

Maria Jasińska

"Bauformen des Erzählens",
Eberhard Lämmert, Stuttgart 1955, J.
B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
s. 296 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/3, 231-236

1963

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.

i subiektywne zostają związane i tracąc właściwe im substancje stają się organicznymi składnikami wytworu estetycznego.

Innym, niewątpliwie dodatnim rezultatem metody zastosowanej w książce o Flaubercie jest to, że chociaż nie oszczędziła prądu, uchroniła przed rozbięciem dzieła literackiego oraz system estetyczny pisarza, w którym niejednokrotnie dawniej chciano widzieć przejawy różnych ahistorycznie traktowanych kierunków literackich, różnych metod twórczych³.

Wreszcie, podjęcie analizy twórczości Flauberta bez stosowania apriorycznych uogólnień pozwoliło autorowi książki uniknąć uproszczonych formuł i jednoznacznych etykiet wartościujących, szczególnie w odniesieniu do prądów, teorii czy postaw artystycznych. W konsekwencji zostają niejako „zrehabilitowane” — estetyzm, częściowo impresjonizm, a przede wszystkim naturalizm. W późniejszej pracy *O kierunkach literackich* Reizow przypuścił bardziej generalny szturm o przywrócenie wartości kategorii naturalizmu w literaturze w. XIX: „pisarzy takich, jak Flaubert czy Zola — pisał — (właśnie dlatego, że jak na naturalizm są oni pisarzami zbyt dobrymi) usuwa się z jego granic i zalicza do realistów. Któż więc zostanie wśród naturalistów? Sami tylko źli pisarze? Ale będzie to wtedy już nie kierunek naturalistyczny, lecz kierunek złych pisarzy”⁴. W książce o Flaubercie podnosił co prawda walory nie tyle całego prądu, ile naturalistycznej estetyki jednego pisarza, ale i stąd mogły wynikać wnioski ogólniejsze.

Wszystkie te kwestie były oczywiście już dyskutowane, ale w większości pozostały nadal otwarte. Stąd i niezminiejsza atrakcyjność omawianej książki. Monografia Borysa Reizowa o twórczości Flauberta odczytana jako swoista propozycja metodologiczna i teoretyczna i dziś jeszcze może stanowić interesujący materiał pożytecznych przemyśleń.

Jerzy Michno

Eberhard Lämmert, *BAUFORMEN DES ERZÄHLENS*. Stuttgart 1955. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, s. 296.

„Gatunki są dla nas historycznymi pojęciami kierunkowymi, typy są ahistorycznymi konstantami. Określenie ich stanowi właściwe zadanie nauki o poezji” (s. 16). „Formy, które będziemy wyszukiwać, muszą wykazać tę właśnie cechę, że mogą one wystąpić we wszystkich wytworach sztuki epickiej, istniejących i wyobrażalnych” (s. 16). „Te główne grupy [epika, liryka, dramat] mogą stanowić podstawowe pojęcia zarówno w badaniu historycznoliterackim, jak i w skierowanym na sztukę poetycką. Podczas gdy historia literatury może się oprzeć na dawno ustalonych pojęciach, mianowicie historycznych gatunków, i te dowolnie różnicować dalej, np. »powieść łotrzykowska« czy »nowela romantyczna«, to nauka o poezji dotychczas, przynajmniej w zakresie sztuki epickiej, może wysunąć tylko nieliczne i jeszcze nie powiązane ze sobą kategorie” (s. 14).

Seria powyższych przytoczeń ze wstępu książki *Bauformen des Erzählens* stanowi wprowadzenie w założenia pracy znamienne dla metodologii niemieckiej, tra-

³ Podnosił tę kwestię również H. Markiewicz (*Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 195—232), krytykując takie ujęcia, w których przypisuje się pisarzom możliwość wymiennego stosowania metod twórczych realizmu i naturalizmu nieomal z utworu na utwór, ze strony na stronę.

