

Stanisław Dąbrowski

Oskar Walzel o wzajemnym oświeceniach się sztuk (1917 r.)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (48), 151-162

1979

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.

Przeto i Ballanche nie dokonuje rewelacji, sugeruje jedynie, że są rewelacje do odkrycia. Jego dzieło ma być tym, czym cały świat zewnętrzny, egzoteryczny: sposobem istnienia świata ezoterycznego, narzędziem jego odczytania. Po prostu szyfrem.

Maria Cieśla

Oskar Walzel o wzajemnym oświetlaniu się sztuk (1917 r.) *

W roku publikacji tego studium Walzel ma 53 lata. Nazwał swe studium *przyczynkiem* i trzeba przyznać, że *przyczyniło* się ono w znacznym stopniu do zmiany ówczesnego spojrzenia na utwór literacki, mimo swej dwojakiej typowości. Było to bowiem typowe — jakbyśmy dzisiaj chętnie powiedzieli — studium interdyscyplinarne, ale było też typowe dla czasów, w których powstało; a zatem należałoby przyznać, że interdyscyplinarność jest dzisiejszą modą naukową, ale pomysłem — niedzisiejszym; że więc w słowie tym „kryje się pojęcie dobrze (i od dawna — *S. D.*) znane badaczowi literatury” (163). Pracą niniejszą chciałbym uzasadnić raczej „źle” dzisiaj widziane przypuszczenie, że Walzel bardziej stanowczo (a może nawet bardziej skutecznie) bronił odrębności wiedzy o literaturze niż ci, co wiedzę tę *roztapiali* w językoznawstwie. To poczucie odrębności skłaniało Walzela do działań reinterpretacyjnych, dzięki którym asymilacje stawały się zaledwie analogiami. Brak momentu reinterpretacyjnego (tj. brak „odpowiedzi na wstępne metodologiczne pytanie”) u asymilatora (Strich) nazywał Walzel działaniem „beztroskim” (163). Reinterpretacji dokonywał co najmniej trojakiej: 1) pojęcia „z zakresu *historii sztuki*”

* O. Walzel: *Wzajemne oświetlenie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki*. Tłum. O. Dobijanka. W: *Teoria badań literackich za granicą*. Antologia. Opr. S. Skwarczyńska. Tom II, cz. I. Kraków 1974, s. 161—189. (Nie mianowana liczba w nawiasie odsyła do stron tej książki). Uwagi do przekładu: na s. 166 — *szczegółowa* (a nie „małostkowa”) analiza zajmuje się próbami przystosowania kategorii sztuk plastycznych „przydatnymi również sztuce słowa”; na s. 188 — Simmel ustalił *chyba kategoriałne* (a nie „kategoryczne”) właściwości artyzmu Rembrandta; na s. 187 — z wylądu wynika, że liryka wieku XVIII może być w pewnym (normatywistycznym) ujęciu „estetycznie *nie do przyjęcia* (a nie „estetycznie niemożliwa”); na s. 170 — w dramacie chodzić może o „dramatyczne” lub „liryczne” *napięcie* (a nie „nasilenie”); na s. 173 — chodzi o *jednoczesne* (a nie współczesne”) ujęcie oglądowe; niezręczne się też wydaje: „obraz poetycki *powstaje od stóp do głów możliwie bez przeskoków*” (178), albo: „Wydanie Sekularne” (178).

ki” starał się przystosować do badania „poszczególnych dzieł sztuki” (162), obrócić w narzędzia interpretacyjnych badań (nazwałbym to hermeneutyką kategorii historycznych); 2) pojęcia, które uznawano za sposobne do „budowania rozległych (...) koncepcji” (już to historycznych, już to typologicznych), on ograniczająco przeznaczał do ujmowania owych „poszczególnych dzieł sztuki” (nazwałbym to idiografizacją kategorii syntetycznych); 3) przejąwszy od Wölfflina pięć alternatywnych zasad odróżniania, pokusił się (wbrew Wölfflinowi) o odszukanie ich wspólnego (alternatywnego) rdzenia (168): zasady zasad (nazwałbym to kondensacją kategorii — zdaniem Wölfflina — niesprowadzalnych do siebie). Walzel nie chce wprost sięgać po Wölfflinowski „dekalog”, lecz usiłuje dotrzeć do jego przesłanek, im dopiero przypisując poszukiwaną (i potrzebną) uniwersalność.

