

# Rolf Fieguth

---

## Zachodniopomorskie prace o liryce moderny

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 62/1, 376-384

---

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

nie ma). Tak więc *genus proximum* dzieł daje się dobrze wykryć, lecz ich *differentia specifica* już o wiele gorzej.

Konstatacja ta, jakiej się z góry nie spodziewałem, zmusiła mnie do niejakiego rozdarcia monografii na dwie części, z których pierwsza jest metodologicznie wyborna, ale w rezultatach tylko generalizująca, druga natomiast metodycznie dosyć banalna, lecz przynajmniej uspokaja sumienie, że to, co nie uszczknięte przeszło przez fizykalne sита, nie zostało w całości zignorowane. Klęska ta była dla mnie przykrą niespodzianką. Dodam, że byłem zmuszony wprowadzić do języka opisów kategorię intencjonalności. Nieintencjonalnie powstająca groteskowość lub humorystyczność nie jest poważniejszym problemem w literaturze realistycznej, gdyż objawy takie natychmiast dyskredytują dzieła jako płody grafomanii, ponieważ paradygmatyka deskrypcji zjawisk realnych jest własnością powszechną, i kto nie umie jej stosować, przejawia wręcz pisarskie kalectwo. Zresztą nieintencjonalnie powstająca groteska — widoczna np. w utworach P. Staški lub H. Mniszkówny — ma nawet swoich wyrafinowanych zwolenników.

Taka groteskowość jest skutkiem ignorancji (co do prawdopodobieństwa określonych zająć) i wypełniania luk wiedzy — modalnościami opisu fałszywymi podług oceny odbiorcy (założeniem jest lepsza wiedza czytelnika o „życiu” i odpowiedności jego wizerunków literackich). Natomiast w fantastyce zwanej nauką sprawa dyskredytowania nieodpowiednich paradygmatów deskrypcji jest już problematyczna, ponieważ świat przedmiotowy dzieła nie może być porównywany z realnym: ten pierwszy stanowi wszak czystą konstrukcję umysłu, a nie wizerunek czegośkolwiek. Rzecz nie daje się zredukować do czegoś tak trywialnego jak anachronizacja naukowych ustaleń, które były natchnieniem pewnej książki. Bywa, że pod względem empirycznym zanachronizowane dzieła zachowują żywotność artystyczną.

W toku analiz fantastyki wyklula mi się taka prawidłowość: jeśli brak odpowiedności między strukturalnymi wzorcami konstrukcji a treściowo-problemową zawartością kreowanego, ześlizg w nieintencjonalną groteskę jest nieuchronny. Wzorce bowiem, które patronowały tworzeniu, zwykle prześwitują przez budowę całości (aforystycznie można to wyrazić tak: ktoś, chcąc opisać mechanizmy zagłady pewnej wielkiej, bogatej cywilizacji, udziela odpowiedzi w porządku pytania „kto zabił bogatą wielką damę?”, co musi się okazać równie zabawne niezamierzenie, jak np. opis małżeńskiej kłótni oparty na strukturze opisu erupcji wulkanicznej). Lecz ponieważ mógłbym uwagi takie mnożyć bez końca, zamilknę, dziękując wszystkim zainteresowanym moją książką za to, że się zechcieli o niej krytycznie wypowiedzieć.

Kraków, sierpień 1970

Stanisław Lem

#### ZACHODNIONIEMIECKIE PRACE O LIRYCE MODERNY

Recenzent prac naukowych — będąc w swojej dziedzinie odpowiednikiem krytyka literackiego — jedynie przygodnie staje w obliczu zjawiska ich starzenia się. Co prawda, dokonuje się ono w różnym tempie i pod wpływem odmiennych przyczyn niż w przypadku utworów literatury pięknej. Ale i tu istnieją „klasyki”, których własny „system” teoretyczny został zepchnięty na dalszy plan przez inne, bardziej

aktualne, jednakże jego „realizacja” zdaje się wykazywać trwalsze wartości niż on sam. Do takich prac należy książka Hugona Friedricha *Struktur der modernen Lyrik*. Zdarza się także, iż nieco więcej aktualności zachowuje system, szybciej natomiast starzeje się realizacja — przy czym z pozycji retrospekcji pod obu względami rzecz prezentuje się niezbyt ciekawie. Jest to wypadek pracy Helmuta Motekata *Experiment und Tradition*. I wreszcie — inteligentna realizacja systemu, który, choć „archaiczny” w momencie powstania pracy, obecnie znalazł się w centrum uwagi, to *Deutsche Lyrik der Moderne* Clemensa Heselhausa<sup>1</sup>. W tej sytuacji nasuwa się myśl, że piśmiennictwo literaturoznawcze pod wieloma względami przedstawia się podobnie i podobnie funkcjonuje jak jego przedmiot.

