

Max Wehrli

Wartość i bezwartościowość w literaturze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 279-292

1985

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.

MAX WEHRLI

WARTOŚĆ I BEZWARTOŚCIOWOŚĆ W LITERATURZE¹

1

Jakże mało kto wie, czym właściwie zajmuje się badacz literatury i na czym polega jego nauka i naukowość. Ale każdy oczekuje przecież od niego, jako rzeczy zupełnie oczywistej, jednego, i to najtrudniejszego: ma on wiedzieć, co to jest dobra książka, dobry wiersz, i powinien także umieć w każdym przypadku należycie to uzasadnić. Oddzielenie literackiego ziarna od plew jest jednak przede wszystkim funkcją tzw. krytyka. Badacze literatury chętnie też odstąpiliby mu w pełni tę funkcję z nadzieją uratowania w ten sposób własnej obiektywności i naukowości. W tradycji niemieckiej tkwi nawet rozróżnienie między nauką poznającą

[Max Wehrli, ur. 1909, doktor filozofii, wieloletni profesor zwyczajny literatury niemieckiej na uniwersytecie w Zurychu, autor m.in. książki *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern 1951 i następnie wznawianej).

Przekład według: M. Wehrli, *Wert und Unwert in der Dichtung*. W zbiorze: G. Piltz, E. Kaiser (Hrsg.), *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronenberg Ts. 1976, s. 112—124.]

¹ Artykuł ten jako jeden z serii wykładów na temat *Zagadnienie wartości w nauce* (uniwersytet w Zurychu, semestr zimowy 1964/65) usiłuje dać przegląd tej problematyki. Systematyczne odwołania do literatury naukowej czy wręcz polemika z nią były w tych ramach niemożliwe. Warto wskazać jednak kilka prac o zagadnieniu: L. Beriger, *Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*. Halle 1938 (ponowny przegląd problematyki swej pracy zapowiedział autor w czasopiśmie „Orbis Litterarum”, Kopenhaga). — W. Emrich, *Wertung und Rangordnung literarischer Werke*. W: *Die Sprache im technischen Zeitalter*. 1964, s. 974 n. — N. Frye, *Analyse der Literaturkritik* (przekład z wyd. amerykańskiego). Stuttgart 1964. — H. F. Holthausen, *Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur*. München 1958. — W. Kayser, *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffs in der deutschen Literatur*. Hamburg 1959. — W. Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen 1962. — W. Kohlschmidt, *Theologische und dichterische Aussage der Wahrheit*. W: *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*. Bern—München 1965, s. 11 n. — E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955.

był a zwykłą krytyką bieżącą, której wolno bardziej beztrąsko zdać się na sam tylko sąd smaku czy na jakieś dydaktyczne lub polityczne interesy i upodobania. W kręgu francuskim i anglosaskim natomiast nigdy nie przeprowadzono tego rozdziału tak ostro: *criticism* jest zarazem krytyką literacką i nauką o literaturze. I także niemiecka nauka o literaturze, chcąc nie chcąc, uznała w końcu, i to nawet z teoriopoznawczym uzasadnieniem, że jest z założenia i bezwyjątkowo nauką aksjologiczną i nie może uniknąć owego cokolwiek kłopotliwego pytania o istotę dobrego utworu.

Wprawdzie, jak się zdaje, nauka o literaturze może poruszać się na terenie w wysokim stopniu wolnym od wartościowania: ustalanie pochodzenia rękopisów, zbieranie materiałów biograficznych, językowo-leksykalna rekonstrukcja tekstu, oto zadania, które mogą być rozwiązywane w mniej lub bardziej dowodny i ostateczny sposób. Być może powiedzie się opis stylu dzieła literackiego, mający niejaką moc wiążącą. Natomiast już rozstrzygnięcie niektórych kwestii z zakresu krytyki tekstu, np. wybór między dwoma równie dobrze udokumentowanymi jego wariantami, będzie miało najczęściej charakter wartościujący: decyduje się na „lepszy”, stylistycznie bardziej poprawny, właściwszy, piękniejszy wariant. Tym bardziej wszelki opis dzieła, już nawet w wyborze aspektów, w rozłożeniu akcentów przy poszczególnych ustaleniach, opierać się będzie na świadomych lub nieświadomych decyzjach wartościujących. A przede wszystkim i w ogólności: z góry przyjmuję pewien osąd, a przez to i pewne rozstrzygnięcia wartościujące, już wtedy, gdy z ogromu tradycji wybieram określone dzieła, by złożyć z nich swój obraz historii literatury lub wiecznego skarbcza poezji niemieckiej. W doborze dzieł i rozłożeniu akcentów ujawnia się przy tym działanie nie poddających się chyba kontroli przesądzeń. Nie da się tak łatwo uzasadnić, dlaczego w historii literatury XVIII w. wyżej stawiam Klopstocka niż Gessnera, a ich obu wyżej niż Gottlieba Konrada Pfeffela. Gessner miał większą światową sławę niż Klopstock, należący dziś do kanonu wielkiej poezji niemieckiej, a wszyscy trzej obecnie nie są już czytani. A może tym, co określa rangę, jest historyczne oddziaływanie? Jednak także ono da się określić jedynie przez odniesienie do istniejącej hierarchii, do utartego kanonu. Klopstock liczy się jako poprzednik Goethego i Hölderlina. Mniema się co prawda, że zachodzi „w toku dziejów ciągle proces selekcji, w którym pewne utwory literackie potrafią się potwierdzić” (tak ostatnio Wilhelm Emrich), i właśnie to samopotwierdzanie się, czy wręcz nieprzemijalność, ma być wskaźnikiem literackiej rangi. Jednak taki literacki darwinizm może być niebezpieczny. Nieśmiertelna literatura jest *sub specie aeternitatis* tak czy inaczej tylko zwykłym frazesem, a bezmyślnością nawet *sub specie* jednego małego stulecia. A dlaczego w ogóle chodzić ma o długą żywotność? Trwoga i zdumienie w obliczu przemijalności najbardziej nawet prawomocnej literackiej sła-