⁴ Реизов, *op. cit.*, s. 99. Cyt. za: Markiewicz, *Radziecka nauka o literaturze w świetle ostatnich dyskusji teoretycznych*, s. 242.

dycyjnie wyspecjalizowanej w ahistorycznym ujmowaniu zjawisk literackich od strony „istoty” i „rzeczy samej w sobie”. Obecnie, kiedy nie tylko pojawia się coraz więcej prac badawczych należących do szeroko rozumianej poetyki historycznej, lecz dają się również słyszeć głosy o konieczności wyłącznie historycznego aspektu w genologii, a nierzadko i w znacznie szerszym zakresie teorii literatury, właśnie w niemieckiej nauce o literaturze znajdujemy jeszcze stosunkowo najwięcej prac o problematyce „ponadczasowej” i podobnie ujętym materiale egzemplifikacji. W dziedzinie badań nad epiką widać to i w obrębie wznowień czy przekładów (Robert Petsch: *Wesen und Formen der Erzählkunst*; Robert Koskimies: *Theorie des Romans*; Edgar M. Forster: *Ansichte des Romans*), i w publikacjach nowych, jak np. praca Friedricha Stanzela *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) czy prace Günthera Müllera, który od kilkunastu lat skupia swą uwagę na problemie czasu w epice.

Pozycję Lämmerta w tej konfiguracji można określić jako świadomą defensywę wobec ataku metody historycznej. Oddawszy historii literatury i poetyce historycznej teren badań nad gatunkami literackimi, uważa, że wobec kategorii rodzajowych, obok całkiem uzasadnionego podejścia historycznego, nie tylko możliwy, lecz wręcz konieczny jest aspekt pozaczasowy, uwarunkowany tkwiącymi w kategorii rodzaju zjawiskami typowymi, które stoją ponad czasem i modyfikacją gatunkową. Dlatego podejmuje Staigerowskie rozróżnienie między epiką, liryką i dramatem jako pojęciami odnoszącymi się do zespołów konkretnych dzieł uwarunkowanych czasem powstania oraz kategoriami epickości, liryczności i dramatyczności, związanymi z odrębnym przedmiotem przedstawianym w utworze i z uzależnionymi od niego sposobami kształtowania. Ten bynajmniej niekrańcowy ahistorizm genologiczny stanowi chyba jeden z kilku ostatnich bastionów „czystej” teorii literatury, które nie mogą paść bez jednoczesnej szkody dla historycznych i wszelkiego typu badań nad konkretnymi dziełami literackimi. Oczywiście nie znaczy to, aby utwory z różnych epok traktować w teoretycznych rozważaniach bez uwzględnienia istniejących w nich różnic historycznych.

Celem poszukiwań Lämmerta jest wzbogacenie warsztatu badań literackich nad utworem epickim. Charakter wypracowanej tu aparatury musi być zatem zasadniczo zdeterminowany istotnymi właściwościami epiki. Zgodnie z podnetami płynącymi z teorii Günthera Müllera przyjmuje Lämmert fundamentalne dla swych badań rozróżnienie między przedmiotem opowiadania a narracją i wynikający z niego schemat stosunków czasowych, oparty na przeciwstawieniu czasu opowiadanego i czasu opowiadania (*erzählte Zeit* i *Erzählzeit*). Przedmiot epiki, którym jest zdarzeniowość, ma swój własny wymiar czasowy. Komunikacja tych zdarzeń stanowi również proces rozciągliwy w czasie, z czego wynika możliwość różnego układu stosunków między czasem zdarzeń a czasem mówienia o nich. Zlokalizowane w dwu ciągach czasowych, zdarzeniowość przedmiotu i pośredniość jego ukazania domagają się spojrzenia na utwór epicki jako produkt procesu narracji w tym właśnie podwójnym aspekcie. Autor dokonywa tego na wybranych trzech zagadnieniach: sukcesywnej budowie dzieła, jego strukturze całościowej warunkującej istotny sens utworu oraz na wypowiedzi postaci jako elemencie konstytucji zdarzenia.

