikacji kategorii Wölfflinowskich. Najbardziej spójny system kategorii stylistycznych zbudowany na wzór Wölfflina jest dziełem Petersena. Stylistyka tego rodzaju nie jest, według Kaysera, adekwatna w stosunku do badanego przedmiotu, ponieważ:

1. Cechy stylistyczne dzieła literackiego posiadają charakter empiryczny i ujmowanie ich w absolutnie obowiązujący system kategorii stanowi naukową fikcję.

2. Cecha jedności (*Einheit*) zawarta w pojęciu stylu daje się uzyskać jedynie w związku z przedmiotem indywidualnym.

3. Przekładanie mechaniczne kategorii Wölfflinowskich dostosowanych do amorficznego tworzywa sztuk plastycznych nie uwzględnia specyfiki tworzywa literackiego (tj. języka), które jest *a priori* ukształtowane, a więc stwarzanie rozdziału formy od treści jest w związku z tym zabiegiem sztucznym.

Wszystkim trzem kierunkom są jednak, zdaniem Kaysera, wspólne pewne pozytywne przeświadczenia, które winny być uwzględnione przy budowaniu adekwatnej definicji stylu:

1. Styl jest czymś indywidualnym, cechą człowieka, języka lub epoki.

2. Styl stanowi jedność (*Einheit*), przy czym wszystkie konotowane przezeń cechy są w jakiś sposób wzajemnie zestrojone, kompleksowy charakter stylu jest bowiem trudny do pojęciowego uchwycenia.

3. Styl jest wyrazem psychicznego (w szerokim sensie) „wnętrza“, gdyż nie uważa się za stylowe drzew ani krajobrazów. Styl stanowi więc zawsze potwierdzenie jakichś tendencji wyrazowych i dlatego też poprawne jego ujęcie winna poprzedzić analiza semantyczna pojęcia „wyraz“.

Pojęcie „wyraz“ jest wieloznaczne: 1) „wyrażać“ można w tym sensie, w jakim mówi się, że „X wyraża komuś współczucie“². Znaczenie to ma jednak związek wyłącznie z treścią, brak mu zdolności określania formy, jest zatem do badań stylistycznych nieprzydatne; 2) można używać tego pojęcia w takim znaczeniu, w jakim mówi się, że zagięcie kapelusza wyraża „ja“ jego właściciela; wtedy jednak musimy odwoływać się do pojęcia osobowości; 3) pojęcie „wyraz“ może być rozumiane w sensie, w jakim używamy go np. w wyrażeniu „smutny wyraz melodii“.

Przeciw oparciu pojęcia stylu na drugim z wymienionych znaczeń wrazu przemawia po pierwsze to, że pojęcie stylu osobowościowego jest heurystycznie wadliwe, ponieważ zakłada albo że w akcie twórczym jest zawarta cała osobowość poety, albo że w akcie twórczym uczestniczy tylko osobowość poety, założenia te są jednak nie do utrzymania, po drugie zaś — argument natury praktycznej, a mianowicie stwarza ono trudności przy badaniu twórczości anonimowej (*Minnenlieder*, pieśni ludowe itp.).

Kayser przychyła się do trzeciego znaczenia pojęcia „wyrazu“, tzn. zakłada, że dzieło sztuki posiada samo w sobie styl. Argumentacja autora jest następująca. Dzieło literackie stanowi artystycznie ukształtowaną wy-

² Przykład ten, jak i poniższe, pochodzi od Kaysera.

powieźd językową dotyczącą poetyckiej rzeczywistości. Ta egzystuje wyłącznie w obrębie języka i można powiedzieć, że jest całkowicie uformowana przez zawartość, która z kolei jest całkowicie obecna w formie. Indywidualność stylistyczna, będąc cechą struktury językowej, decyduje zarazem o indywidualności poetyckiego świata i stanowi jak gdyby jego jednolitą percepcję: „*Den Stil eines Werkes erfassen, heisst mithin: die Formungskräfte dieser [dichterischen] Welt und ihre einheitliche, individuelle Struktur erfassen. [...] der Stil eines Werkes ist die einheitliche Perzeption, unter der eine dichterische Welt steht*“ (s. 290). Percepcję należy tu rozumieć w bardzo szerokim sensie, wykraczającym poza pojęcie oglądu czysto zmysłowego. Przy takim rozumieniu — formy percepcji zawarte są już w języku; np. kategoria gramatyczna rzeczownika zawiera w sobie *in potentia* pewną formę percepcyjną ujmującą zjawiska świata jako rzeczy (ta cecha leży u podstaw tzw. stylu nominalnego).