wy są najważniejszym elementem inicjacji [*Propädeutik*] prawdziwego historyka literatury. A może w historycznej względności upatrywać należy wręcz prawowite, a nie jedynie kłopotliwe, znamię sztuki? Wspomniane przesądzenia wartościujące towarzyszą nieodłącznie wszelkim czynnościom w naukach humanistycznych. Tam, gdzie przedmiot pracy naukowej nie poddaje się kwantyfikacji, badacz angażuje się wraz z całym swym konkretnym i historycznie uwarunkowanym człowieczeństwem. Pewna stroniczość, uprzedzenie jest wręcz warunkiem, by przedmiot w ogóle wyłonił się z indyferentnej masy postrzegalnych zjawisk. Nauka może jedynie, w konfrontacji z przedmiotem, zabiegać o to, by uprzedzenia te oraz afirmujące czy negujące reakcje były świadome, poddane kontroli i korygowane. Literaturoznawstwo ma przy tym do czynienia z całkiem specyficznym problemem wartości. Albo ściślej: ogólnohumanistyczny problem wartości, przynajmniej z początku i przed uruchomieniem całej argumentacji historycznej, przybiera dla badacza literatury i krytyka postać wspomnianego na wstępie pytania: czy mam przed sobą utwór dobry (ważny, znaczący, wielki, prawdziwy, piękny)? Tak oto chyba staje się jasne: ocena dzieła literackiego może zrazu jedynie znaczyć ustalenie stopnia, w jakim dane dzieło jest nim rzeczywiście. Wartościowanie literackie oznacza przede wszystkim stwierdzenie i wymierzenie — w sensie estetycznej kwalifikacji — jakości, wartości literackiej. Znaczy to zarazem wyłączenie wszystkiego, co maści spojrzenie i narzuca się jako tzw. kryteria pozaliterackie: moralne, polityczne, religijne punkty widzenia, szczególne zainteresowania tematyczne, może i powab nowości czy modna aktualność. Odrzucenie tego wszystkiego i samokontrola w zakresie procedur daje początek relatywnej naukowości naszych działań.

Jeśli jednak nawet ograniczę się do tzw. wartości estetycznej, to i tak pozostanie pewien kłopot. Nie jest bowiem wcale terminologicznie jasne, czym jest jakość literacko-estetyczna. Już takie słówka, jak „wysokiej jakości”, „dobry”, wprawiają we wstydlive zakłopotanie. Określenie uznawane tradycyjnie za właściwe brzmi „piękny”, „piękno”, literacko wartościowy utwór to utwór piękny. Wyrażenie to wyszło nieco z użycia, gdy pojęcie „piękny” poczęło się wiązać z klasycystycznymi skojarzeniami, mniej więcej w znaczeniu pogodny [*lustvoll*], harmonijny, szlachetny czy też takimi jak bezinteresowne upodobanie, gładkość, a nawet jałowość. Istnieje jednak dziś, jak i istniała w późnym średniowieczu, w manieryzmie, baroku, romantyzmie, naturalizmie i ekspresjonizmie, sztuka antyklasyczna, operująca brzydota, przerażeniem i obrzydliwością i w nich właśnie poszukująca szansy artystycznego powodzenia. Już estetyka klasyczna wzdragała się niekiedy przed uogólnianiem pojęcia piękna. Obok piękna i wdzięku mówi ona, wraz z Schillerem, o wielkości i wzniosłości. W języku angielskim istnieje pojęcie *difficult beauty*, tj. piękna ukształtowanego z brzydoty lub innych odpychających cech. Także przedstawiciele sztuki zaangażowanej, np. w walkę klas, nie będą skłonni używać

słowa „piękno”, brzmiącego nieco z mieszczańska. Nasuwa się wtedy zawsze mniej zobowiązujące określenie „dobry” w znaczeniu wysokiej jakości, solidny, wykonany z biegłością [*gekonnt*], artystyczny [*kunstgerecht*]. Użycie sformułowania „prawdziwy [*echt*]”, znaczącego mniej więcej tyle co szczerzy, subiektywnie konieczny, pierwotny, jest bardziej ryzykowne, gdyż w tym przypadku punkt ciężkości przesuwają się z dzieła na twórcę. Jest zresztą zupełnie obojętne, jakie określenie wybierze- my do naszych celów, czy twór estetycznie wartościowy nazwiemy do- brym, czy pięknym. Ważniejsze jest, jak użyjemy tych określeń i jak będziemy je wykorzystywać.

Badacz literatury, jak powiedzieliśmy, nie kwapi się wcale, by roz- dzielać estetyczne cenzurki. Zna bowiem nadto dobrze błędy w ocenach wydawanych przez swoich kolegów, całe pokolenia kolegów. Nawet bez brania pod uwagę niebezpieczeństw wszelkiego pochopnego mentorstwa chce on chyba najpierw dokładniej ujrzeć i zrozumieć swój przedmiot, zrazu wykluczy wręcz pytanie o to, co dobre i co złe, a wniosków war- tościujących oczekiwać będzie co najwyżej jako ostatecznego rezultatu swych rozważań. Jak każdy inny naukowiec, przede wszystkim opisuje on zjawiska i usiłuje nadać swym spostrzeżeniom sensowny porządek. Interpretuje zjawiska, przy czym chodzi o to, by w kontrolowanym dialo- gu pytań i spostrzeżeń zjawiska, dzieła przemawiały coraz czystszy gło- sem. Od Emila Staigera, mistrza takiej interpretacji, pochodzi wielokrot- nie cytowana formuła, mówiąca, by „pojąć to, co mnie przejmuje” — przy czym wszakże należałoby też zrozumieć to, co mnie nie przejęło (historyk literatury widzi swą szansę w odkrywaniu i przywracaniu warto- ści, które zostały zapomniane bądź przyćmione). Wartość literacką stwier- dzamy zatem, jak widać, wtedy gdy nasze obserwacje i spostrzeżenia w trakcie procedur interpretacyjnych wzajemnie się wspierają i uzupeł- niają, gdy wylania się ów sensowny, przekonujący nas porządek, który pojmujemy i który sam jest pojmowaniem. Kiedy natomiast nasz pełen samozaparć badawczy trud daje tylko sprzeczne i niejasne odpowiedzi, kiedy — by tak rzec — wiedzie on donikąd lub może nawet sprawia, że nasz pierwotny zachwyt się ulatnia, wtedy budzi się podejrzenie, że dzieło nic z sobą nie niesie, że jest jałowe, nacechowane wewnętrznymi nie- zgodnościami i zakłóceniami. Można by więc, oczywiście *cum grano salis*, określać rangę dzieła przede wszystkim właśnie według tego, jak płodne jest ono dla interpretacji. I doszłoby się wtedy do zasady: tylko to jest piękne, co płodne i owocne. Jednakowoż jest to kryterium cokolwiek za szerokie, grzęznące w aspektach formalnych i, by tak rzec, empirycz- nych. Konieczne będzie więc bliższe określenie pojęcia interpretacyjnej płodności.