Refleksje tego rodzaju budzą przeobrażenia dokonujące się w literaturoznawstwie nie tylko zachodniemieckim od końca lat pięćdziesiątych. Wspomniane przeobrażenia dotyczą w niemałej mierze kwestii teorii i praktyki opisu historyczno-literackiego. Głęboki sceptycyzm w stosunku do możliwości i sensu historii literatury, dający się obserwować od początku bieżącego wieku, dopiero od lat sześćdziesiątych poczyna ustępować — zrazu stopniowo, teraz jednak coraz szybciej — potęgującej się świadomości wagi problemu historiografii literackiej<sup>2</sup>.

Praca Motekata *Experiment und Tradition* znajduje się na pograniczu między okresem ortodoksyjnego sceptycyzmu, ba, abstynencji wobec historii literatury, a epoką przypominania sobie na powrót o historyczności literatury<sup>3</sup>. Przy literaturze moderny ów powrót do historii ma do pokonania podwójną przeszkodę: z jednej strony niepewności co do ujęcia i przedstawienia historii w ogóle, z drugiej zaś specyficzny problem włączenia poezji moderny w ciąg rozwoju historycznoliterackiego, a więc włączenia poezji, która przez jej twórców i czytelników częstokroć była pojmowana jako radykalne zerwanie z tradycją<sup>4</sup>.

Nie jest przypadkiem, że Motekat w wielu miejscach swej książki powtarza

<sup>1</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956 (wyd. 2, rozszerzone: 1967). Zob. rec. w: „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4. — H. Motekat, *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main—Bonn 1962. — C. Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. Düsseldorf 1961 (wyd. 2, przejrane: 1962).

<sup>2</sup> Czytelnik polski mógł się zorientować w zmianach, jakie zachodzą w stosunku literaturoznawstwa zachodniemieckiego do historii literatury na podstawie przekładu rozprawy F. Senglego z r. 1964 *Zadania i trudności historiografii literackiej* („Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4). Przed kilku laty pod wymownym tytułem *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz 1967) ukazała się praca H. R. Jaussa, członka luźnego zrzeszenia naukowców literaturoznawców, którzy rokrocznie spotykają się pod hasłem „poetyka i hermeneutyka”. Ostatnie kolokwium tej grupy (lato 1970) było poświęcone tematowi „historie i historia”.

<sup>3</sup> Przeciwno przeprowadzonej przeze mnie periodyzacji nauki o literaturze dałoby się wnieść zastrzeżenie. Można mianowicie przedstawić moderny przez Friedricha i Motekata ocenić jako synchroniczne, natomiast pracę Heselhausa jako diachroniczne ujęcie tej epoki literackiej. Obydwa sposoby byłyby więc równoprawne, a różnica między nimi nie konstytuowałaby jeszcze odrębnych okresów literaturoznawczych. Należy na to odpowiedzieć, że w starszym z wyróżnionych przeze mnie okresów diachroniczna metoda opisu faktycznie nie była jednak równouprawniona z synchroniczną.

<sup>4</sup> Przekład niemieckiego terminu „Moderne” („la modernité”) z pewnością sta-

pogląd, dominujący jeszcze z początkiem lat sześćdziesiątych, wedle którego cezura między „tradycją” a „moderną” jest jakościowo nieporównywalna z najbardziej gwałtownymi przemianami rozwojowymi w przeszłości — np. przejściem od klasycyzmu do romantyzmu. Godne uwagi, że w tym ujęciu historycznym cała literatura przed okresem moderny, tj. przed Baudelaire’em, Rimbaudem i Mallarmém, rysuje się jako względnie jednolita całość „literatury tradycyjnej” czy też „literatury naśladującej naturę” (!). Przekonanie o absolutnie wyjątkowym charakterze poezji moderny jest z kolei podstawą założenia, że ewolucja wychodząca poza zasadnicze pozycje moderny jest w ogóle niemożliwa i poezja musi albo zamilknąć, albo powrócić na stanowisko zajmowane poprzednio, a więc oferować więcej uczucia, niższy stopień abstrakcyjności itp.<sup>5</sup> Epoka moderny zostaje tym samym uznana za odrębne, izolowane od przeszłości i przyszłości, zjawisko literackie, a możliwość stopniowej redukcji i na koniec trywializacji jej dziwactw, niejasności i anomalii, drogą asymilowania ich przez publiczność, zupełnie serio podaje się w wątpliwość.