Badanie sukcesywności opierając się na zestawieniu samej historii i wtórnej jej komunikacji w opowiadaniu — wnika w różne, konieczne dla narracji sposoby „przenoszenia” historii w opowiadanie, stanowiące zawsze jakieś jej przekształcenie. Stąd Lämmert podejmuje znaną parę przeciwstawnych, lecz dopełniających się pojęć roboczych: *Geschichte* — *Fabel*, *story* — *plot* (można tu także przypomnieć dyspozycję i kompozycję rosyjskich formalistów). Mimo iż zasadniczy zarys

historii (stopniowa ewolucja w czasie, drobny, pojedynczy przejaw życia czy też szczególnie pointowy przekrój sytuacji) domaga się właściwie odpowiadającej sobie formy przekazu (np. powieść, opowiadanie, nowela), to niezależnie od tego „oprowadanie historii” (*Bewältigung der Geschichte*) przez narrację może być bardzo różne. Polega ono na wcieleniu ciągu zdarzeń w ciąg opowiadania w sposób umożliwiający realizację całościowego, nadrzędnego zamierzenia artystycznego. Głównym środkiem ku temu jest bardzo różnorodne przekształcanie lub wprost zniszczenie przez opowiadanie mechanicznej sukcesji czasu opowiadanej historii. (Przechodzenie od ujęcia szczegółowego do syntetycznego, przerywanie upływu czasu zdarzeń przez materiał afabularny, przechodzenie na różne tereny akcji, opuszczanie w relacji pewnych wycinków historii czy wreszcie przestawianie kolejności ich referowania.)

Szczególnie dokładnie rozpatruje autor powiązanie narracji dotyczącej historii rozgrywającej się na różnych planach zdarzeniowych (*Handlungsstränge*), jak np. rzecz się ma w utworach o budowie ramowej lub posiadających epizodyczne wkładki czy szufladki oraz zawierających luźne w stosunku do siebie wątki. Ze sprawą poetyckiego oprowadania historii poprzez kategorię czasu wiąże Lämmert ściśle problem narratora. Tylko narrator o pozycji „*external view point*” czy, w terminologii Jean Pouillona, „*vision par derrière*” może ze swej pozycji obecnej, tj. następczej w stosunku do historii „teraźniejszości opowiadania”, swobodnie i wyraziście gospodarować zmianą stosunków między czasem zdarzeń a czasem opowiadania oraz różnymi planami akcji. Narrator o „*internal view point*” lub „*vision avec*” nie może dostatecznie wykorzystać późniejszej sytuacji narracyjnej, gdyż ta nie jest wkomponowana w utwór.

W obrębie pojedynczej nici akcji opowiadanie w różny sposób tnie strumień czasu swojej historii, wyodrębniając z niej poszczególne fazy, którymi mogą być zarówno całe epoki życia, lata, jak i dni, a nawet godziny. Przedmiotem analizy Lämmerta staje się i sama artykulacja całościowego zdarzenia czy ciągu zdarzeniowego poprzez jego fazy, i zagadnienie różnego ustosunkowania faz do podziału tekstualnego na części, rozdziały, części, odcinki. Różność zasad rządzących tymi podziałami i różność odniesienia się ich do faz przeciwstawia się teorii organicznego wzrostu dzieła, która według autora jest całkowitym zaprzeczeniem istoty sztuki.