„Sensowny porządek”, w którym połączyć się mają nasze spostrze- żenia, nie może być ani efektem jakiegoś przyczynowego wnioskowania, ani porządkiem jedynie logicznym, ani jakimkolwiek innym zobiektywi-

zowanym układem [*sachlicher Zusammenhang*], lecz tylko całością artystycznej natury. Emil Staiger mówi o zgodności wszystkich aspektów dzieła, o dostrzeganej przez interpretatora jedności w różnorodności: w opisie wyłania się zgodność konstrukcji zdania, myśli, kreacji postaci, przestrzeni, metrum, leksyki, kompozycji itd., przekonująca zwartość i harmonia dzieła. To estetyczne wynikanie, tę zgodność mogę określić jako „styl” (pozostaje jednak sprawą otwartą, czy zechcemy przyznać walor stylu tylko dziełu sztuki, czy też pojęcie to oznaczać może również znamię jednolitości ludzkiego świata, ludzkiej egzystencji, np. styl osobowości, epoki, wieku). Styl byłby zatem zgodnością rozmaitych cech stylistycznych dzieła sztuki, a więc jakością estetyczną. Należałoby wszak rozważyć, czy do cechy harmonijności nie musiałoby dołączyć jeszcze jedno kryterium. Istnieje bowiem harmonia małego kalibru. Epigram Schillera jest przecież sam w sobie równie stylistycznie doskonały i harmonijny jak *Faust* Goethego, a nawet prawdopodobnie zwięźlejszy i bardziej jednolity. Zachodzi pytanie, czy dla utworu nie byłoby istotne kryterium pełni, bogactwa związków, gęstości. Mówiono już nawet przecież o multiwalencji (np. René Wellek) właściwej dziełom o randze światowej i będącej warunkiem tego, by dzieło, np. *Hamlet*, mogło być wciąż na nowo interpretowane: płodność więc, ale nie jednorazowa, lecz w toku dziejów stale się odnawiająca. Podobnie Emrich posługuje się pochodzącym od Friedricha Schlegla pojęciem „kontinuum refleksji”. W ten sposób jednak dzieło także rozwijałoby się w nieskończoność, a kryterium harmonijności straciłoby na ścisłości właśnie w odniesieniu do największych dzieł.

Tak czy inaczej zbyt wiele nie zyskaliśmy za pomocą takich definicji, gdyż mają one bardzo ogólny charakter. Trudno będzie rozstrzygnąć, gdzie pojawia się stylistyczne pęknięcie [*Stilbruch*], a gdzie płodne napięcie albo otwartość i głębia dzieła. Istnieją zgodności wyższego rzędu, zawierające w sobie napięcia, a nawet sprzeczności (*Faust!*). Np. istotą powieści jako gatunku jest, że nigdy nie wyczerpuje się ona w harmonii i równowadze, lecz niesie z sobą, by tak powiedzieć, pewną niezabsorbowaną nadwyżkę problemową, a także dynamiczną. Byłoby co najmniej nieporozumieniem, gdyby z idei harmonii [*Stimmigkeit*] — z pomocą takich ogólników, jak „harmonia formy i treści”, „równowaga formy i materii”, „forma organiczna” itd. — chciało się wywieść klasycystyczno-harmonistyczną poetykę. Wolno także przypomnieć, że nie kto inny jak Benedetto Croce kwestionował estetyczną jednolitość najważniejszych dzieł literatury światowej, gdyż prawdziwe zdarzenie poetyckie może dokonywać się tylko w pewnych momentach, a nie w pedantycznej, wielkiej kompozycji. *Komedia* Dantego jest więc jedynie sekwencją takich prawdziwie poetycko-lirycznych momentów, przerywanych rozległymi obszarami pseudopoezji i pseudonauki. W ogóle trudno będzie ująć sztukę średniowieczną lub barokową w całościowych pojęciach epoki Goethego. Aż nazbyt często natrafiamy na zjawiska, które zdają się prze-

czyć zasadzie stylistycznej spistości, co nie upoważnia nas wcale do negatywnych ocen: pomyślmy o wysoko cenionych przez tysiąclecia formach poezji dydaktycznej, alegorycznej, o mieszaniu płaszczyzn stylowych (w znaczeniu Auerbachowskiego pojęcia „mieszania stylów” jako wyrazu starotestamentowo-chrześcijańskiego pojmowania świata), o sprzecznościach między obrazem a myślą, o usamodzielnianiu się elementu retorycznego i dźwiękonaśladowczego. Zjawiska te mogą być przestrożą przed uogólnianiem prostych kategorii poetyckich. Nawet nie pamiętając czcigodnej nauki o wielorakim sensie *Pisma*, można poczuć się niepewnie przy interpretacji rzekomej „niezmiennej litery [*vesten Buchstabs*]”.