Stanowisko to — w Niemczech Zachodnich najwybitniej reprezentowane przez Hugona Friedricha (*Struktur der modernen Lyrik*) — zajął Motekat z zamiarem rozwinięcia go w kilku punktach. Rozwinięcie to dotyczy m. in. stosunku moderny do „tradycji”. Istoty poezji moderny szuka autor w pojęciu „eksperymentu” — pojmowanego jako „wypad w sferę niewyraźnego” („*raid on the inarticulate*” — T. S. Eliot). Niewyraźne zakłada pojęciowo istnienie czegoś wyraźnego, innymi słowy: zakłada dialektyczne przedłużenie działania „tradycji” także w obrębie moderny. Motekat mówi tu o pełnym napięciu współgraniu eksperymentu i tradycji. Aby jednak zapobiec nieporozumieniom, należy wyjaśnić, że autor traktuje „eksperyment” i „tradycję” jako wielkości statyczne, których wzajemny stosunek jest przeto również statyczny. W jego koncepcji to, co (przy użyciu tradycyjnych środków) niewyraźne, nie może stopniowo stać się wyraźne dzięki nowoczesnemu eksperymentalnemu przedstawieniu, a eksperymentalne przedstawienie nie może stopniowo przeistoczyć się w tradycyjne. Przynależność do „moderny” i wartość współczesnej poezji określana jest więc przez dystans wobec tematyki i środków poezji poprzednich kierunków, a tym samym również przez stosunek do „tradycji”.

Uwzględnienie tradycji dało Motekatowi normatywną zasadę wartościowania, która ma porządkować chaotyczną różnorodność sprzecznych tendencji historycznych i stylów (jak naturalizm, neoromantyzm, impresjonizm, surrealizm, dadaizm) oraz posłużyć do rozszyfrowania ich sensu. Powyższa zasada wartościowania i porząd-

---

nowi problem. Termin ten jest dwuznaczny — ma aspekt zarówno chronologiczny (aktualność), jak i treściowy (literatura od *fin de siècle*’u aż po nasze dni, cechująca się artystostwem, hermetyzmem, dekadentyzmem itd.). Dwuznaczność terminu nie była szkodliwa, póki epoka nim oznaczana była epoką aktualną, współczesną. Osobiście sądzę, że *poésie concrète* oraz poezja zaangażowana politycznie, które dziś określają oblicze naszej liryki, już do „*Moderne*” nie należą, choć rzadko to sobie uświadomiamy. Rzecz jasna, że polski „modernizm” nie oddaje niemieckiego „*Moderne*”, bo jest czasowo i treściowo zbyt wąski. Właściwszy wydaje mi się polski termin „moderna”, dziś mało używany i dlatego zdolny do wypełnienia się nową treścią.

<sup>5</sup> Poczucie, że moderna stanowi kres rozwoju poezji, ze szczególną wyrazistością reprezentowane przez Benna, odpowiadało sytuacji historycznej przed i po drugiej wojnie światowej. W przedmowie do słynnej antologii ekspresjonistów *Menschheitsdämmerung* (1919) wydawca K. Pinthus wzywał przyszłych młodych poetów, by mieli odwagę zachować prostotę, „czystsze formy dla szczęśliwej ludzkości” i określał drogę ekspresjonistów jako „drogę męczeńską”.

kowania wyklucza ze sfery moderny eksperymenty formalne zależne od estetyki mimetycznej — a mianowicie bliskiego naturalizmowi Arno Holza, który w rozwoju współczesnej liryki niemieckiej odgrywa dość istotną rolę. Wyklucza Stefana Georgergo, nazbyt mocno związanego z tradycją, ale także i dadaizm, którego eksperymenty głoskowe według Motekata w ogóle nie wykazują więzi z tradycją.

Przyjęta przez Motekata próba pozytywnego określenia stosunku moderny do tradycji zmierza z jednej strony do funkcjonalnej interpretacji tak silnie akcentowanego przez Friedricha zerwania moderny z tradycją, z drugiej jednak strony do znalezienia kategorii wartościowania również dla samej poezji moderny. Kategorii, które byłyby sensownie uzgodnione z tradycyjnymi, nie nosiły zaś charakteru jedynie ich negacji, jak to bodajże dzieje się u Friedricha.

Motekat pod jeszcze jednym względem przeciwstawia się tezom Friedricha. Friedrich oświadczył swego czasu, że interesują go symptomy „nieugiętego” modernizmu, a te stwierdzał przede wszystkim na obszarze romańskim. Zaliczał do nich chłodny, abstrakcyjny artyzm, „pustą idealność”, „dyktatorską fantazję” itp. Natomiast Motekat szuka przykładów dla swej koncepcji moderny przeważnie na obszarze niemieckim i angielskim. Znajduje tu, obok abstrakcyjnego eksperymentatorstwa poetyckiego, więcej niż w kręgu łacińskim związków ze światem i czasem, a tym samym również z tradycją.