Poszczególne fazy opowiadania wykazują różny stosunek między czasem przebiegu narracji a rozciągłością czasową samych zdarzeń. Obok granicznego wypadku elipsy (*Aussparnung*) opowiadanie może trwać krócej, dłużej lub równolegle do czasu zdarzeń (czasowe ściągnięcie — *Zeitraffung*, rozciągnięcie — *Zeitdehnung*, przyleganie — *Zeitdeckung*). Rozdział poświęcony tej problematyce zawiera wnikliwy i wielostronny przegląd szczegółowych sposobów różnej intensywności opowiadania i — co szczególnie ważne — omówienie funkcjonalności i podatności różnych form podawczych. Obok „uczasawiających” (*zeitliche Erzählweisen*) omawia „odczasawiające” (*zeitlose*) sposoby opowiadania, które jednak różnią się między sobą możliwościami kondensacji rezultatów myślowych (np. najbardziej intensywna w tej dziedzinie jest sentencja). Wartość tych uwag podnosi niewątpliwie fakt, że omawiane tu formy podawcze nie są ujmowane w abstrakcyjnej próżni, lecz w zróżnicowanym kontekście kilku typów narracyjnych (np. w utworze o przeważającej strukturze scenicznego przedstawienia lub o przewadze właściwego opowiadania).

O ile rozważania dotychczasowe opierały się na metodzie odnoszenia poszczególnych wycinków opowiadania do warunkującego je genetycznie przebiegu zdarzeniowego samej „historii”, o tyle druga część książki, pt. *Die sphärische Ge-*

schlossenheit des Erzählwerks, stawia problematykę związku poszczególnych wycinków opowiadania z nadrzędnym sensem jego całości. Rodzaj i pozycja poszczególnego członu rzutuje na znaczenie całości, a choć człon samodzielnie „wypreparowany” nie jest bynajmniej wyjaśnialny, to jednak przez perspektywę otwartą na cały kompleks zdarzeń może oświetlić jakiś wyższy od siebie wycinek całości. Najważniejszymi według Lämmerta sposobami otwierania takiej perspektywy jest zastosowanie przez narratora w określonym momencie opowiadania zwrotu do przeszłości lub wybiegnięcie w przyszłość w stosunku do obecnie referowanego wycinka historii. Obydwa zabiegi są w opowiadaniu całkiem naturalne, gdyż uzasadnia je następczość epickiego pośrednictwa w stosunku do czasu przedstawionego.

Zwrot do przeszłości (*Rückwendung*) nie jest chwilowym poniechaniem teraźniejszości, lecz polega na włączeniu przeszłości w aktualną teraźniejszość. Również antycypacja przyszłości (*Vorausdeutung*) nie jest przedwczesnym „wstawieniem” w opowiadanie dalszej przyszłości, lecz najbardziej organicznym wkomponowaniem jej w moment teraźniejszy. Pewien pedantyzm w roztrząsaniu problematyki kompozycyjnego miejsca, sposobu i funkcji wprowadzania w narrację innej płaszczyzny czasowej i pasja szczegółowej klasyfikacji występująca najsilniej w tej właśnie części książki (np. *aufbauende*, *auflösende* i *eingeschobene Rückwendungen* czy *Rückschritt*, *Rückgriff*, *Rückblick*) może jednak zniechęcić jedynie powierzchownego czytelnika. Autor bowiem wykazuje na ciekawym materiale przykładowym nie tylko częstotliwość występowania, lecz i wagę tej współegzystencji różnych czasów dla interpretacji znaczenia wycinka wobec nadrzędnej całości. Najbardziej chyba cenne, zarówno ze względu na swą wnikliwość, jak i na nowatorstwo problematyki, wydają się uwagi dotyczące problemu antycypacji przyszłości. Autor przypisuje temu zabiegowi szczególną doniosłość poetycką ze względu na funkcję oświetlenia nie tylko odcinka, w którym antycypacja się pojawia, lecz i wszystkich następnych odcinków opowiadania, aż do momentu realizacji zapowiedzi. Antycypacyjna funkcja tytułu, przedmowy, motto, *Vorgeschichte*, powtórzenia, antycypacja sięgająca poza granice fabuły wyznaczanej końcem tekstu, antycypacyjny charakter symbolicznego lub dydaktycznego zakończenia — oto punktowy wykaz niektórych zagadnień. Jako odrębny rodzaj antycypacji omówiono uprzedzenia przyszłości pozbawione gwarancji co do ich realizacji (*die zukunftsungewissene Vorausdeutungen*), a więc występujące nie w płaszczyźnie opowiadania narratora, lecz w płaszczyźnie akcji. Po rozpatrzeniu różnych sposobów ich potrzebnego uwiarygodnienia przychodzą interesujące uwagi o względnej tylko czy może pozornej niepewności tych zapowiedzi. Niespełnienie ich bowiem stanowiłoby rażący błąd w wewnętrznej logice kompozycyjnej utworu, stanowiącego wytwór sztuki, a więc dziedziny poddanej specyficznym prawom, tylko i wyłącznie w niej panującym.

