

Janusz Szpotański

"Die Kunst der Interpretation.
Studien zur deutschen
Literaturgeschichte", Emil Staiger,
Zürich 1955, Atlantis Verlag, s. 273, 3
nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/4, 591-598

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.

tym współczesnikom: Kasprowiczowi, Żeromskiemu, Staffowi, Reymontowi, Tetmajerowi. Będąc w sytuacji podobnej jak Żeromski (obaj nie skończyli nauk gimnazjalnych) nie miał tej wytrwałości i pasji uczenia się co autor *Popiołów*. Struktura artystyczna utworów *Orkana* utyka niejednokrotnie w najrozmaitszych warstwach. Nie miał też *Orkan* dostatecznej wytrwałości w wysiłku, stąd jego rozpęd twórczy, tak dynamiczny w młodości, przyhamował się wyraźnie w latach późniejszych. Z tym wszystkim jest to przecież „w naszej literaturze pięknej pierwszy nieodrodny i wierny syn wsi“, integralnie i trwale z życiem jej związany. Nigdy od niej nie odszedł, stał się jej najwłaściwszym i dosłownym epikiem, utrwalił jej kształt i obraz w jednym z najbardziej decydujących momentów, gdy przeistaczał się do gruntu jej pierwotny ustrój. Usiłował włączyć się aktywnie w ów proces przeobrażania, przyspieszyć go, zdynamizować. Nie udało mu się to ani w życiu, ani w twórczości, niemniej jego niemilkący protest przeciw zacofaniu, niesprawiedliwości i krzywdzie społecznej wyznacza mu pierwsze miejsce w rzędzie twórców walczących o rzetelnie pojęty postęp.

Książka Stanisława Pigionia daje tej tezie świadectwo i uzasadnienie na wielu stronach. Zamyka ona pierwszy i najtrudniejszy etap badań nad spuścizną literacką *Orkana*, najtrudniejszy, bo autor poprzedników miał niewiele, i to obszerne studium jest właściwie rezultatem samotnych, indywidualnych wysiłków. Generalnie rzecz biorąc książka ta problem *Orkanowego* pisarstwa zasadniczo wyjaśnia i niejako załatwia. Teraz pozostaje tylko uzupełnianie luk, cieniowanie i precyzowanie sądów, które z tych czy innych względów zachęcają do dyskusji, wydobywanie rysów indywidualnych wizerunku artysty. Ale zawsze i dla wszystkich monografia ta będzie koniecznym i zasadniczym punktem wyjścia.

Artur Hutnikiewicz

Emil Staiger, DIE KUNST DER INTERPRETATION. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. (Zürich 1955). Atlantis Verlag, s. 273, 3 nlb

Jest dziś banalną prawdą, że interpretowanie stanowi jedną z podstawowych czynności badacza literatury. Zarazem jednak prawomocność owego zabiegu jest jak najbardziej kwestionowana, a osiągnane na tym polu wyniki budzą namiętne i przewlekłe spory. Przez interpretację w najszerszym sensie tego słowa rozumie się zwykle wprowadzanie do opisu danego przedmiotu pewnych czynników, które nie są bezpośrednio wyznaczone przez jego elementy lub ich układ, lecz znajdują się niejako na zewnątrz. Zakwestionowaniu podlegać przy tym może zarówno dziedzina, z której się te czynniki czerpie, jak i charakter związku, w jaki się je przedmiotowi przyporządkowuje. Wiadomo na przykład, że pozytywiści czerpali owe czynniki z biografii autora, z wiedzy o rasie, środowisku geograficznym i społecznym, do których należał, i sądzili, że związek tych dziedzin z dziełem literackim jest genetyczny, szkoła Diltheya zaś sięgała do tzw. świata ducha obiektywnego, utrzymując przy tym, że stosunek dzieła literackiego do owej sfery transpersonalnej jest natury semantycznej, w szerokim tego słowa znaczeniu. Przyglądając się współczesnemu literaturoznawstwu mo-

zemy stwierdzić, że koncepcja Diltheya, przynajmniej jeżeli chodzi o jej metodologiczny aspekt, odniosła zwycięstwo na Zachodzie. Oczywiście nie znaczy to, aby nie były podejmowane próby genetycznego wyjaśnienia dzieła literackiego (stylistyka psychoanalityczna), znajdują się one jednak w znikomej mniejszości. Niezależnie od nastawienia ideologicznego, akt interpretacji jest u większości badaczy czynnością zmierzającą do zrozumienia sensu zawartości dzieła i przyporządkowania go pewnym ogólniejszym wartościom. W tym miejscu oczywiście drogi się rozchodzą.