Motekat nie usiłuje demonstrować na konkretnym materiale historycznym przydatności swej niejasnej zasady wartościowania i porządkowania. Raczej ją ilustruje reprezentatywnymi przykładami, głównie — w zgodzie ze stylem swego czasu — poprzez interpretację poszczególnych wierszy. W drugiej części książki zajmuje się w ten sposób poezjami Rilkego, Edith Sitwell, T. S. Eliota, Gottfrieda Benn, przy czym stara się wydobyć właściwy tym utworom stosunek między eksperymentem a tradycją. O sensowność takiego wyboru można się sprzeczać: jako całość nie jest on szczególnie reprezentatywny ani dla europejskiej poezji modernistycznej, ani dla specyficznie niemieckich czy angielskich tendencji rozwojowych. Dla skonstruowania — obok reprezentowanej przez Friedricha „ortodoksyjnej” — również „liberalnej”, „angielskiej” linii moderny potrzeba by jednak szerszego materiału. Zaskakuje zwłaszcza w tym zestawieniu twórczość Angielki Edith Sitwell — widocznie chodziło autorowi o ukazanie czegoś, co dla odbiorcy niemieckiego byłoby odkryciem. Jednakże rozdział przedstawiający pełną wdzięku poezję Sitwell i jej interesujące teoretyczne rozważania nad wierszem jest chyba najsympatyczniejszy w tej, mimo niektórych obiecujących zapowiedzi — nieudanej, próbie rozszerzenia koncepcji Friedricha.

Dziś znużeni jesteśmy zarówno gruntownymi dociekaniem nad samą istotą epoki historycznoliterackiej jak i uczoną bezradnością wobec realnych przejawów, wielokształtnych i sprzecznych. Nie należy jednak przy tym tracić z oczu argumentu znamiennego jeszcze dla początku ubiegłego dziesięciolecia: czy nie rezygnujemy z porządku, jeśli wybieramy taką formę prezentacji materiału historycznego, która nie likwiduje sprzeczności i różnic przy pomocy kategorii ogarniających całość, lecz pozostawia te sprzeczności i różnice w stanie nie naruszonym?

Na podobne zastrzeżenia, które odnoszą się przecież w ogóle do prezentacji literackiej „historii zdarzeń”, musiało oczywiście być swego czasu narażone takie przedsięwzięcie jak Clemensa Heselhausa *Deutsche Lyrik der Moderne*. Przynajmniej spodziewa się takich zarzutów autor, twierdząc, że celem jego nie jest historia nowszej liryki niemieckiej, gdyż to wymagałoby uwzględnienia wszystkich wydarzeń owej historii. Jego ujęcie ma wszelako charakter raczej historiograficzny niż systematyczny, czym różni się zasadniczo od prac Friedricha i Motekata, którzy przecież

ograniczają się do pojęciowych ustaleń istoty moderny i starają się ją ilustrować reprezentatywnymi przykładami. Od prac tych różni się także swym ideałem trafnego przedstawienia historii. Motekat — historyk literatury, jak sam o sobie pisze — przyznaje otwarcie, że nie widzi możliwości opisu sukcesywnych stanów literatury moderny, które konsekwentnie wypływałyby jedne z drugich i łącznie zmierzały do jakiegoś celu, dlatego też, by stworzyć porządek, ucieka się do „określenia istoty” tej epoki. Natomiast Heselhaus widzi w trwającej już od dziesiątków lat sytuacji symultanicznego współlistnienia sprzecznych tendencji i stylów oraz, na co szczególnie należy zwrócić uwagę, w braku zwartych szkół literackich — wręcz modelowy przykład sytuacji historycznoliterackiej *par excellence*. Obraz ewolucji literackiej jest, jego zdaniem, w zbyt znacznym stopniu zdeterminowany przez wyobrażenie kolejnego następstwa trwałych epok literackich, jak barok, klasycyzm, romantyzm. Tymczasem występowanie szkół literackich o względnie jednolitym programie należy oceniać jako przypadek wyjątkowy, a w epoce, w której poeta absolutyzuje swe indywidualne poetyckie realizacje, szkoła literacka ma mniejsze znaczenie niż kiedy indziej. Wyraźne i ciągłe krzywe rozwoju rysują się tu jedynie w małych odcinkach czasu, następnie gubią się, nakładają się na siebie wzajemnie i przez dłuższy czas nie dają się ułożyć w ciągłą linię ewolucyjną. Znika w takim ujęciu również wszelki specjalny status epoki moderny w historii literatury, jakkolwiek różni się ona naturalnie od innych.

Zadaniem historyka jest według Heselhausa przede wszystkim postępowanie fenomenologiczne i wykrywanie form ponadindywidualnych, kształtujących obraz epoki i jej rozwój. Autora nie cechuje przy tym na szczęście rygorystyczny terminologiczny — pojęcia, których wielką różnorodność wprowadza dla scharakteryzowania poszczególnych zjawisk, służą u niego skutecznemu porozumieniu się z czytelnikiem.