Wprowadzone powyżej pojęcie „idiografizacji” wymaga bezzwłocznej poprawki i odsłania swą (powiedzmy w sposób stosowany przez Walzela) „relatywną jasność”. Tego, kto uchyla się od „budowania rozległych (...) koncepcji”, a zwraca się ku badaniu „poszczególnych artystów i poszczególnych dzieł sztuki”, wolno nazwać idiografem. Na tyle nim też jest Walzel. Ale *kto* postanawia „oceniać jednostkowe z punktu widzenia ogólności” i oświadcza, że dzieli go „nie dająca się przewyciężyć różnica w odczuwaniu” w stosunku do kogoś, „kto tylko wtędy może się cieszyć dziełem sztuki, jeśli odczuwa je jako przeciwstawienie wszystkich innych w jakimś stopniu pokrewnych dzieł sztuki” (178), *tego* trzeba nazwać antyidiografem. I *w tym znaczeniu* Walzel jest nim również: on „z radością odkrywa pewnego rodzaju wewnętrzną *prawidłowość*, która obowiązuje w odniesieniu do dzieł najróżniejszych gałęzi sztuk” (177). By wybrnąć z tej osobliwej sytuacji, proponowałbym zastanowienie się nad sposobami, w jakie można rozpinać opozycję między biegunami nomotetyzmu i idiografizmu. Idiograf rozpina ją odśrodkowo (tj. ku własnemu biegunowi), samo dzieło — jako anomiczny konkret — umieszczając na tym biegunie. Dokładnie odwrotnie (a więc w pewnym sensie „tak samo”) postępuje nomoteta, opozycję rozpinając odśrodkowo (tj. ku własnemu biegunowi, samo dzieło — jako abstrakcyjny punkt przecięcia kilku prawidłowości — umieszczając na tym „swoim” biegunie. Walzel jest międzybiegunowym ergocentrykiem, który opozycję „nomos — idiom” napina dośrodkowo i usiłuje doprowadzić do zwania się tych biegunów w dziele. Dzięki temu trzeba uznać niedostateczność Walzelowskiej opinii, że „ścierają się tutaj różnice w odczuwaniu” (178). Tu się ścierają przede wszystkim różnice w „abstrakcyjnych, teoretycznych rozważaniach” (185). Mówiąc tak, bronię Walzela przeciw Walzelowi. Przecież on sam w swoim wywodzie usiłuje wznieść się ponad „odczucie”, „impresję” (168, 172), chociaż czasem się jeszcze w nią osuwa wręcz stylistycznie („Rysunek linearny budzi

(...) *wrażenie*, że przedstawia kontury rzeźby"; 169). Ale też tu stoimy wobec drugiej międzybiegunowości Walzela, drugiego jego opozycyjnego uwikłania: między ścisłością a intuicyjnością. Tylko że tamta pierwsza opozycja była (wraz ze stosunkiem do niej) świadomie wybrana, wręcz — skonstruowana; a w tę Walzel jest *uwikłany* w sposób, który nie podlega jego wyborowi i ustaleniu. W tamtej opozycji Walzel zdobył się na *stanowisko*; w tej — „znalazł się” w *sytuacji*.

Walzel postanawia „być podwójnie ostrożny” (162). Chce „wystrzeżać się popadania w zestawianie nastrojów” (163). Szuka „przedmiotowej zgodności danych gałęzi sztuk” (163) w tych sztuk „najgłębszej istocie” (165) i jest przekonany, że na tej drodze osiągnie kategoriálną odpowiedniość „w najściślejszym znaczeniu” (165, 179) i dotrze do „różnic rzeczowych” (172). Ale przecież *jedyne*, co może zrobić — w dyskusji z Riehlem i Wölfflinem, to (już w punkcie wyjściowym rozważań własnych) oświadczyć w sposób, któremu dalsze wywody zaprzeczyć nie zdołają: „Widocznie mam zupełnie *inne wyobrażenia* plastycznego widzenia poezji” (165). Wszystko późniejsze będzie już tylko uzasadnieniem i *ex post* dokonywaną racjonalizacją tej wyjściowej *intuicji*, i to u autora, który ma znaczne doświadczenie w mówieniu „o problemach metodologicznych” (176), a w dziele literackim stara się dotrzeć do „logiczno-celowej konstrukcji materiału” (175). Wszystkie odpowiedniości formalne, jakie ustalił, są tylko *intuicyjnymi*, mglistymi analogiami, których sam nie jest pewny. Pisze na przykład: „Pozostawiam jednak nie rozstrzygnięte (!) pytanie, czy przeciwieństwo, które ma na myśli Wölfflin (przeciwieństwo stylu „powierzchniowego” i „głębinowego” w sztukach plastycznych — *S. D.*), odpowiada może (!) (...) na gruncie poezji (...) albo ukazywaniu (...) ograniczonej liczby ludzi (...) bez zmniejszania znaczenia (każdej z osób — *S. D.*), (...) albo wprawianiu w ruch mnogości ludzi, z których tylko mała część skupia trwale naszą uwagę (...)” (165). Zresztą to przeciwieństwo, przez siebie ustalone w trybie przypuszczenia („może”!) i nierozstrzygnięcia, o zdanie dalej nazwie „najistotniej odpowiednim” w odniesieniu do odróżnień dokonanych przez Wölfflina. Także *dlatego* tę sytuację Walzela określam jako „uwikłanie”. Walzel, który trzeźwo nie uznaje (165) zasadności opinii przez Aloya Riehla wyrażonej w zdaniu: „Czym dla sztuk plastycznych jest przeciwstawienie pierwszego planu i tła oraz ich wzajemny stosunek, tym dla dzieła dramatycznego jest przeciwstawienie sytuacji wyjściowej i końcowej oraz ich integralne współdziaływanie” (164), sam ustala analogię równie wątpliwą (aczkolwiek — jak widzieliśmy — sam nie jest nawet konsekwentny w... powątpiewaniu w nią. Z innymi analogiami będzie podobnie: analogią linearności i kompozycyjnego „ostrego konturu”, a także abstrakcyjnego „esencjalizmu”; malarskości i atektoniczności, a także przedstawieniowego,