Stylistyczne ujęcie kategorii względnie form percepcji jest często ułatwione przez to, że w dziele literackim jest uchwytny przedmiot liryczny bądź narrator, który jego rzeczywistość postrzega i treść swych postrzeżeń komunikuje czytelnikowi. W dramacie, gdzie nie występuje narrator, rolę tegoż spełniają *dramatis personae*, które postrzegają i ustosunkowują się do jego rzeczywistości. Najwyraźniej występują kategorie percepcyjne w epice, i to tam, gdzie narrator jest określoną figurą. Im bowiem bardziej wyrazisty jest narrator, tym wyrazistszy jest system form percepcyjnych. Koncepcja Kaysera wyłożona została bardzo zawile, jak się jednak wydaje, chodzi tu w gruncie rzeczy o to, aby zrelatywizować styl do sposobów przeżywania rzeczywistości, a tym samym — jej kształtowania przez podmiot liryczny, sposobów opowiadania względnie przedstawiania w epice przez narratora oraz sposobów zachowywania się i przez to ewokowania „rzeczywistości“ dramatu, *dramatis personae*.

Podstawowym pojęciem dla badań stylistycznych jest — uzyskane przez abstrakcję z pojęcia postawy narracyjnej (*Erzählhaltung*) — pojęcie postawy (*Haltung*). Kayser pisze: „*Der Begriff der Haltung meint inhaltlich die im weitesten Sinne psychische Einstellung, aus der heraus gesprochen wird, er meint formal die Einheit dieser Einstellung, und er meint funktional die Eigenheit und, wenn wir das Wort nicht scheuen, die Künstlichkeit, die in der Einstellung liegen*“ (s. 291—292).

Analiza wykrywa więc przede wszystkim *Haltung*. Styl zaś, wedle definicji autora, jest „*von aussen gesehen die Einheit und Individualität der Gestaltung, von innen her gesehen die Einheit und Individualität der Perzeption, das heisst eine bestimmte Haltung*“. I dalej autor stwierdza: „*die Stilforschung, die bei der Analyse eines Werkes auf die Kategorien der Perzeption und letztlich auf die Schöpfung innewohnenden Haltung aus ist, kommt nicht mehr in Gefahr, eine dem Wesen der Dichtung nicht gemässe Absonderung des Formalen von Gehaltlichen vorzunehmen*“ (s. 292).

Należy zaznaczyć, że kryterium wartościowania w dziedzinie stylu stanowi jego jednolitość. Przeciwieństwem stylu jednolitego jest styl pęknięty (*brüchiger Stil*), tj. taki, w którym „rzeczywistość“ jest percypowana przy pomocy „sprzecznych“ systemów kategorii percepcyjnych.

Tu również, zgodnie z zapowiedzią daną na początku recenzji, pragnął-

bym zwrócić uwagę na podobieństwo koncepcji stylistycznych autora z filozoficznymi pomysłami egzystencjalistów. Opierając definicję stylu na pojęciu postawy (*Haltung*), Kayser wyjaśnia zjawisko stylu poprzez usytuowanie w świecie poetyckim podmiotu lirycznego, narratora bądź też postaci scenicznych. Parafrazując więc znaną tezę egzystencjalistyczną można powiedzieć, że styl — esencja dzieła literackiego, jest określony przez postawę w obrębie świata poetyckiego osoby przekazującej, czyli poprzez jej w nim egzystencję. Na terenie nauki o literaturze Kayser wskazuje na zgodność swej koncepcji „*Werkstilistik*“ z badaniami Emila Staigera, Richarda Allewyna, Clemensa Lugowskiego, a wreszcie — zmarłego niedawno Ericha Auerbacha, autora pracy „*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*“ (1946).

Nauka o gatunku i rodzaju stanowi rdzeń teorii Kaysera, bowiem, jak to już zostało wspomniane, w rodzajach poetyckich upatruje on źródło praw rządzących dziełem literackim.

Pojęcia: liryka, dramat, epika — mogą być rozumiane albo jako ogólna forma podawcza dzieła, albo też jako coś w rodzaju goetheańskich „naturalnych form poezji“, czyli jako trzy tkwiące *in potentia* w języku sposoby ujmowania świata. To drugie rozumienie, przy którym można mówić o elementach lirycznych w utworach epickich itp., ma Kayser na myśli, gdy odnosi pojęcia rodzajów i gatunków do kategorii syntetycznych (dla uniknięcia wieloznaczności używa autor odpowiednio dwóch szeregów pojęć: *Lyrik-Epik-Dramatik* i *Lyrisch-Episch-Dramatisch*).