Dla okresu 1890—1930 Heselhaus ustala trzy warstwy, formy ramowe czy też „prestruktury” („*Vorstrukturen*”): cykle liryczne, kompozycje wersowe („*Zeilenkompositionen*”) i groteski liryczne. Termin „groteska liryczna” charakteryzuje później sam jako pojęcie zbiorcze oznaczające różne formy literackie. Pojęciem tym obejmuje więc tak odmienne zjawiska, jak służące krytyce społecznej wiersze kabaretowe Franka Wedekinda, Kurta Tucholsky’ego, Ericha Kästnera, poezję subtelnego nonsensu Christiana Morgensterna z jednej strony, z drugiej — mroczne, bardzo poważne ekspresjonistyczne groteski Jakoba van Hoddis, Alfreda Lichtenberga i Augusta Stramma, a również humorystyczną czasami na nie reakcją dadaizmu (dadaistyczne *collage*e słowne Hugona Balla, Hansa Arpa — znanego rzeźbiarza, wybitnego malarza Kurta Schwittersa i Franza Mehringa). Oczywiście nie jest intencją autora deprecjonowanie treści politycznej groteskowych ballad podwórkowych i piosenek ulicznych Brechta, kiedy spoza ich kabaretowego tonu wydobywa pełnowartościowy element liryczny, który stawia tego autora w rzędzie najznakomitszych niemieckich przedstawicieli „wysokiej” liryki moderny.

Właśnie do owej wysokiej liryki odnoszą się obie pozostałe formy ramowe czy prestruktury: cykle liryczne i kompozycje wersowe. Kojarzą się one wprawdzie w danym przypadku mniej lub bardziej z pojęciami symbolizmu<sup>6</sup> i ekspresjonizmu,

<sup>6</sup> Pojęcie symbolizmu, które Heselhaus wprowadza tu dla takich poetów, jak George, Hofmannsthal, Rilke i inni, w niemieckich pracach jest jeszcze raczej nie używane. Skądinąd chętniej mówi się o neoromantyzmie, poezji modernistycznej, „*Jugendstildichtung*”, impresjonizmie itd., gdyż przyjmuje się zasadnicze różnice między francuskim symbolizmem a jego niemieckim odpowiednikiem. Przykład rosyjski usprawiedliwia jednak zastosowanie tego pojęcia również w sytuacji niemieckiej.

występują jednak w okresie 1890—1930 również jednocześnie. Prestruktury te używają ram dla ewolucji nowoczesnych struktur polegających na wykształceniu podstawowych elementów utworu poetyckiego: symbolu, obrazu, rytmu, figury retorycznej i gry słów. Rozwijanie relacji symbolicznej występuje przede wszystkim w formie cyklu lirycznego; usamodzielnienie obrazu, rytmu itd. dokonuje się raczej w ramach kompozycji wersowej. Poszczególne struktury powstałe w ramach kompozycji wersowych moderny znajdują następnie w czasie wojny i po wojnie kontynuację i wzbogacenie w typach wierszy, które Heselhaus określa mianem „figur magicznych” i „lirycznego paradoksu”.

Z pomocą takich i jeszcze wielu innych pojęć stwarza sobie Heselhaus pragmatyczną namiastkę czegoś, czego brak jeszcze w polu widzenia — mianowicie poetyki współczesnych gatunków lirycznych. Praca jego sygnalizuje wzrost zainteresowań genologicznych, które w Niemczech Zachodnich zaczynają się ożywiać dopiero w ostatnich latach, przyczyniając się do przewyciężenia opartego na triadzie systemu z czasów Goethego<sup>7</sup>.

U początków niemieckiej moderny nie tkwi zdaniem Heselhausa francuski symbolizm, lecz liryka Nietzschego. Mianem pierwszego modernistycznego cyklu określa autor jego *Dytyramby dionizyjskie* (1888). Po pierwsze, kształtuje się w nich problematyka artysty, po drugie — działa element strukturalny owocny dla dalszego rozwoju: zarówno pojedynczy utwór cyklu jak i cała seria zawierają egzegezę jednego obrazu. Nie prowadzi to jednak do ostatecznego wyczerpania owego obrazu lub symbolu — przeciwnie: dźwięczny, niejasny tytuł daje impuls do nieskończonego mnożenia wykładni w postępie geometrycznym. *Księga godzin* (*Stundenbuch*) Rilkego nie jest bynajmniej odświeżeniem modlitewnika, lecz przeniesieniem formy pobożnych ćwiczeń modlitewnych na medytacje o życiu. *Algabal* Georgego nie zajmuje się osobą późnorzymskiego cesarza, lecz przenosi jego smakoszostwo w dziedzinę rozkoszy estetycznej. Cechą strukturalną nowego cyklu jest układ nie kończących się symbolicznych analogii. Metoda symbolizmu polega na nieustannym metaforyzowaniu, a komentarzem i kontynuacją poszczególnych obrazów jest wypowiedź aluzyjna lub nowe obrazy. W taki sposób kształtuje się hermetyczna niejasność stanowiąca cechę epoki.