Ale założmy, że uda nam się interpretacja, że ukaże ona dzieło jako doskonałe w swej wewnętrznej logice, porządku i spistości. Dopiero wtedy powstaje problem wartości wyższego rzędu. Pojąłem już i opisałem dzieło, styl dzieła: romantyczną pieśń miłosną, sonet Petrarcki, minnesang Waltera von der Vogelweide. Jest zrozumiałe, wręcz nieuniknione, że porównujemy różne odmiany wiersza miłosnego, ich rozmaite style i koncepcje, że pozwalamy im wręcz konkurować. Powstaje niebezpieczeństwo, że w ten sposób np. wrażliwa liryka romantyków będzie wygrywana przeciwko retoryce petrarkistów albo (jak czynił to Konrad Burdach) że wysunie się wobec minnesangów wielkiego Reinmara zarzut, jakoby były tkane szarą nicią scholastyczną (Burdach stosował miarę poezji miłosnej Goethego). Wtedy szybko zaczyna już chodzić nie o poezję, lecz o sprawy miłości i cała dyskusja nabiera charakteru moralnego. Wszystko zdaje się wówczas pozornie nienaukowe i w ogóle pozbawione sensu. Piękność klasyczna nie da się porównać z barokową, więcej nawet — ściśle biorąc, żadne dzieło, jeśli jest samo dla siebie skończone i doskonałe, nie może być porównywane z innym dziełem, które również samo dla siebie jest doskonałe. Jeśli muszę przyznać, że *Blaszany bębenek* Günтера Grassa jest na swój sposób dziełem koniecznym, bogatym i harmonijnym oraz jeśli mimo to stwierdzam, że wolę *Nachsommer* Stiftera, to jest to ocena czysto prywatna i nienaukowa. Literaturoznawstwo jest przecież także nauką historyczną i również do niego odnosi się teza Rankego, że każda epoka, każdy styl [...] ma swój własny ideał doskonałości. Nie wiąże się to z relatywizmem. Nie jest niczym więcej jak postawą naukową, a ponadto oczywiście także prostym moralnym postulatem sprawiedliwości, lojalności i rozumienia bliźniego. Owa tak niepokojąca chwiejność ocen, zmienna krzywa sławy wielkich nawet pisarzy może być jednak sposobnością do rozszerzenia naszej świadomości tak, by różnorodność ludzkich doświadczeń znajdowała w niej wyraz lub może nawet jednoczyła się w wyższą całość doświadczenia ludzkiego.

W tym sensie wartościowanie literackie wyczerpywałoby się całkowicie w opisie i poznaniu samego dzieła literackiego: miarą wartości byłby stopień, w jakim poezja okazuje się rzeczywiście poezją. A jednak usta-

lenia te nie mogą nas w pełni zadowolić. Fakty przemawiają przeciwko takiemu ograniczeniu. Czy rzeczywiście jest niedopuszczalne i bezsensowne, by badacz literatury orzekał, że *Nachsommer* jest bardziej wartościowy niż *Blaszany bębenek*, a pieśni dziewczęce Waltera należy przekładać nad minnesangi w stylu Reinmara? Czy trzeba takie oceny pozostawiać profanom? Czyż nie ma też różnic hierarchii między doskonałymi w swoim rodzaju dziełami, np. między anegdotami Kleista a *Księciem Homburga*? A przede wszystkim istnieją, jak się zdaje, dzieła literackie, które oceniane w perspektywie krytyki stylu, w ogóle nie mogą być w pełni pojęte i odebrane, powiedzmy *Woyzeck* Büchnera, *Tkacze* Hauptmanna, powieść Dostojewskiego. W tych przypadkach zdaje się chodzić o coś innego niż dzieła sztuki w opisanym znaczeniu. Tutaj chyba ujawniają się obligacje innego rodzaju. Mogę oczywiście dzisiaj uznawać *Komedie* Dantego za dzieło poetyckie, choć nie jestem średniowiecznym chrześcijaninem, i wcale nie tylko na drodze wczuwania się w historię. Dzieło to jednak jako wszechobejmujący religijny i polityczny Sąd Ostateczny miało około roku 1300 większą aktualność niż dzisiaj.

Wydaje się, że wkraczamy tutaj — coraz to inaczej i w różnym stopniu — w pole nacechowanych wartościami odniesień i w obszary wartości, otwierające się poza tworem estetycznym. Innymi słowy: używane przez nas dotąd pojęcie literackiego dzieła sztuki, a tym samym przedmiot naszego opisu i wartościowania, jest nieostre i niewystarczające. Wymaga ono poszerzonych kryteriów. Wskazane jest więc, by pojęciu temu jeszcze raz się przyjrzeć i spytać, czym właściwie jest to, co mamy opisać i ocenić.

II

Nie może przy tym chodzić o to, by poddać ontologicznym dociekaniom wielokrotnie dyskutowaną kwestię sposobu istnienia dzieła literackiego i rozważać rozmaite teorie, z pomocą których chciano określić jego struktury. Wskażmy jednak tylko na jedno tkwiące w pojęciu „dzieło [*Werk*]” niebezpieczeństwo, które ujawnia się nie tyle w teorii, ile w praktyce literaturoznawczej i krytycznej: wyobrażenie, jakoby dzieło sztuki było swego rodzaju przedmiotem [*Ding*], który można obchodzić ze wszystkich stron i rozkładać na części. W dodatku przedmiotem, który — jeśli tylko jest dobrze skonstruowany — gotowi jesteśmy uznać za ponadczasowy i nieprzemijalny, *aere perennius* [trwalszy od spizu]. Od dziesięcioleci pojęcie dzieła fascynuje naukę o literaturze. Oskar Walzel mówił w ramach swego „wzajemnego oświeclania się sztuk” o dziele sztuki słowa, Emil Ermatinger o poetyckim dziele sztuki, Wolfgang Kayser nieco mniej pleonastycznie o językowym dziele sztuki, Emil Staiger o arcydziełach języka niemieckiego, przy czym zależnie od autora dzieło