Niemieckie literaturoznawstwo niemal od swojego zarania znajduje się pod przemożnym wpływem idealistycznych doktryn filozoficznych. Nie jest to, być może, związek przypadkowy, idealizm bowiem, przenosząc punkt ciężkości ze sfery przedmiotowej na podmiotową, postawił niejako w centrum zainteresowania człowieka i jego wytwory, stwarzając fundamenty pod powstanie nowoczesnej humanistyki. Szczególnie zapładniające, niezależnie od ich merytorycznej prawdziwości, okazały się Kantowska koncepcja sfery transcendentnej, Diltheyowskie pojęcie struktury psychicznej, Ricker-towska sfera wartości i rozważania semantyczne Husserla. Rozwój idealizmu miał jeszcze inne aspekty, które będą nas w dalszym ciągu interesowały, i dlatego pragnę zwrócić na nie uwagę czytelnika. Chodzi tu mianowicie o tzw. antropologię filozoficzną, której zarys dał Maks Scheler, pewne konsekwencje płynące z charakterologii Ludwika Klagesa oraz o pomysły filozoficzne Heideggera.

Antropologia filozoficzna powstała w związku z rozróżnieniem przez Schelera dwóch rodzajów poznania: racjonalistycznego, właściwego naukom ścisłym, oraz irracjonalistycznego, jakim posługują się, wedle niego, religia, etyka i sztuka. Zadanie tej nauki miało stanowić badanie typów ludzkich jako powtarzających się struktur duchowych, posiadających właściwe sobie środki wyrazu. Charakterologia Klagesa stawiała sobie podobne cele, ale jej „kierunek wnioskowania“, jeśli się tak można wyrazić, był przeciwny: pragnęła ona poprzez kształt wyrazu dotrzeć do indywidualności i ukrywającej się pod nią treści duchowej.

Motywy sfery transpersonalnej (duchowej), jednostki i ich wzajemnego stosunku zostały w Heideggerowskiej filozofii sztuki przedstawione dynamicznie, jako zmaganie się i przenikanie wyrazu indywidualnego artysty przez szereg czynników ponadindywidualnych pochodzących z tej sfery życiowej, w którą artysta wrósł. Podstawowym pojęciem filozofii Heideggera jest „*In-der-Welt-sein*“, „bycie w świecie“, stanowiące egzystencję człowieka, przy czym świat jest zarówno „środkiem presji“, jak i narzędziem, którym się człowiek posługuje. Wywody Heideggera są wyjątkowo niejasne, skutkiem czego autor nie może ręczyć, czy jego wykładnia jest prawidłowa. Wydaje się jednak, że chodzi o to, iż w toku egzystencji ludzkiej, której nieodłącznym atrybutem jest zmaganie się ze światem, działanie człowieka ulega obiektywizacji i z kolei nań oddziaływanie, przechodząc jako wytwór ze sfery indywidualnej do transpersonalnej. Stąd paradoksalna teza Heideggera, że nie autor tworzy dzieło, lecz dzieło tworzy autora. Aby zaś rozumieć dane dzieło, należy odkryć i wnikać w jego sens, wstawiając się niejako w sytuację autora. Rozumienie nie ma u Heideggera charakteru receptywnego, lecz czynny, jest bowiem formą egzystencji.

Po tym pobieżnym zdaniu sobie sprawy z treści filozoficznych, jakie nurtują obecnie środowisko niemieckich humanistów, nie będzie już dla nas niespodzianką zasadnicza teza metodologiczna książki Emila Staigera *Die Kunst der Interpretation*. Teza ta głosi, że poprawna interpretacja dzieła literackiego może być dokonana jedynie przez człowieka, do którego owo dzieło „przemówi“ i wzruszy go. Warunkiem *sine qua non* poprawnej interpretacji jest nawiązanie z utworem bezpośredniego kontaktu uczuciowego, które następuje przy pierwszym zetknięciu się z nim i nie ma w sobie nic z charakteru świadomej czynności. „*Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll*“ (s. 12). Gdy wzruszenie przy pierwszym zetknięciu nie następuje, „*Dann können wir über den Dichter bestenfalls Angelehtes wiederholen. Doch die Erkenntnis seines Schaffens zu erneuern oder gar zu vertiefen, sind wir nicht berufen*“ (s. 12).