Omawiając rozwój wybranych form cyklicznych u Rilkego, Georgego, Alfreda Momberta, Ottona zur Linde, Theodora Däublera i Hugona von Hofmannsthala dąży Heselhaus do ujęcia zarówno symultanicznych jak i sukcesywnych elementów owej ewolucji. Znamienny dla tej metody jest opis szalejącej wówczas mody na cykle na przykładzie twórczości Ottona zur Linde, Momberta, Däublera — Heselhaus charakteryzuje ich zainteresowania mistyczne i gnostyczne, dziś po części trudne do strawienia — i włączenie w ten opis osobnego opowiadania o rozwoju poetyki Rilkego i Georgego. Autor nie ogranicza się przy tym bynajmniej do formy cyklu (np. Hofmannsthal w ogóle nie pisywał cyklów). Chodzi mu o to, żeby pokazać, jak w okresie dominacji form cyklicznych powstają u Rilkego, Georgego i Hofmannsthala formy utworów, które nie funkcjonują już wyłącznie w obrębie cyklu, lecz raczej realizują indywidualną strukturę — *Der Siebente Ring* Georgego (1907), tercyny Hofmannsthala (1907) i Rilkego *Neue Gedichte* I (1907) i II (1908).

W ramach formy samodzielnego utworu dokonują się bowiem również przeobrażenia, które jeszcze w dzisiejszej świadomości uchodzą właściwie za konstytutywne

<sup>7</sup> Zainteresowania te wypływają z dwu źródeł: z wewnątrzgermanistycznego zrozumienia braków schematu opartego na triadzie i Staigerowskich „*Grundbegriffe*” (zob. F. Sengle, *Vorschläge zur Reform der Historischen Formenlehre*. Stuttgart 1967) oraz z nowszej lingwistyki tekstu, która jednak tkwi jeszcze w powiśnikach.

dla liryki współczesnej. Rym, strofa i metrum tracą swą dominującą pozycję, którą najczęściej jeszcze zachowywały w symbolistycznych cyklach. Konsekwentnie stosowana kompozycja nowego wiersza wolnego nie daje się już pogodzić z formą układu cyklicznego. Pojedyncze słowo — często pomyślane jako żywe słowo mówione („*als gesprochenes Wort*”) — i pojedynczy obraz zyskują w obrębie jednostki wersowej nową, większą siłę wyrazu.

Używane przez Heselhausa nadrzędne pojęcie „kompozycji wersowej („*Zeilenkomposition*”) pozwala uchwycić także te spośród ekspresjonistycznych form wierszowych, które w jakiś sposób nawiązują do tradycyjnej wersyfikacji. Najbardziej wyrazistym elementem „wyzwolenia” wiersza była jednak naturalnie walka z tradycyjnymi formami artystycznymi i wprowadzenie wolnego wiersza bezrymowego. „Wiersz wolny” to pojęcie zbiorcze dla zjawisk genetycznie i funkcjonalnie bardzo rozmaitych, których współgranie nie jest oczywiście niczym ograniczone, a które mimo dużych wewnętrznych różnic tworzą jednak spójną grupę i wyraźnie odróżniają się od typu utworów prozatorskich. Uwagi Heselhausa, choć zwięzłe, dobitnie ów stan rzeczy uprzytomniają. Autor wskazuje na dawniejszą niemiecką tradycję swobodnych bezrymowych rytmów (Klopstock, Goethe, Hölderlin), na formę hymnu (Peter Hille), jak również na wpływy zewnętrzne: Verlaine, Laforgue, Maeterlinck i Verhaeren z jednej, Walt Whitman z drugiej strony. Wysiłki Arno Holza zmierzające do odświeżenia rytmu wiąże badacz z odkryciem zjawiska naturalnej intonacji zdaniowej — podobnie jak w ogóle podniesienie prozy do rangi języka poetyckiego podbudowało karierę wiersza wolnego we współczesnej liryce.

Przypadek Arno Holza — jednego z tych typowych, pełnych inwencji twórców efemerycznych okresu przełomu literackiego, którzy ze względu na słabość swych dzieł są ciągle narażeni na mylne rozumienie — przypadek ten odsłania niedostatki koncepcji Heselhausa w zakresie teorii i historii wiersza. Oczywiście jest dla niego fakt, że Holz występuje przeciwko tradycyjnym formom sylabotonicznym, natomiast wrogość poety wobec tradycyjnych swobodnych rytmów tłumaczy względami pozaliterackimi: że mianowicie Holz dążąc do przeforsowania wiersza wolnego w literaturze niemieckiej świadomie nie odwoływał się do Klopstocka i Goethego jako swych poprzedników, aby spotęgować efekt własnej opozycji wobec panujących stosunków i tradycjonalizmu obowiązującego w cesarskich Niemczech. Objaśnienie to nie jest bynajmniej fałszywe, nie tłumaczy jednak zasadniczego literackiego celu Holza.

Tradycyjna wersologia niemiecka pojmowała związek między semantyką wiersza i wersyfikacją najczęściej w sposób uproszczony. Zdarzało się jej niejednokrotnie z płaszczyzny sylab akcentowanych i nieakcentowanych wznosić się bezpośrednio na wyżyny teorematów antropologicznych. Przepaści między akcentologicznym i treściowym aspektem zagadnienia nie udało się również pokonać Hartwigowi Schultzowi w świeżo wydanej pracy *Vom Rhythmus der modernen Lyrik* (1970)<sup>8</sup>, choć autor zdaje sobie sprawę z istnienia tego problemu.