Definiując rodzaje i gatunki, Kayser wkracza w dziedzinę filozofii języka. Podstawę jego koncepcji stanowi wyróżnienie przez Cassirera sfer znaków językowych jako form symbolicznych wyrażania się ducha ludzkiego oraz pewne pomysły Staigera, ujmującego rodzaje poetyckie jako *sui generis* fundamentalne możliwości ludzkiej egzystencji. Teoria Cassirera została ujęta przez Junkera w schemat czynności językowych (*Leistungen der Sprache*), na którym opiera się Kayser. Junker wyróżnia trzy rodzaje czynności językowych: komunikowanie (*Kundgabe*), ewokowanie (*Auslösung*) i prezentowanie (*Darstellung*)³. Kierunek pierwszego rodzaju czynności jest ekspresywny, osobą — „ja“, przebiega ona w sferze przeżyć emocjonalnych i wytwarza nastroj i stany uczuciowe. Kierunek czynności drugiego rodzaju jest impresywny, osobą — „ty“, sfera przeżyć intencjonalna, wyrazem — rozkazy i życzenia. Wreszcie kierunek trzeciego rodzaju czynności jest faktyczny względnie demonstratywny, osobami — „on“, „ona“, „ono“, a wyrazem — przedstawienie (*Vorstellung*) lub myślenie. Milczące założenie stanowi, że czynności te leżą odpowiednio u podstaw liryki, dramatu i epiki.

Objaw jest więc czynnością leżącą u podstaw liryki, poprzez którą zostaje przekazany jeden z trzech sposobów ujmowania świata, polegający na tym, że „*im Lyrischen fließen Welt und Ich zusammen, durchdringen sich, und das in der Erregtheit einer Stimmung, die nun das eigentlich Sich-Aussprechende ist. Das Seelische durchtränkt die Gegenständlichkeit,*

³ Rozróżnienie tych funkcji pochodzi od Husserla (*Logische Untersuchungen*, 1900).

und diese verinnert sich. Die VERINNERUNG alles Gegenständlichen in dieser momentanen Erregung ist das Wesen des Lyrischen“ (s. 336).

W lirycie dadzą się wyodrębnić trzy zasadnicze postawy (*Grundhaltungen*), czyli sposoby lirycznego wypowiedzania się, które dążą do uzewnętrznienia się w utworach:

1. Rzeczywistość może być przeżywana przez liryczne „ja“ jako transcendentne do niej „to“, które ujmuje i nazywa. Wtedy postawa, którą Kayser nazywa *lyrisches Nennen*, przypomina epicką.

2. Może być też tak, że sfery przedmiotowa i podmiotowa oddziałują wzajemnie na siebie. Rzeczywistość staje się wtedy jakimś „ty“, do którego zwraca się podmiot liryczny i do liryki przenika element dramatyczny. Odpowiednią postawą jest wtedy *lyrisches Aussprechen*.

3. Przedmiotem przeżyć i wypowiedzi podmiotu lirycznego są jego własne stany psychiczne, i wtedy ma miejsce *liedhaftes Sprechen*, najbardziej liryczna z postaw lirycznych.

W obrębie każdej z wyżej wymienionych postaw można wyróżnić szereg postaw szczegółowych, np. postawę hymniczną, dytyrambiczną, ody itp. Każdej z głównych postaw lirycznych odpowiada forma wewnętrzna (np. skarga jest formą wewnętrzną *liedhaftes Sprechen*, odpowiednią formą wewnętrzną *lyrisches Aussprechen* jest oskarżenie, a *lyrisches Nennen* — lament). Ogólnie można powiedzieć, że w utworze lirycznym oddziałują, jako dwójsty aspekt gatunkowy, postawa i jej wewnętrzna forma, która nadaje językowej wypowiedzi charakter jedności i całości, czyli specyficzną fizjonomię. W lirycie odpowiednio do trzech postaw: *lyrisches Aussprechen*, *liedhaftes Sprechen* i *lyrisches Nennen* istnieją trzy podstawowe gatunki liryczne: wezwanie (*Ruf*), pieśń (*Lied*) i aforyzm (*Spruch*).

Klasyfikacja gatunkowa w epice w oparciu o typologię postaw narracyjnych byłaby niewystarczająca, „*Denn Epik breitet Welt aus. In der Lyrik wurde die Welt in der Ergriffenheit eingeschmolzen: die Haltungen, in denen die Kundgabe erfolgte, waren entscheidend für den Gattungscharakter. In der Epik dient das Erzählen dem Erschaffen von Welt. Es stimmt sich selber auf die Artung der zu erzählenden Welt ab: die morphologische Frage, wie die Welt aufgebaut ist, kann allein die Frage nach den möglichen Gattungen lenken*“ (s. 352).