W związku z zagadnieniem zwrotu do przeszłości i antycypacji przyszłości trzeba jednak podkreślić, że omawiana teraz problematyka usytuowana jest w dużej mierze nie na płaszczyźnie narracji, lecz w „pozanarracyjnej zdarzeniowości” (np. rozpatrywane kilkakrotnie wspomnienia bohaterów czy wewnętrzne powiązania fabularne w obszernie analizowanej powieści Grahama Greene’a *Brighton Rock*). Choć ze względu na całościowość problemu jest to na pewno korzystne, konsekwencja autora uległa tu jednak załamaniu. W związku z tym może obecnie dojść do głosu już wcześniej powstała wątpliwość, czy podstawowe założenie metodyczne Lämmerta — wyraźna linia graniczna między samą historią a opowiadaniem o niej — nie jest już nie tylko trudne, lecz w prak-

tyce badawczej wręcz niemożliwe do przeprowadzenia? Część bowiem omawianego przez autora materiału można — w zależności od interpretacji badacza — umieścić albo w płaszczyźnie świata przedstawionego (np. rozmyślanie bohatera), albo przesunąć na płaszczyznę techniki narracyjnej, jako element, którego wprowadzenie zależne jest całkowicie od narratora, mającego prawo coś streścić, przytoczyć w innym odcinku opowiadania lub w ogóle pominąć. Trudność ta, dotycząca tak przecież podstawowego założenia w badaniu narracji, potwierdza empirycznie sąd Lämmerta o niedostateczności dotychczasowej aparatury badawczej w zakresie epiki, a zarazem uwidacznia potrzebę dalszych szczegółowych badań w tej dziedzinie. Tylko one bowiem mogą potwierdzić lub przekreślić uprzednio zgłoszoną wątpliwość. Już jednak i w obecnej chwili można wyrazić przypuszczenie, że gdyby nawet okazało się, że ostra linia rozdziału sfery narracji od sfery świata przedstawionego jest w ogóle nie do przeprowadzenia, to mimo ewentualnego istnienia strefy ambiwalentnych zjawisk granicznych, pozostanie na zawsze pewna — może nawet nie bardzo mała — ilość faktów możliwych do jednoznacznej klasyfikacji. Przy zastosowaniu jednak bardziej dialektycznego spojrzenia może się również okazać, że jeden i ten sam element utworu nawet przy całkowitej poprawności badawczego postępowania może być usytuowany w dwu sferach — zależnie od przyjętych założeń wyjściowych. Lecz naturalnie nie powinno zachodzić to w obrębie jednej pracy, jak właśnie rzecz się ma w *Bauformen des Erzählens*.

O ile jednak autor wyszedł poza wytknięte przez siebie ramy metodyczne, dla samego problemu powiązania wycinka opowiadania z wyższą całością stało się to o tyle korzystne, że istotnie problematyka ta nie da się ustawić wyłącznie na płaszczyźnie narracji. Z drugiej jednak strony poszerzenie terenu obserwacji doprowadziło do pewnego zubożenia właśnie problematyki narracyjnej. Autor bowiem nie dostrzega tak ważnych zabiegów integrujących, jak np. powracanie w narracji do wcześniej już opowiedzianego faktu czy też proste ujawnianie narratorskiej wiedzy o przyszłości.