Schultz kreśli ewolucję rytmu, która dokonuje się w całej liryce niezależnie od kwestii metryczności czy swobody rytmicznej. Rytm wiersza jest dla niego rezultatem ukrytego przeciwieństwa między naturalnym rytmem zdaniowym i regułą rytmu wierszowego, którą w formach tradycyjnych określają prawa metryczne, natomiast w przypadku swobodnego rytmu — tendencje do izochronii w lekturze: każda recytacja zmierza do zachowania następstwa głównych akcentów w optymalnym odstępnie  $\frac{2}{3}$  sekundy. W okresie poprzedzającym modernę wyłoniły się dzięki

<sup>8</sup> H. Schultz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970.



napięciu między akcentuacją wierszową a logiczną harmonijną strukturą rytmiczną, tłumaczące się jako wyraz pojednawczej postawy podmiotu lirycznego wobec jego przedmiotu. Natomiast w modernie to przeciwieństwo między rytmem zdaniowym i wierszowym staje się otwartym konfliktem, który odpowiada konfliktowi między podmiotem a nowoczesnym światem. Piętrzą się bezpośrednio sąsiadujące akcenty — jednosylabowe takty<sup>9</sup>, które wraz z nieoczekiwanymi pauzami hamują naturalny tok rytmiczny wiersza.

W świetle tej teorii rozwoju radykalny Arno Holz — mimo swej rezygnacji z form sylabotonicznych — staje się poetą bardziej tradycyjnym niż związany z tradycją Stefan George, a to dlatego, że przy pedanterii, z jaką Schultz punktuje każdy akcent logiczny i metryczny, w wielu wersach Georgego są same akcentowane sylaby. Schultz nie zdaje sobie sprawy z tego, że przeciwieństwo między akcentowaną i nieakcentowaną częścią stopy wierszowej (*Arsis und Thesis*) staje się tu nieznaczące i dochodzi niemal do ekwiwalencji każdej sylaby. A przecież George ulegał wpływom francuskiego systemu sylabicznego (Schultz sam o tym pisze), który wymaga łągodzącego kontrasty, prawie psalmodycznego sposobu czytania. Wręcz groteskowy jest następujący zabieg: Schultz stawia na jednej płaszczyźnie dwa, wedle jego schematu — jednakowo zrytmizowane, wersy Georgego i Brechta (!), uznając je za wzorcowy przykład nowego niemieckiego rytmu wierszowego, chociaż wers Georgego wymaga intymnego, powściągliwego i stonowanego odczytania, gdy tymczasem intonacja wersu Brechta powinna być utrzymana w rytmie swego rodzaju pieśni marszowej.

Jako człon pośredniczący między samym tylko następstwem akcentów i ostatecznymi treściowymi konsekwencjami wiersza należałoby dokładniej zbadać sferę figur rytmiczno-składniowych (Osip Brik), aby prześledzić prawidłowości rozwoju wiersza niemieckiego. Przecież już w czasach Klopstocka uchylenie rygorów metrycznych i rymu oznaczało rezygnację z metrycznej motywacji w najwyższym stopniu skomplikowanych, opartych na greckich i łacińskich wzorcach, form składni wierszowej. Następstwo akcentów stało się wyłącznie rezultatem współdziałania wszystkich innych możliwych czynników wiersza, który jednakże jako całość ciągle jeszcze dość wyraźnie odbija od wszelkich gatunków prozatorskich.

Rozstrzygające było w każdym razie to, że Klopstock i jego następcy stworzyli pewien zasób figur rytmiczno-składniowych opartych na swobodnym rytmie, które poprzez Hölderlina i jego modernistyczną recepcję (Nietzsche, George i inni) znalazły prostą drogę do niemieckiego języka poetyckiego. Było to możliwe, ponieważ owe figury na tle tradycyjnych form metrycznych, później dominujących w liryce niemieckiej, musiały sprawiać wrażenie czegoś niezwykle nowego. Ich oddziaływanie jest odczuwane aż po teraźniejszość — np. u takich poetów, jak Paul Celan (Austria) i Johannes Bobrowski (NRD), a nawet we wczesnych wierszach Hansa Magnusa Enzensbergera (NRF).

Właśnie przeciwko odrodzeniu tych figur rytmiczno-składniowych posiadających bogate tradycje była ostatecznie skierowana około przełomu wieku polemika Arno Holza. W ten tylko sposób zrozumieć można jego postulat, aby każdy wers — zgodnie z zawartością znaczeniową — miał swój własny „naturalny” czy „konieczny”, nie zaś „swobodny” rytm. Jest to również jedyne rozsądne wyjaśnienie faktu, że językowe eksperymenty Holza dają początek liniom rozwojowym, które poprzez ekspresjonizm i dadaizm sięgają aż do teraźniejszości (Heselhaus).