Postawa narracyjna nie może przeto sama przez się stanowić wystarczającej podstawy klasyfikacji gatunków epickich, gdyż charakteryzuje ona jedynie stosunek narratora do opowiadanych zdarzeń i publiczności, nie mówiąc nic o strukturze epickiego świata. Podstawowymi elementami strukturalnymi epiki są: postać (*Figur*), dzianie się (*Geschehen*) i przestrzeń (*Raum*). Każdy z tych elementów może się wysuwać na plan pierwszy i podporządkowywać sobie inne, każdy też z nich wzięty z osobna wystarczy do zbudowania elementarnej formy epickiej. A więc postać jest czynnikiem, który określa strukturę „charakterów“, dzianie się — ballady, a przestrzeń — idylli.

U podstaw wielu utworów epickich leżą tzw. proste formy (*einfache Formen* — termin wprowadzony przez Jollesa), jak legenda, saga, mit, zagadka, przysłowie, *casus*, *memorable*, bajka i anegdota, które przez związanie ich z jednym ze strukturalnych elementów epiki mogą wytworzyć tzw. wielkie formy (epos, powieść).

Reasumując można powiedzieć, że elementy strukturalne epiki oraz typy postaw narracyjnych stanowią wystarczającą podstawę klasyfikacji gatunkowej. Przez skrzyżowanie tych *principia divisionis* powstają więc: epos (czyli opowiadanie o całościowym świecie w podniosłym tonie), powieść (czyli opowiadanie o całościowym świecie w „prywatnym“ tonie), nowela i opowiadanie, a w ich ramach epos „dziania się“ (*Iliada*), epos postaci (*Odyseja*), epos przestrzeni (*Boska komedia*), powieść dziania się, postaci, przestrzeni itd.

Elementami strukturalnymi dramatu są, tak samo jak w epice, postać, dzianie się i przestrzeń. Dramat stanowi trzecie z kolei ujęcie świata, tkwiące potencjalnie w języku, polegające na ewokowaniu zdarzeń. „[...] da [im Drama] löst die Sprache aus, da pro-voziert das Wort etwas, was bisher nicht da war, da empfindet sich das Ich dauernd angesprochen, aufgefordert, angegriffen, da spannt sich alles auf das Kommende. Eben weil die so geartete Welt unmittelbar als solche erlebt werden soll, strebt das Dramatische zum Drama, in dem es nun kein Präteritum und keinen vermittelnden Erzähler mehr gibt“ (s. 367). I dalej:

„Das dauernde Angespochensein zwingt das jeweilige Ich zu Entscheidungen und damit zum Urteil; die dramatische Welt ist geistiger, normenhafter als die epische. Indem so die Figuren dauernd »dem anderen« zugeordnet und in die Spannung auf das Kommende gestellt sind, indem andererseits auch der Raum, soweit er nicht neutraler Schauplatz ist, voller Spannungen steckt, kann man sagen, dass zum Dramatischen an sich der Vorrang des Geschehens gehört“ (s. 367—368).

Odpowiednio więc do podstawowych elementów strukturalnych dramatu powstają: dramat postaci (*Figurendrama*), charakterystyczny np. dla „*Sturm und Drangperiode*“, dramat przestrzenny (*Raumdrama*) oraz dramat dziania się (*Geschehensdrama*), czyli tragedia.

W książce Kaysera tu i ówdzie znajdują się uwagi na temat wartościowania dzieła literackiego. Kryterium wartości stanowi zharmonizowane oddziaływanie wszystkich elementów dzieła literackiego. „*Wo die Wirkungen nicht zusammenklagen, wo die Kräfte heterogener Art sind, das heisst unvereinbarer Herkunft, ist das Werk brüchig in sich*“ (s. 346). O wartości dzieła literackiego decyduje więc koherencja stylu i struktury świata poetyckiego.

Reasumując można więc o książce Kaysera stwierdzić, co następuje:

1. Reprezentuje kierunek ergocentryczny w badaniach literackich.
2. Przyjmując jedną z tez romantycznego literaturoznawstwa organizacyjnego, że między formą zewnętrzną, zawartością i „rzeczywistością“ dzieła literackiego istnieje związek konieczny, źródło tego związku upatruje — odmiennie od niej — w rodzaju poetyckim.
3. Używa aparatury pojęciowej wywodzącej się ze współczesnej lingwistyki, filozofii języka, fenomenologii i egzystencjalizmu.
4. Przez wskazanie istotnej roli tradycji w powstawaniu dzieła literackiego otwiera perspektywę na badanie go w aspekcie historii literatury.

Janusz Szpotański