pojmowane było w sposób organiczny, jako kształt [*gestalthaft*], całościowy lub w sposób sztucznie ustrukturuwany i warstwowy. W grę wchodzi tutaj wpływ historii sztuki, zwłaszcza Wölfflina. Oczekuje się od pojęcia dzieła szansy dla upragnionej, dokładnej i rzeczowej naukowości oraz dla obiektywnego opisu. Jasne jest, że dzieło poetyckie nie jest przedmiotem takim jak doniczka albo pasztet i to, co wydrukowane czarno na białym, najmniej nadaje się do tego, by być traktowane jako rzecz dana czarno na białym. Temu mitowi dzieła sprzyjała właśnie teoria absolutnej poezji. Hermetyczny charakter dzieła sztuki, tajemniczego dzieła o cechach magicznej samoistności, oderwanego od poety, słuchacza i od zewnętrznej rzeczywistości dnia codziennego, jako — według Rilkego — „*Lust, niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern* [radość bycia snem niczym pod tak wielu powiekami]”², jako jedyny nośnik wartości, ona sama jako swój ostateczny i jedyny przedmiot, odzwierciedlenie samej siebie, jako forma wyłącznie magiczna: taka ideologia sprawdza się być może w przybliżony sposób w odniesieniu do pewnych utworów lirycznych, lecz całościowo można ją traktować poważnie tylko jako określenie granic zjawiska. Przecież nawet magiczny kryształ dzieła absolutnego pragnie koniec końców, choćby w utajony sposób, być postrzeganym, składa się z szyfrów odsyłających niejednokrotnie poza hermetyczne granice tworu językowego. Utwór literacki podlega prawom języka i czyni je tym bardziej widocznymi, im bardziej się przeciw nim buntuje. Skazany jest na zaakceptowanie sensu znaków językowych, słów czy co najmniej rytmów i dźwięków, nawet gdy poddaje je tak bardzo wyobcowującym operacjom. Poprzez te znaki odnosi się do danego z góry zewnętrznego świata, nawet jeśli utrzymuje, że ów świat dopiero magicznie stwarza lub przewycięża.

Zarysowaną tu niedoskonałość pojęcia dzieła rozważmy pokrótce w trzech aspektach.

1. Jeśli moglibyśmy nawet określić język jedynie jako materiał dla autonomicznego twórcy, to i tak byłoby jasne, że styl dzieła nie jest nigdy jego wyłączną własnością. Żadna interpretacja utworu nie pozostaje w ramach tekstu, raczej może w ogóle podołać jego zrozumieniu i objaśnieniu jedynie w kontekście całej twórczości poety lub literatury epoki, narodu, społeczeństwa. Styl dzieła niepostrzeżenie przechodzi w styl osobowy, styl epoki, gatunku, a tym samym w obszary nie mające ani cech dzieła, ani cech całości — życie poety, historia ducha, życie społeczne itd. A więc niemożliwa wręcz będzie ocena dzieła bez wybiegnięcia w odległe i nieprzejrzone obszary. „Żadna rzecz stworzona nie jest tak wolna, sens jej wyznacza coś innego niż ona sama [*Nehein geschepfede ist sô fri, sin*

² [Z napisu umieszczonego zgodnie z wolą poety na jego grobie; zob. R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*. Hrsg. E. Zinn. Frankfurt am Main 1976, t. 3, s. 185; oraz t. 4, s. 762. Por. *Poezje*. Przełożył i opracował M. Jasturn. Kraków 1974, s. 505. — Przyp. tłum.]

bezeichne anderz da si sî]”, mówił już stary Freidank³ i wolno nam to odnieść także do tworców artystycznych, a nawet zwłaszcza do nich.

2. Indywidualne dzieło nieuchronnie więc znajduje się w związku z niezliczonymi innymi dziełami, a to znaczy, że jego charakter, a zapewne także i wartość określone są również przez tę konstelację. Może ono zająć poczesne miejsce w hierarchii, jeśli w stosunku do dzieł już istniejących wydaje się nowe i oryginalne. I na odwrót: każda nowa gwiazda przynosi z sobą zmianę konstelacji ogólnej: przyćmienie starszych gwiazd, nowe oświetlenie innych. Historia literatury jest w stałym ruchu, także w odniesieniu do przeszłości, gdyż każde nowe dzieło stwarza nowe związki. *Don Kichote* nie tylko ośmieszył i przewyciężył dawny romans rycerski średniowiecza, ale i uczył zarazem nowego spojrzenia, być może nawet odsłonił w nim ludzki wymiar [*Menschlichkeit*] i głębię, niedostępne jeszcze dla średniowiecznej publiczności. Pod względem wartościowania oznacza to, że relacje między dziełami, ich hierarchiczne przyporządkowanie również znajdują się w ciągłym ruchu. Wahania ocen są nie tyle skutkiem głupoty i ślepoty krytyków, ile koniecznym wyrazem historyczności samego dzieła sztuki, które w istocie nigdy nie jest trwałym „przedmiotem”. Dzieło jest raczej systemem relacji, który jest żywotny w zupełnie niezwykłym sensie. Można ten stan rzeczy wyrazić jeszcze inaczej: jeśli dzieło jest językiem, jeśli musi, by w ogóle zaistnieć, być odczytane i zrozumiane, to każdy czytelnik, ogół publiczności współuczestniczy w urzeczywistnianiu dzieła. Znaczenie każdego słowa, sens każdego motywu czy rytmicznego znaku jest w pewnych granicach nieostry i zmienny. Na słowo „kwiat” albo „noc” każdy słuchacz zareaguje nieco inaczej, zależnie od swych osobistych doświadczeń i skłonności, zależnie od pochodzenia i stopnia wykształcenia. Liryk północnoniemiecki, Wilhelm Lehmann, otwiera jeden z wierszy wersem „Jestem w Solurze” i kontynuuje go w strofach pełnych wizyjnego wzruszenia. Dla Szwajcara niemieckojęzycznego to zacne miasto oznacza chleb powszedni i rozbawi go ów liryczny zachwyt obcego przybysza, dla którego jednak nazwa Solura brzmieć może podobnie jak dla nas Zanzibar albo Samarkanda. Dzieło literackie jest więc nad wyraz delikatnym systemem odniesień, jest — jak mówi Roman Ingarden — „tworem schematycznym”, uzupełnianym i urzeczywistnianym jako tzw. przedmiot estetyczny dopiero w trakcie każdorazowej lektury. O wiążącym się z tym procesie oceny powiedzieć można oczywiście to samo. Trzeba však zaraz dodać, że nie ma to wcale przemawiać na rzecz relatywizmu interpretacji i oceny. Wieloznaczość nie oznacza wcale samowoli i dowolności interpretacyjnej. „Schematyczny twór” stawia przecież opór niepewnie błędzącej