opisowego „konkretyzmu” (167—168, 172); plastyczności i epickiej przedmiotowości; muzyczności i lirycznej „bezprzedmiotowości” (179); rymu i „harmoniki” (184). Jednak nie o porażki Walzela chodzi w naszej analizie, lecz o jego ambitne usiłowania.

Walzel, chociaż umie być wdzięczny „za różnorodne inspiracje” tym, z którymi dyskutował (172), dbał przezornie, aby inspiracje, jakim podlegał, były istotnie różnorodne. Bo to — jak wiadomo — zwiększa szanse niezależności własnej. By się nie dać jednostronnie usidlić pomysłom Wölfflinowskim (a pewnej jednostronności dopatrywał się także w ujęciach Schillera, 166), nie tylko wiele wysiłku wkłada w próby transpozycyjno-transformacyjne (analogizacje), lecz także dokonuje skrzyżowania impulsów inwencyjnych idących od strony refleksji na temat sztuk plastycznych z impulsami idącymi od strony refleksji muzykologicznej. Jest i w ten sposób „podwójnie ostrożny”. Wszak to dopiero pozwala mu na stawianie własnych pytań „w całkiem innym sensie” (167) niż Wölfflinowski. Teraz musimy inaczej odczytywać nawet te wyrażenia, w których Walzel staje w pozycji ucznia: „Kategorie Wölfflina otworzyły mi oczy (...)”; „Byłoby lepiej, gdyby Strich był się wyraźnie oparł na Wölfflinie” (187) itp.

Przyjrzyjmy się temu zabiegowi krzyżowania impulsów. Walzel spostrzega, że „podstawy rozróżnień dokonanych przez Wölfflina wywodzą się z tradycyjnego trójpodziału sztuk plastycznych”, a ściślej — z opozycji: malarstwo \longleftrightarrow rzeźba i architektura; a zatem, że Wölfflin — w granicach plastyki — stosuje już zasadę wzajemnego „wyjaśniania się” sztuk (169). Wölfflinowska opozycja linearności i malarskości zostaje uznana za wewnętrzną opozycję ujęć („przedstawię”) *przedmiotowych*, ale poezja zostaje w jej możliwościach rozpięta na opozycji przedmiotowości i abstrakcyjności, tj. na Schillerowskim przeciwstawieniu poezji plastycznej i muzycznej (165—166). Dzięki temu kategorie Wölfflinowskie ulegają ograniczeniu i upodrzednieniu; ale literatura — rozpięta między plastycyzmem a muzycyzmem¹ — znajduje się znowu w granicach opozycji rozpiętej „dośrodkowo”. Izostenia (równowaga) obu biegunów okazuje się ich obustronną neutralizacją. Plastycyzm i muzycyzm przekazują literackości swoje *ogólne* schematy kompozycyjne, ale same ulegają *istotowej* eliminacji. Pojawia się *niepewność*, czy nasza interpretacja nie posuwa się za daleko (bo i nas, a może nas tym bardziej, obowiązuje „podwójna ostrożność”), więc dla „sprawdzenia” (162) odwołamy się do własnych słów Walzela, który przecież — analizując Schillerowską