Czysto subiektywne doznanie staje się więc podstawą naukowych dociekań. Autor jest świadomy sprzeczności, jakie wywoła jego stanowisko, toteż stara się je gruntownie uzasadnić. Tok jego wywodów jest następujący: zarówno pozytywizm literaturoznawczy, jak i wywodzące się z psychologii strukturalnej kierunki badawcze grzeszyły tym, że zapoznawały cechy istotne utworu literackiego jako dzieła sztuki słowa. Pozytywizm — przez środowiskowo-genetyczne ujęcie dzieła literackiego, a szkoła duchoznawcza — przez doszukiwanie się w nim treści duchowych, właściwych danej epoce. Kierunki te interpretowały dzieło literackie przy pomocy czynników należących do zbyt odległych od przedmiotu badanego dziedzin, skutkiem czego — parafrazując terminologię Leona Petrażyckiego, można by powiedzieć — powstawała „interpretacja niedorównana“. Domeną „duchoznawców“ były tzw. wielkie formy i liryka pojęciowa, wyraźnie nie lubili oni natomiast utworów prostych, w których nie kryły się żadne głębie, i te zbywali zwykle ogólnikiem, że istota ich jest irracjonalna, niepoznawalna itp.

Przeciwstawne w pewnym sensie obu wymienionym kierunkom tzw. literaturoznawstwo morfologiczne, operujące pojęciem struktury (*Gestalt*) i rozpatrujące dzieło literackie pod tym kątem widzenia, ulega tylko, jak to określił Maks Kommerel, „iluzji dowodu rzeczowego“, nie rzucając jednak światła na istotę twórczości poetyckiej. W odniesieniu do niektórych przynajmniej, krańcowych wypadków wydaje się słuszna uwaga Staigera, że ich ciężkostrawny, pseudonaukowy styl ukrywa poza sobą taką samą dowolność jak czysto impresyjna krytyka. Czy jednak ustanowienie niezawodnym kryterium interpretacji dzieła literackiego bezpośredniego przeżycia uczuciowego nie jest także literaturoznawczym impresjonizmem? Staiger temu wyraźnie zaprzecza. Hermeneutyka — powiada on — postępuje w ten sposób, że z własności poszczególnych elementów dedukuje cechy całości, z cech całości zaś — cechy elementów. To jest właśnie ów słynny „*hermeneutischer Zirkel*“, o którym Heidegger twierdzi, niezupełnie zresztą słusznie, że jest właściwy wszelkiemu poznaniu ludzkiemu. Otóż hermeneutyczny krąg interpretacji polega, zdaniem Staigera, na tym, że wrażenie doznane przy pierwszym zetknięciu się z utworem (wrażenie to — to jakby intuicyjne uchwycenie sensu i stylu utworu) zostaje poddane w toku interpretacji sprawdzeniu, odbywającemu się już na drodze empirycznej, przez kon-

frontację z wynikami badań filologicznych, historycznoliterackich itp., i jeśli „zgadza się“ z nimi, to jest „prawdziwe“, a interpretacja trafna, i odwrotnie: synteza danych empirycznych jest niemożliwa bez doznania owego „prawdziwego“ wrażenia, tj. bez intuicyjnego uchwycenia sensu i stylu utworu. „*In der Vorerkenntnis des ersten Gefühls und in dem Nachweis, dass es stimmt, erfüllt sich der hermeneutische Zirkel der Interpretation*“ (s. 18).

Warto zwrócić uwagę na zbieżność tych modnych obecnie w nauce niemieckiej koncepcji z poglądami, które blisko 200 lat temu wypowiedzieli Hamann i Herder. Ujmując dzieło literackie jako spontaniczny wyraz jednostki twórczej i ducha narodu, postulowali oni poznanie go przez wycie się w uczucia autora, czytanie dzieła w duchu autora itp., słowem — na drodze intuicyjno-analogicznej, a nie dyskursywno-analitycznej. Staigerowskie „*erstes Gefühl*“ ma u Herdera odpowiednik w „*schnelle Empfindung*“, dzięki któremu zostaje nawiązany bezpośredni kontakt z dziełem literackim, nie zmacony uprzedzeniami mogącymi powstać na tle uprzedniej wiedzy o przedmiocie badanym. Analogii znalazłoby się znacznie więcej, nie miejsce tu jednak na ich mnożenie.