³ [Autor poematu dydaktycznego *Bescheidenheit*. Cyt. wersy z rozdz. 1, strofy 12. Porównane z nowoniemieckim przekładem K. Paniera. Leipzig (1878), s. 23. — Przyp. tłum.]

wrażliwości i wyobraźni czytelnika, wyznacza im formę i granice. Dochodzące z „wszechświata” promienie skupiają się w ognisku dzieła.

3. Słowo, język jest nie tylko ekspresją, krzykiem, lecz przede wszystkim komunikatem pod wszelkimi postaciami: oznajmienia, pytania, rozkazu, życzenia. Język nie tylko znajduje się w relacji znakowej do realnych przedmiotów i procesów, lecz jest także narzędziem działania, życia. Przede wszystkim jednak każda wypowiedź w dziele poetyckim ma sens tylko w ramach artystycznej konstrukcji, w ramach „pięknej ułudy”. Ale cała konstrukcja, jeśli nie będzie myłona z powiadomieniem o świecie potocznym, wykazuje jednak głębszy związek z rzeczywistością, związek, który widocznie nie jest zerwany. Tragedia Kleista, wiersz Eichendorffa, *Lata nauki Wilhelma Meistra* w oczywisty sposób właśnie dzięki swemu w pełni artystycznemu charakterowi zdolne są do wyrażania i oddziaływania, które transcenduje zjawisko estetyczne. Właśnie jako dzieła sztuki przekazują one pewien sposób widzenia, jakieś wezwanie, pewną wiedzę, które nie są już tylko elementem stylu, lecz wiążącym posłaniem. Może to być sformułowana doktryna (np. program edukacyjny) lub śmiertelna trwoga albo nowe odczucie świata, które ma konsekwencje w egzystencji czytelnika.

We wszystkich tych rozważaniach pragnie się zaznaczyć tylko jedno: to, co nazywam literackim dziełem sztuki, jest czymś więcej niż dziełem, sięga poza siebie samo, jest systemem odniesień, odzwierciedleń, energii [*Energien*]. Jako żywotny składnik wbudowane jest nie tylko w całość tradycji literackiej i synchronicznych kontekstów literackich, lecz także w ogólniejszą całość ludzkiego bytu i powinności. „*Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst* [Ale to, co jest piękne, wydaje się błogie w nim samym]”⁴, mówi Mörike. W istocie trzeba tutaj zwrócić uwagę na kontekst, położyć akcent na owo „wydawanie się” i pojąć, że to samo w sobie błogie piękno jest koncepcją elegijnego okresu schyłkowego, który nie jest już zdolny uwierzyć w powszednią siłę żywotną piękna i który postrzega je tylko jako wyraz dystansu wobec świata, jako coś wygnanego lub uratowanego w samotnym „tworze sztuki”. Jednak właśnie w tym punkcie nawet taki wysublimowany utwór zwraca się ostatecznie do czytelnika, choć tak bardzo chciałby uchodzić za sztukę dla sztuki. Zwraca się on wtedy przecież także do mnie, wyzwalając przemyslenia i wybory.

⁴ [Ostatni wers wiersza *Auf eine Lampe* (w: *Werke*. Hrsg. A. Lefson. T. 1. Berlin, b.r., s. 203) poprzedzony — po opisie kunsztownie wykonanej lampy — wersetem: „*Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?*”. Przekład polski według O. Dobijanki-Witczakowej (w: E. Staiger, *Sztuka interpretacji*. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1976, s. 227). Ponieważ jednak sama tłumaczka wskazuje w przypisie na możliwość innego przetłumaczenia i na spory wokół znaczeń tego wersu, tutaj zachowano słowo „błogi [*selig*]” w miejsce użytego przez tłumaczkę „szczęśliwy”. — Przyp. tłum.]

III

Interesuje nas tu obecnie przede wszystkim ogólne zjawisko, że mianowicie granice dzieła sztuki są otwarte — jakkolwiek by rozumieć ten stosunek dzieła i świata, *ergon* i *energeia*. Obrazowo mówi o tym Rilke w opisie róży: płatki róży wykonują „gesty z tak małym kątem, że promienie ich pozostałyby niedostrzegalne, gdyby nie rozbiegały się we wszechświat”⁵. W ten sposób powiedziano także, że interpretacja najkonkretniejszego dzieła możliwa jest tylko z perspektywy najszerszego horyzontu, z perspektywy wszechświata. Cóż to oznacza dla problemu wartościowania? Oznacza to, że w toku choćby najbardziej z pozoru rzeczowej i konkretnej interpretacji tekstu uwikłani jesteśmy od początku i w coraz szerszym zakresie w ogół ludzkich wartości. W zależności od punktu widzenia nieuchronnie wychodzą na jaw obligacje etyczne, polityczne i religijne. W tym sensie zwykło się mówić o przejściu od estetycznych do pozaestetycznych wartości i zagadnień wartościowania. Rozróżnienie to, które m.in. także Leonhard Beriger kładzie u podstaw swego *Spektrum der Kritik*, nie powinno jednak zostać źle zrozumiane, tak jakby owe oceny pozaestetyczne były dodatkowymi, wnoszonymi z zewnątrz punktami widzenia. O tym nie może być mowy, wszystkie one należą do dzieła i nie dadzą się wyizolować, bo przecież dzieło sztuki właśnie jako dzieło sztuki jest czymś więcej niż sobą samym.