¹ Ale jak plastycyzm rozwarstwił się na linearność i malarskość (167), tak muzycyzm rozwarstwił się na melodyczność i harmoniczność (181—184). Zresztą na użytek literatury opozycja plastycyzmu i muzycyzmu ulega szybkiej redukcji, np. do opozycji epizacji i liryzacji (179), przedstawieniowości i nastrojowości itp.

opozycję — postuluje wykroczenie *poza* to, „co w poezji «rzeczywiście i według materii» jest muzyką” (178) i wyłączenie z rozważań „wszelkich elementów dźwiękowych” (179). Prowadzi to *merytorycznie* do wyparcia „interdyscyplinarnej” opozycji: plastyczne — muzyczne przez bardzo ogólną w charakterze opozycję przedmiotowego i bezprzedmiotowego („abstrakcyjnego”). Wprawdzie i tu Walzel osunie się w psychologizm i uzna, że odpowiednikiem bezprzedmiotowości jest „wywoływanie określonego stanu duszy” (179), ale miejsce to jest do interpretacyjnego przewyżnienia, skoro tylko uznamy, że opozycję przedmiotowości i abstrakcyjności daje się — zgodnie z intencjami Walzelowskiego komentatora — zastąpić opozycją mimetyzmu i emotywizmu jako *różnych „celów” sztuki literackiej*².

Zarówno umieszczanie dzieła literackiego *między* biegunami prawidłowości i idiomu, jak też umieszczanie literatury *między* biegunami przedmiotowości i nastrojowości świadczą o antynormatywistycznej postawie Walzela oraz o jego zdolności do akceptowania wielu odmian wartościowości estetycznej (a to jest bardzo trwałym wyróżniającym rysem dwudziestowiecznej kultury literackiej³). Ta wrażliwość na różne konwencje estetyczne (różne „style”) była już u Wölfflina, który uznał renesans i barok za „dwie wielkości równowartościowe” (169); ale u Walzela jest — jak się zdaje — jeszcze silniejsza, skoro czuje się zmuszony do podjęcia sporu z raczej utajonymi konkluzjami stanowiska Wölfflina, którego kategorie (mimo wszystko) prowadzą do częściowo bodaj negatywnej oceny pewnych zjawisk artystycznych, np. przez uznanie, że Rafael jest mniej „malarski” od Rembrandta (169).

Wiadomo, że w sporze zwolenników estetyki ogólnej ze zwolennikami estetyk szczegółowych nie ma pełnej symetrii stanowisk, gdyż ci pierwsi uznają potrzebę estetyk szczegółowych (acz traktowanych jako uszczegółowiające rozwinięcia estetyki ogólnej), natomiast ci drudzy nie uznają nawet możliwości estetyki ogólnej. Walzel należy do tych pierwszych. To mu pozwala zarówno wychodzić poza literaturę, jak i do niej powracać; a może ściślej: wychodzić poza literaturę właśnie ze względu na nią samą (co by było motywacyjnie nieco podobne do ergofugalizmu filologa⁴). Wiąże się to ze szczególnie ciekawym (na Wölfflinie i Schillerze wspartym, 178) przekonaniem Walzela, że immanentyzm literaturoznawczy musi prowadzić do normatywizmu, a przynajmniej grozi normatywizmem. Znaczy to, że danej gałęzi sztuki dopiero *inna* gałąź

² Por. np. W. Tatarkiewicz: *Definicja sztuki*. W: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 21—29.

³ J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 73.

⁴ Por. S. Dąbrowski: *Filologia i filologizm*. „Ruch Literacki” 1978 nr 2, s. 93.