Czy jednak kontakt uczuciowy z utworem jest konieczny, czy zamiast tego nie wystarczy po prostu rzetelna, poparta erudycją historycznoliteracką obserwacja? Nie — odpowiada autor. „*Ohne die erste noch vage Begegnung, nähme ich überhaupt nichts wahr. Ich sähe die Ordnung des Kunstwerks nicht. Ich wusste nicht, was bedeutsam ist. Der Wert und das individuelle Gepräge der Dichtung blieben mir verborgen*“ (s. 15).

Mechanizm tak pojętego interpretowania uzasadnia Staiger przy pomocy osiągnięć Rutzów, Sieversa, a przede wszystkim Gustawa Beckinga, na którego książkę *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* się powołuje. Wszystkie te koncepcje wywodzą się z ducha charakterologii Klagesa. Becking udowodnił mianowicie, że rytmowi utworu muzycznego, pojętemu w sensie niepowtarzalnej, indywidualnej całości (Niemcy lubią używać w takich wypadkach przymiotnika „duchowy“), odpowiada tzw. *Schlagfigur*, którą podczas jego odbioru wystukuje nieświadomie pałeczką muzyczny słuchacz. Podobnie każdy kompozytor i szkoła muzyczna posiadają właściwą sobie indywidualną „figurę rytmiczną“. Na tak pojętym rytmie opierają się, wedle Beckinga, style muzyczne. Staiger przenosi tę koncepcję na grunt literaturoznawstwa, czyni to jednak drogą analogii, a nie bezpośrednich dowodów:

„*Fühlt sich also unser Herz vom Rhythmus eines Gedichts berührt [...], so nehmen wir schon im Ganzen seine eigentümliche Schönheit wahr. Diese Wahrnehmung abzuklären zu einer mitteilbaren Erkenntnis [...] ist die Aufgabe der Interpretation*“ (s. 14—15).

Ostatnie zdanie przynosi określenie zadania interpretacji. Ujęcie tego zadania jako przekazywania w formie dyskursywnej własnych doświadczeń i przeżyć nie stanowi oryginalnego pomysłu Staigera, lecz jest wspólne wszystkim literaturoznawcom niemieckim, znajdującym się w kręgu oddziaływania filozofii egzystencjalistycznej. To samo mają na myśli np. Kommerel czy Erich Auerbach, gdy mówią o „precyzacji własnego doświadczenia we-

wnętrznego i uczynieniu go pożytecznym dla innych“, czy też o tzw. „swobodnej grze z tekstem“.

Celem interpretacji jest uchwycenie sensu i stylu utworu. Jest to w pełni możliwe na obranej przez Staigera drodze, ponieważ, jak można się zorientować z rozsianych w książce uwag i określeń dotyczących stylu, styl rozumie on w duchu koncepcji energetycznej, jako coś w rodzaju „*wirkende Gestalt*“ Pongsa, która na nas oddziałuje i „bierze nas“ poprzez tkwiącą w niej siłę.

Można by kwestionować obiektywność rezultatów, do jakich prowadzi metoda obrana przez Staigera. Obiektywne bowiem dane naukowe mogą zostać zsyntetyzowane na podstawie dwóch różnych ujęć intuicyjnych w dwa różne, a mimo to spójne wewnętrznie systemy. Zagadnienie to stanowi treść eseju *Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger*, w którym autor polemizuje z niemieckim filozofem na temat interpretacji wiersza Mörikego *Auf eine Lampe*. Jedynym rozsądnym rozwiązaniem problemu na gruncie przyjętych przez Staigera założeń jest oczywiście dopuszczenie trafności obu interpretacji, gdyż poza zgodnością danych naukowych z pierwszym wrażeniem, które powstaje w tzw. *Vorerkenntnis*, nie dysponujemy w tym wypadku żadnym innym „kryterium prawdy“. Nie od rzeczy będzie tu może przypomnieć czytelnikowi, że od czasów Simmla panuje w niemieckiej nauce przekonanie, iż bezwzględna obiektywność syntezy historycznej jest niemożliwa i widzenie danej epoki historycznej jest zawsze od poglądu na świat epoki następnej, od tego, co dostrzega w niej badacz i jego pokolenie. Panujący zaś w danym środowisku styl filozofowania wyciska zwykle swoje piętno na charakterze szczegółowych nauk humanistycznych.