Być może rzut oka na twórczość poetycką uczyni to wyraźniejszym. Przecież poeta zazwyczaj nie tworzy w swoim dziele wyłącznie jakości estetycznej, raczej w nim i poprzez nie zmierza do uładzenia pewnej całości rozpoznać i wyborów człowieka. Dzieło powstaje i żyje na gruncie zmagania o wybór wartości i zyskuje przez to moc wiążącą, zobowiązującą czytelnika. Twórczość estetyczna (i odpowiednio także lektura) stoi więc zarazem zawsze pod znakiem etyki, przez co nie należy rozumieć dającego się wydzielić elementu fabuły czy myśli, lecz przede wszystkim prawdę i prawdziwość [*Wahrheit und Wahrhaftigkeit*] samego tworzenia artystycznego („estetycznego”). Ulubione określenie wartościujące „prawdziwy [*echt*]” lub „nieprawdziwy” odsyłają wyraźnie do obszaru etyki. Być może z tej perspektywy wyraźniejsze się stanie także zjawisko tzw. kiczu: w przeciwieństwie do dzieła zwyczajnie nieudanego, niedoskonałego, słabego, utwór określany jako kicz jest nieprawdziwy, zakłamany, nie spełnia swych obietnic, mając obrazami, za które nie bierze odpowiedzialności.

Istotniejszy okazuje się problem wówczas, gdy w pełni uświadomiona odpowiedzialność artysty rodzi napięcie czy konflikt, gdy poeta wobec

⁵ [W oryginale: „Gebärden von so kleinen Ausschlagswinkel, dass sie unsichtbar blieben, liefen ihre Strahlen nicht auseinander in das Weltall”. Por. *Poezje*, s. 132, 133. — Przyp. tłum.]

wielości imperatywów [*Verantwortlichkeiten*] nie potrafi już być w zgodzie z samym sobą i gdy z tych powodów zaczyna się w rzeczywistości rozbrat między wolą artystyczną i moralną. Konflikty te charakteryzują bezpośrednio nowożytną sytuację, zwłaszcza odkąd doktryna geniusza czy egzystencjalizm absolutyzują sztukę i artystę, nakazują sztuce stanie się eksperymentem odkupienia i ustanawiają wręcz antynomie między artystą a mieszczaninem lub między artystą a świętym. Problem możliwości istnienia sztuki religijnej nie będzie tu rozwijany, dość wskazać, ile trudów przysporzyła twórcom prawda i moralna odpowiedzialność, przede wszystkim XIX-wiecznym realistom mieszczańskim.

Szkolnym tego przykładem jest *Zielony Henryk* Gottfrieda Kellera. W drugiej redakcji wykreślił Keller najpiękniejsze dla nas partie pierwotnej wersji [*Ur-Heinrich*] i w miejsce logicznego dla nas, ponurego zamknięcia pierwszej redakcji wstawił coś w rodzaju otwartego i wyrażającego rezygnację zakończenia. Zmiana, której ofiarą padły cudowne ustępy, nastąpiła w imię prawdy, wskutek budzącego podziw wstydu moralnego przed tym, co musiałoby uchodzić za czystą fantazję, pusty patos, zwłaszcza że sam twórca nie uległ deprawacji i zepsuciu, lecz został pisarzem państwowym. Jeślibyśmy musieli wybierać między pierwszą a drugą redakcją, to wytworzyłyby się swego rodzaju konflikt wartościowania estetycznego i moralnego. Podobną samokrytykę prześledzić można u Adalberta Stiftera, innego twórcy z tej przewycięzającej romantyzm generacji.

Przed Bogiem i własną duszą przyrzekam tutaj zupełnie sam, że w pismach tych nie chcę być nieszczerzy i przedstawiać rzeczy, których nie ma, lecz że będę je stwarzał jedynie takimi, jakimi były, lub jak mi je ukazywał mój umysł, jeśli nawet błędził.

Tak zaczynają się notatki z *Mappe meines Urgrossvaters*, wolą prawdy, która wiedzie do swego rodzaju ascezy artystycznej. Wiadomo, do jakiego stopnia pruderii i wspaniałej pedanterii rozwinął się w końcu styl starego Stiftera. Nieomal nie da się rozróżnić, czy ten starczy styl jest osiągnięciem jeszcze artystycznym, czy już tylko moralnym. Sztuka zdaje się tu przewycięzać samą siebie. Coś z wielkości takiego wyrzeczenia i takiego niepowodzenia wyczuwalne jest w niejednym nieukończonym dziele, w autentycznych fragmentach.

Można chyba znaleźć i odwrotny przypadek, gdy zamiar zrazu tylko moralno-polityczny lub religijny zrealizować się może dopiero jako twór artystyczny. Duszpasterz i polityk, Albert Bitzius, staje się poetą Jeremiaszem Gotthelfem, przy czym nie możemy powiedzieć, żeby tendencje duszpasterskie, wychowawcze i polityczne w dziele Gotthelfa były tylko elementem stylu czy wręcz pretekstem lub okazją dla właściwej sztuki. Wewnętrzne napięcie pozostaje, ujawnia się w niezabsorbowanej nadwyżce patetycznie rozdętych wątków dydaktycznych i kaznodziej-skich i zarazem w problematyce jego teologii. Inaczej przedstawia się

przypadek Bertholta Brechta — nie jesteśmy wolni od podejrzeń, że marksistowska tendencja jest tu w wielkiej mierze tylko pretekstem dla artystycznego w gruncie rzeczy traktowania teatru, marksizm jedynie jako, by tak rzec, element stylu.

W obszarze tych obiektywnych imperatywów i odniesień zadomowione jest raz już tu wspomniane zjawisko „trudnego piękna”, gdy nie mówimy już o pięknie, lecz, potęgując uznanie, o wielkości dzieła. Wielkie są te dzieła, których całościowe zaangażowanie zagraża ich zwartości, w których wybuchają konflikty między odmiennymi sferami wartości, jakie artysta w sobie jednoczy. Najwyższym, możliwym jeszcze dla sztuki w klasyczno-harmonijnym sensie usiłowaniem poezji, by w ten sposób samą siebie przewyciężyć, jest chyba tragedia: tragedia potrafi bez rozstrzygania konfliktu dostrzec w niepojętej, bezsensownej zagładzie bohatera rozwiązanie i triumf.