Trzecia, ostatnia, część książki — *Die Dimensionen der Rede im Erzählvorgang* — porusza problematykę różnorodnej funkcjonalności wprowadzania w opowiadanie mowy postaci. Mowa jest tu traktowana jako element drugorzędny, służebny wobec właściwej historii, w związku z czym narrator ma całkowitą swobodę nie tylko wobec sposobu jej przytoczenia, lecz nawet i wobec samego faktu wprowadzenia jej w obręb świata przedstawionego. Uwaga autora jest skupiona głównie na wypadkach dokładniejszego jej uwzględnienia w opowiadaniu, a więc na opowiadaniach postaci cytowanych przez narratora w mowie niezależnej, zarówno w formie monologicznej, jak i w rozmowach. Są to zarazem sytuacje, w których czas narracji może zrównać się z czasem zdarzenia, choć i tu w pewnej mierze panuje prawo poetyckiego skrótu.

Mowa traktowana jako medium narracji rozpatrywana jest w funkcji samodzielniego zdarzenia, środka kształtowania postaci, środka uwypuklającego zdarzenie oraz członującego je na fazy i wreszcie środka służebnego wobec „zewewnętrznej kompozycji”. Obok indywidualnej funkcji pojedynczego przytoczenia uwzględniona jest również możliwość ich funkcji zbiorowej, ważnej zwłaszcza w narracji do wcześniej już opowiedzianego faktu czy też proste ujmowanie narmonolog wewnętrzny zostały rozpatrzone bardzo skrótowo, a ujęte głównie od strony różnic sytuacyjnych w zestawieniu z mową niezależną.

W rozdziale końcowym, o sugerującym syntezę tytule *Probleme der Strukturrellen und der historischen Integration*, autor stara się przerzucić pomost między

dotychczasowymi obserwacjami szczegółowymi a metodologią analizy literackiej, a następnie powiązać je z dynamiczną teorią dzieła literackiego jako energii skierowanej ku odbiorcy i przez jego odpowiedź ostatecznie zintegrowanego oraz ze zdeterminowaną przez tę teorię wizją problematyki badań historycznoliterackich. Uwagi te, wyrosłe w pewnej mierze z chęci przeciwstawienia się autora pewnym rodzimym tradycjom krępującym według niego rozwój nauki o dziele literackim, stanowią jednak tylko dodatkowe uzupełnienie. Rzeczywisty, zrealizowany przez autora cel polega na wzbogaceniu warsztatu badacza sztuki epickiej o narzędzia niewątpliwie przydatne przy badaniu kilku wycinków epickiej struktury. Słowo „niewątpliwie” jest o tyle uzasadnione, iż wywodom całej pracy towarzyszy bogaty materiał dowodowy, podawany nieraz w szczegółowej a przekonującej analizie. Mimo iż jego zakres czasowy można syntetycznie ująć w formule „od Homera do Faulknera” (obok Faulknera Kafka, Hemingway, Greene i inni wybitni współcześni), wydaje się, iż omawiane problemy są istotnie tak ściśle związane z samym ponadczasowym „rdzeniem” epickości, „istotą” epickiej postawy, że ahistoryzm Lämmerta w zakresie doboru materiału z różnych epok literatury wyszedł mu raczej na korzyść, gdyż rozszerzone pole obserwacji wzbogaciło w szczegółach problematykę i potwierdziło zarazem słuszność stwierdzeń. Recenzję można ostatecznie zamknąć cytatem z obwoluty *Bauformen des Erzählens*:

„Wraz ze zrozumieniem typowych i rodzajowych właściwości opowiadania otrzymuje krytyczny czytelnik możliwość prześledzenia techniki konkretnego pisarza, dojścia do intencji twórczych i oceny artystycznej sprawności”.

Maria Jasińska