Rozważania teoretyczne dotyczące zagadnienia interpretacji stanowią niewielką część książki Staigera i ograniczają się do dwóch pierwszych esejów. Pozostała jej część zawiera studia z zakresu historii literatury poświęcone niemieckim klasykom, od Klópfstocka do Conrada Ferdinanda Meyera. Interpretacje autora mają charakter styloznawczy. Styl, który stara się on wydobyć, to jakby pewna siła jednocząca w dziele literackim zobiektywizowaną i ukształtowaną substancję psychiki twórcy z ponadosobowymi siłami epoki czy też świata. Jedną ze zdobyczy filozofii egzystencjalistycznej, która wywarła tak niewątpliwy wpływ na niemieckie literaturoznawstwo, było to, że zwróciła ona uwagę na usytuowanie człowieka w świecie, na pewne konstanty ludzkiego istnienia, na jego powtarzającą się strukturę i uczyniła je przedmiotem deskrypcji. W *Grundbegriffe der Poetik* Staigera czytamy: „*der Mensch im Verlauf seiner langen Geschichte nicht wild in Möglichkeiten taumeln, dass auch die Zeugen des Menschseins nicht ein unentwirrbares Geschrei erheben, sondern, wenn wir recht zu hören verstehen, in zeitbedingten Sprachen doch mehr oder minder das gleiche sagen*“. I dalej: „*Hier möchte ich hoffen, könnte die »Poetik« wieder förderlich sein. Sie kündigt sich an als literaturwissenschaftlicher Beitrag zum Problem der allgemeinen Anthropologie, d. h. sie bemüht sich nachzuweisen, was das Wesen des Menschen im Bereich des dichterischen Schaffens erscheint*“.

Tego rodzaju stanowisko pozwala na zbudowanie typologii historyczno-

literackiej, sztuka bowiem w myśl filozofii egzystencjalistycznej jest formą istnienia ludzkiego i skutkiem tego daje się sprowadzić do pewnych ponadosobowych paradygmatów tego istnienia.

Treść twórczości artystycznej, a więc i poetyckiej, stanowi — jak wywodzą egzystencjaliści — zmaganie się osobowości twórczej z systemem zastanych norm, poprzez które i wbrew którym stara się ona osiągnąć swój indywidualny wyraz. Osobowość twórcza pozostaje jak gdyby pod działaniem całego „duchowego kosmosu“ i tym się różni od osobowości zwykłego człowieka, który wyraża zwykle to, co i jak czuje. Styl jest więc tylko w części świadomym dziełem jednostki, ujawnia bowiem siły ponadosobowe, które wywierają nacisk na artystę, i z którymi on walczy, zwykle nie zdając sobie z tego sprawy. Podstawowe twierdzenie egzystencjalistów głosi, że nie człowiek jest stylem, ale styl jest losem człowieka. W interesującym studium pt. *Entstellte Zitate* ukazuje Staiger moc oddziaływania owej „sfery transcendentnej“. Chodzi mianowicie o interpretację odchyleń i przeinaczeń, jakie powstają w związku z cytowaniem jednego poety przez drugiego. Samo postawienie zagadnienia, jak i metoda badawcza, polegająca na wnioskowaniu o stylu autora na podstawie pomyłek, jakie poczynił nieświadomie w cytowanym tekście, wskazują na pierwszy rzut oka na podobieństwo z psychoanalizą. W gruncie rzeczy chodzi jednak o coś zupełnie odmiennego. W tym, że Brentano lub Arnim zniekształcają cytaty z Goethego i Gryphiusa, nie doszukuje się autor działania kompleksów rządzących ich psychiką, lecz właśnie odmiennego sposobu ujmowania świata, innego dla baroku czy *Sturm-und-Drang-Periode*, a innego dla romantyzmu.