Nowsza twórczość artystyczna zna jednak nie tylko taką możliwość wywyższenia sztuki czy nawet akceptacji jej niepowodzeń w obliczu nakazów religijnych i etycznych, lecz także zjawisko odwrotne, polegające jednak na tym samym zagadnieniu. Mam na myśli usiłowanie, by dla dobra sztuki i dla znalezienia ratunku w sztuce porzucić owe powinności moralne czy religijne — w imię artystycznej autonomii, w imię autonomicznej prawdy. Weźmy prosty przykład. Gdy ukazał się *Werter* Goethego, wywoływał on entuzjazm lub oburzenie nie tylko w aspektach literackich. Johann Christian Kestner [poczytywany za pierwowzór postaci Alberta] poczuł się osobiście skompromitowany; powiedział o Goethem: „On sobie nic nie robi z całego świata (...), dlatego nie potrafi wstawić się w położenie tych, którzy takimi być ani mogą, ani powinni”. Goethe, podobnie jak później Thomas Mann, w swoistym egoizmie artysty zaniedbywał ludzką dyskrecję wobec pierwowzorów swej sztuki. Co więcej, pod wpływem tzw. choroby werterowskiej wielu młodych ludzi odbierało sobie życie i przez długi czas czyniono Goethego za to współodpowiedzialnym. I tak zrodziło się pytanie: czy poemat jest wart tego, by z jego powodu — choćby może jedynie przez nieporozumienie czy słabość — ginął człowiek? Jak jest z odpowiedzialnością poety za moralność i pomyślność bliźnich?

Tutaj najłatwiej da się mówić o ocenach pozaestetycznych i dlatego są one szczególnie pogardzane. Zwykło się tego rodzaju rozważania i reakcje z miejsca odrzucać jako filisterskie. Poeta i jego dzieło stoją poniekąd poza dobrem i złem, posłuszni są tylko swej własnej artystycznej prawdzie. Artysta jest dziś ze szczególnym upodobaniem czczony jako nonkonformista, więcej nawet — jako zdrajca z założenia. Właśnie w dobrych zamiarach pisze się złe wiersze, mówi Paul Valéry w słowach wielokrotnie cytowanych z milcząco przyjętym wnioskiem, że w złych zamiarach dadzą się pewnie pisać dobre wiersze. Rzeczywiście istnieje, i to nie dopiero od czasów *Kwiatów zła*, sztuka perwersji i zła.

Czerpie ona swą rację z przeświadczenia, że największą siłą poezji jest przeistaczanie zła i brzydoty w piękno. Poeta staje się przewoźnikiem do Hadesu i piekła, a jego sztukę rozumie się jako zwierciadło zła [*schwarzer Spiegel*]. Tylko w konkretnych przypadkach można rozstrzygnąć, co tutaj jest jedynie ideologią, a co prawdziwą potrzebą twórczą oraz czy prawda i wola moralna nie kolidują ze sobą. Tajemnica zła, postać Kaina znajduje się przecież w centrum chrześcijańskiej poezji nie tylko w ostatnich czasach. W tym punkcie stykają się przeciwieństwa. Tak więc powierzchowna moralistyka nigdy jeszcze nie wyszła sztuce i krytyce sztuki na dobre. Bywa ona tak krótkowzroczna i sięga często tak płytko, że przeocza właściwy fakt artystyczny, nie dostrzega, że poszczególne elementy wypowiedzi artystycznej powinny być mierzone swą funkcjonalnością [*Stellenwert*]. Z drugiej strony nie ma powodu, by występować na rzecz niemoralności w sztuce jako zasady. W perspektywie dwu i pół tysiąca lat poezji europejskiej wolno w pewnej mierze pozwolić sobie na zachowanie zimnej krwi wobec niektórych teorii i praktyk dzisiejszej czarnej literatury. Istnieje przecież obecnie — według Holtusena — nie tylko „słodki”, ale przede wszystkim „kwaśny” kicz, nieprawdziwe udawanie pustki i zakłamaną groza.

Przed pochopną oceną będzie nas wszakże przestrzegać jedno: nieodłączną cechą prawdziwej poezji z jej wieloznacznością jest to, że — tak jak fragment rzeczywistości — może być ona, również w aspektach wartościujących, rozmaicie interpretowana, oraz że — jak lustro — jest odbiciem rzeczy, którymi jej samej nie sposób obciążać. Zawsze można zdecydować się na to, co Rilke zalecał czytelnikowi swego *Malte Laurids Brigge'a*: czytać książkę pod prąd. Już *Wertera* można było przyjmować jako neutralne zwierciadło epoki, jako wzór lub jako odstraszący przykład. Istotą otwartości dzieła literackiego oraz istotą jego funkcji jest to, że jedno i to samo dzieło może być wezwaniem, pokusą lub pomocą. Wymaga ono pełnego zaangażowania odbiorcy, który powinien niejako dopiero je urzeczywistnić.

Formuły do „testowania” wartości sztuki literackiej nie może być tak długo, jak długo pozostają możliwe konflikty między pięknem, dobrem a prawdą (które w końcu będą przecież jednym i tym samym). Są one możliwe, a nawet konieczne, dopóki człowiek jest w drodze, póki jego horyzont jest otwarty. Jak długo nie schodzą się byt i powinność, każde dzieło sztuki stawia tak zwyczajnego czytelnika, jak i naukowego obserwatora wobec ogólnoludzkiego pytania o wybór wartości, wobec konieczności powiedzenia: tak lub nie. To jest historyczność człowieka i jego sztuki. I tak jak dzieło sztuki nie może być błogie samo w sobie, tak i nas samych sztuka nie jest władna wprowadzić w stan błogości.

Przełożył Jacek Kubiak