Jeszcze w 1966 r. jeden z najbardziej wpływowych zachodnioniemieckich poetów

<sup>9</sup> Autor nawiązuje tu do terminologii A. Heuslera (*Deutsche Versgeschichte*. Berlin 1956. T. 1—3).

lirycznych okresu powojennego, Helmut Heissenbüttel, mógł wyznaczyć Arno Holzowi rolę „zastępczego ojca” współczesnej liryki niemieckiej<sup>10</sup>. Stało się to w pięć lat po ukazaniu się książki Heselhausa, co dowodzi, że w liryce zachodniemieckiej dokonała się tymczasem ewolucja, w której świetle obraz starszej niemieckiej moderny uległ zmianie. Dało to jednak równocześnie okazję do pewnej krytyki sposobu, w jaki Heselhaus przedstawia okres ekspresjonizmu i postekspresjonizmu, a mianowicie funkcji, jaką pełni u niego „kompozycja wersowa”. Można wprawdzie zgodzić się ze stwierdzeniem autora, że ekspresjoniści (Georg Heym, Ernst Stadler, Franz Werfel, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl i Gottfried Benn) początkowo nie przykładali zasadniczej wagi do kwestii wersyfikacyjnych; chodziło im przede wszystkim o ukształtowanie nowej metaforyki. Taki konserwatywny wersyfikacyjny znamieny jest dla wielu ekspresjonistów, a także dla wielu postekspresjonistów. Ale obok tego nurtu istnieje drugi, równie ważny dla samego ekspresjonizmu jak dla poezji współczesnej.

Nurt ten zaczyna się mniej więcej od Arno Holza, a obejmuje Jakoba van Hoddis, Alfreda Lichtensteina, Augusta Stramma oraz Johannesesa R. Bechera (późniejszego ministra kultury NRD), a po części i Benna. Ten drugi, radykalny nurt, do którego wchodzi także „typowy” ekspresjonizm, został — co stanowi paradoks — omówiony nie pod hasłem „kompozycji wersowej”, lecz „groteski lirycznej”, trzeciego „podstawowego pojęcia” wprowadzonego przez Heselhausa. Widocznie mając na uwadze dalszy rozwój poezji między r. 1930 a 1950, badacz uznał za słuszne „radykalniejszy” nurt sprzed 1930 r. włączyć niejako w nawiasie do kategorii „groteski lirycznej”, ponieważ w okresie, na którym kończy on swój opis, nurt ten nie pełnił funkcji wybitnej. W latach 1930—1950 dominuje bowiem przecież artystostwo i hermetyczna obrazowość, której odpowiada linia Heyma, Stadlera, Trakla i innych. Pojęcia „figur magicznych” (Hans Carossa, Georg Britting, Elisabeth Langgässer, Joseph Weinheber) oraz „lirycznego paradoksu” (Yvan Goll, Paul Celan, Ingeborg Bachmann) pozwalają scharakteryzować istotne aspekty tego okresu.

Na niemieckim obszarze językowym rozwój liryki z reguły nie jest determinowany przez programowe dyskusje między zwartymi grupami (wyjątki potwierdzają regułę). Heselhaus wyciągnął stąd wniosek o niedramatycznym, mimo wszelkich przeciwieństw toku przeobrażeń. Niedramatycznym przede wszystkim z powodu braku płaszczyzny konfliktu, gdyż nowoczesna liryka niemiecka powstaje w warunkach silnej izolacji poety. Nie bez powodu epilog swej książki zatytułował Heselhaus: *Liryka samotności*. Jednakże nakreślony przez niego obraz ewolucji literackiej wypadł niezupełnie przekonująco. Autor pomija m. in. fakt, że istnieją wyraźne impulsy rozwojowe które można historycznie określić, i następujące po nich fazy „jałowego biegu” ewolucji, przy czym za sprawą nowych i odmiennych impulsów mogą, rzecz jasna, wyniknąć skomplikowane interferencje. Syntetyczny opis, który by miał ująć takie wzorce ewolucji, musiałby w sposób bardziej zdecydowany zerwać z ergocentryzmem niż praca Heselhausa: mianowicie powinien by rejestrować literackie programy i manifesty, uwzględniać reakcje krytyki i — na ziemiach niemieckich od dawna ściśle ograniczonej — sfery czytelników. Krótko mówiąc, musiałby przedstawić zarówno „historię pierwszego planu” rozwoju liryki jak i wzajemne związki między tą linią a — naszkicowanymi przez Heselhausa — stosunkami „zakulisowymi”.

Rolf Fieguth

Przełożył Ryszard Handke

<sup>10</sup> H. Heissenbüttel, „Vater Arno Holz”. W: *Über Literatur. Aufsätze*. München 1970 (wyd. 1: 1966).