Ukazywanie zależności między osobowością poety, systemem kulturalnym, w obrębie którego tworzy, sytuacją życiową, która wywiera nań nacisk, słowem: jego usytuowania egzystencjalnego, którego wyrazem jest dzieło literackie, stanowi motyw przewodni wszystkich rozpraw zawartych w *Kunst der Interpretation*. Poeta będąc niejako zawieszony pomiędzy dwoma sferami: obiektywizacją własnej psychiki a transpersonalną sferą duchową epoki, w którą jest wrośnięty i która wywiera nań napór, zmuszony jest do zajęcia określonej postawy, której wynikiem jest styl. Tak np. Mörrike jest formalnie kontynuatorem liryki goetheańskiej, ale znajdując się w innej sytuacji twórczej, mianowicie w sytuacji epigona, odbija w swoich utworach zupełnie inny obraz świata. Stąd jego predylekcja do snucia wspomnień, do opisywania czasu na pograniczu nocy i dnia. Motywy miłości i wieczności posiadają u Mörikego zupełnie inną jakość niż u Goethego.

„Die Liebe ist »alleinzig« wie für Goethe, Schelling und Hölderlin [...] das Göttliche, das die Welt mit unendlicher Wonne durchdringt. Für Mörrike aber ist die alleinige Liebe nicht mehr da, nicht nahe, oder doch nur in jenen seltenen Stunden der Gnade, wenn die Erinnerung »alte, unnennbare Tage« webt [...].

„Das Ewige ist nicht immer beständig, und das Alleinige ist nicht da. So weiss es der Dichter, der die Heimat seines Geistes verloren hat [...]. Das Bewusstsein seiner und der allgemein nichtigen Gegenwart ist's, was ihn von der ewigen Liebe trennt“.

I dalej: „Wenn Hölderlin gläubig und Goethe weise genug war, das Ewige auch als Grund der gegenwärtigen Welt zu erkennen, bringt Mörrike

die Kraft zu einer solchen Haltung nicht mehr auf“ (s. 213).

A oto jeszcze jeden przykład metody interpretacyjnej Staigera: poezję Meyera przenikają motywy wody, matki i śmierci. Związek tych trzech motywów ma uzasadnienie biograficzne. Matka poety popełniła samobójstwo topiąc się w jeziorze, a jego samego prześladował przez całe życie obsesyjny lęk przed wciągnięciem przez matkę do głębi. Nie to jest jednak dla interpretatora istotne:

„Das schliesst indes nicht aus, dass dieser wesentliche Zusammenhang auch zeitgeschichtlich begründet ist. Wir haben uns das Verhältnis zwischen dem Genius eines Einzelnen und dem Zeitgeist ja so vorzustellen, dass in bestimmten geistesgeschichtlichen Lagen bestimmte Persönlichkeiten repräsentative Bedeutung gewinnen. Im Jahrhundert Lessings hätte ein Mann wie C. F. Meyer mit diesem Schicksal und dieser Begabung sich schwerlich auszudrücken gewusst. Es wäre ein Sonderling geblieben und hätte sich selber nicht erkannt. Doch ein Jahrhundert später lagen die Dinge so, dass gerade einem so seltsamen Manne wie ihm ein gültiges dichterisches Wort beschieden war“ (s. 249).

Tak więc ponadosobowa siła duchowa epoki kształtuje niejako reprezentatywny typ poety. Meyerowskie motywy powtarzają się u Poego i Rodenbacha, choć biografie tych twórców nie dają ku temu żadnych podstaw, a niepodobna także mówić tu o bezpośrednim wpływie. Przyczyna znajduje się zatem nie gdzie indziej, jak w sytuacji duchowej epoki. „Es ist der Geist, der im 19. Jahrhundert sich immer gebieterischer hervordrängt, eine Art von lyrischem Nihilismus [...]“ (s. 253).

Nie chodzi tu oczywiście o nihilizm w jego społeczno-politycznym sensie, lecz o owego Baudelairowskiego „demoną nudy“, który ustanowił nowy stosunek między życiem a sztuką, wyrażający się w czystej poezji. Staiger w efektowny sposób demonstruje, jak wykorzystanie jednego motywu, w tym wypadku motywu wody, w utworze literackim na przestrzeni historii literatury niemieckiej od Goethego do Meyera staje się wyrazem różnych, następujących po sobie ogólnoduchowych sytuacji, od charakterystycznego dla *Sturm-und-Drang* ducha optymizmu i wiary w przyszłość, przejawiającego się w *Auf dem See* Goethego, poprzez obraz wesoło pędzącej w dal łodzi, przez leniwie ściekającą z kamienia młyńskiego wodę Justinusa Kernera, w którego utworach panuje charakterystyczny dla późnego romantyzmu duch melancholii — Schellingowska „*Schwermut*“, aż do wierszy Meyera, gdzie „wendet sich das Schiff in die dunkle von Toten bewohnte Einsamkeit“.

Staiger pisze: „Wir haben darauf zu achten, welchen Motiven die grössten Meister jeweils ihr tiefstes Geheimnis anvertrauen. Dann ergibt sich ein unzweideutiges Bild. Ein Erlöschen des Lebenswillens, ein Schwinden der Lebensfülle und -innigkeit ist unschwer zu erkennen. Das Licht erlischt. Das Köstlichste ruht im Grunde der Vergangenheit und grüsst nur noch geisterhaft aus der Tiefe. Dieses Gefühl des Abgestorbenen aber hat einen Namen erhalten, auf den wir alle die Dichter beziehen dürfen, die uns begegnet sind. Er steht in Baudelaires »Fleurs du mal« und lautet: »Démon ennui«“ (s. 252—253).

Tak więc literatura niemiecka, ale i nie tylko ona, począwszy od okresu

romantyzmu oddala się coraz bardziej od życia, aż w okresie symbolizmu dochodzi między nimi do całkowitego rozdźwięku. „*Die Kunst erscheint bei Meyer wie der Tod als Gegensatz des Lebens. Kunst und Tod gehören zusammen*“ (s. 256). Symptomatyczne przy tym dla tej poetyki jest samo rozumienie symbolu: „*Die Dichter [...], zu denen auch Meyer gehört, sind symbolisch mit Wissen und Willen. Sie stellen kunstvoll-künstlich einen Bezug von innen und aussen her*“ (s. 255).

W tym względzie symboliści podobni są do poetów baroku, którzy także — jakby zgodnie z duchem kartezjańskiego dualizmu — oddzielają od siebie byt obiektywny i subiektywny, czego wyrazem poetyckim jest ich język pełen przenośni, porównań i parabol. W baroku jednak oddzielenie człowieka ma uzasadnienie w poglądzie religijnym. Dlatego też „*barocken Dichter ihre Vergleiche zu interpretieren pflegen. Sie sprechen das »so — wie« jedesmal aus. Die Symbolisten dagegen lassen die zarten Bezüge lieber erraten. Durch ihr Schweigen retten sie die Stimmung, die dort verlorengeht, wo nachgedacht und begründet wird. Die Stimmung ist also künstlich bewahrt. Künstlich ist diese Dichtung durchaus. Sie sieht ihren Ruhm, ihre Ehre darin*“ (s. 256).

To, co zostało przytoczone wyżej, da — być może — czytelnikowi pewne pojęcie o stylu interpretacji Staigera. Zadaniem autora recenzji nie jest jednak mnożenie przykładów, lecz raczej zachęcenie do przeczytania omawianej książki. Toteż z góry pragnę zapobiec wrażeniu, które by mogło powstać w związku z rozważanymi w recenzji zawilościami filozofii egzystencjalistycznej, że *Die Kunst der Interpretation* zawiera, jak przyłączająca większość niemieckich publikacji naukowych, solidną porcję niestrawności. Nic błędniejszego nad to mniemanie. Emil Staiger — i to należy mu poczytać za zasługę — jest zdecydowanym przeciwnikiem tego zjawiska, które zwykło się nazywać „ciężkim, naukowym stylem“, dzięki czemu jego eseje, pisane pięknym językiem niemieckim, posiadają dużą wartość literacką. Być może, że dlatego też wywody jego wydadzą się niejednemu pozbawione właściwej rozprawom naukowym precyzji. Osobiście byłbym jednak innego zdania: jeżeli wywody te nie odznaczają się dokładnością, nie wypływa to z faktu, że Staiger jest dobrym pisarzem, ale wynika po prostu z przyjętych przez niego założeń filozoficznych i metodologicznych. Filozofia egzystencjalistyczna, być może, odkrywa nam nowe światy, ale czyni to na razie na drodze intuicyjnej i spekulatywnej. A intuicja i spekulacja, choć mogą być pożytecznymi narzędziami w badaniach naukowych, same nie stanowią jeszcze nauki.

Janusz Szpotański