sztuki musi ukazać dopuszczalność różnostylowości i wielostylowości (a zatem i wieloestetyczności). Jest w tym właściwie normatywizm na opak⁵, a także paradoks: Walzel teorię *literatury* (i aksjologię literatury) buduje — jak by się zdawało — z elementów *pozateoretycznoliterackich* (171; ale czy nie postępuje podobnie ten, kto teorię *literatury* opiera np. na teorii *języka*?) w przekonaniu, że da to „pewniejsze wyniki” niż użycie „pojęć wyprowadzonych tylko z techniki poezji” (172); Walzel broni idiomu literatury — transgresywiście; przez rozszerzanie horyzontów i perspektyw — broni „poszczególnych artystów i poszczególnych dzieł sztuki”. I w dodatku nie tyle broni *danego* autora czy *danego* utworu, ile zwalcza *każdy* rodzaj upośledzenia: bo z jednej strony powie, że „Shakespeare potrzebuje dzisiaj jeszcze tak samo «ratunku» jak (...) Klopstock” (187), ale z drugiej strony za złe ma O. Ludwigowi to, że „faworyzuje Shakespeare’a z krzywdą dla Francuzów i Schillera” (170). W zależności od *naszego* stanowiska moglibyśmy stanowisko Walzela nazywać eklektycznym albo antidoktrynerskim w tej jego wielostronności. Walzel patrzy na to jeszcze inaczej, i to w sposób wymagający naszego uznania. Walzel odróżnia prawo twórcy od obowiązku badacza (186)⁶ i dlatego powie, że Hildebrandowi „jako *twórczemu* artyście wolno odrzucić uznanie sztuki dwubiegunowej”, ale że *badacz* Aloys Riehl „pod wpływem Hildebranda (...) popada nieuchronnie w jednostronność” (174). Normatywizm jest to złożona dyrektywa, w której postulat opisu zostaje wyprzedzony przez postulat oceny. Walzel sądzi, że punktem wyjścia badacza powinien być spokojny opis. Znane są dokonywane przez pisarzy okresu oświecenia charakterystyki stylu gotyckiego; szczególne w nich jest to, że ich strona opisowa (formalno-funkcjonalny opis konstrukcji) zachowuje i dla nas walor trafności (gotyk to usiłowanie zaprzeczenia ciężarowi tworzywa budowlanego: przydawanie lotności kamieniowi), a zimnym doktrynerstwem razi nas dopiero charakterystyk tych strona oceniająca (zarzut *sztuczności* efektu architektonicznego)⁷. Podobnie jak my na oświeceniowe charakterystyki gotyku, reaguje Walzel na uwagi Schmidta o *Mesjaszu* Klopstocka: „wypowiada on (Schmidt) uwagi negatywne. Idąc za Schillerem i Wölfflinem, możemy te uwagi zupełnie spokojnie przemienić na pozytywne

⁵ Popada też weń Wölfflin „dlatego”, że w swych rozważaniach nie wykroczył poza sztuki plastyczne. Trójdzielność tych sztuk (malarstwo, rzeźba i architektura) wydaje się Walzelowi zbliżona do trójdzielności literatury (liryka, epika i dramat). Pozostawanie *w obrębie* takich trójdzielności ma zagrażać immanentystycznym normatywizmem.

⁶ Postawę *badacza* przejawiał Walzel np. w sposobie wyznaczenia sobie zadania: „udowodnić przydatność *czy też nieprzydatność* wzajemnego wyjaśniania się sztuk” (163).

⁷ Jeszcze dla Rousseau „gotyckie” = „barbarzyńskie” (182).

To odwrócenie nie oznacza naturalnie jeszcze wypowiedzenia sądu wartościującego (...)” (186). Te trochę niezręcznie zredagowane zdania mają właśnie oznaczać, że Walzel zgadza się z opisową („sposprzeżeniową”, 170) stroną charakterystyk Schmidta, ale kwestionuje obciążającą tę charakterystykę *dezaprobatę* estetyczną („jednostronną i niesprawiedliwą konkluzję”, 170). Nazywa to sam „rezygnowaniem z wartościującej oceny” (182). I temu „ferowaniu wyroków” i „stawianiu ocen” przeciwstawia „rozumienie” (186). Uznajmy, że przeciwieństwem „monistycznego” normatywizmu jest pluralistyczny empiryzm estetyczny, a będziemy mogli powiedzieć, że Walzel był takim empirykiem-pluralistą. A może — gdyby rozpiąć opozycję normatywizmu i empiryzmu — raz jeszcze Walzel znalazłby się *między* biegunami, raz jeszcze napinając je „dośrodkowo”. Mówił, że „jest (...) rzeczą (...) absolutnie konieczną, by przy takim sposobie badania sztuki”, jakiego był rzecznikiem, „rezygnować z jakiegokolwiek próby sztywnej i schematycznej klasyfikacji” (188). Nazwał Wölfflina „wprost wzorowym badaczem z uwagi na subtelność, z jaką przykłada poszczególne dzieła sztuki do swych kategorii” (188), ale my pamiętamy, że kategorie te Walzel skomplikował w swej interpretacji, uzupełniając wprowadzając „muzycystyczne” możliwości ujęcia dzieła literackiego. Skrzyżowanie doktryn badawczych odbiera szansę monopolu którejkolwiek z nich i przywraca (chciałoby się powiedzieć) prymat przedmiotowi badań. To przejaw empiryzmu.

Z ducha empiryzmu wynika też deklaracja antyfilozoficzna, antyesencjalistyczna, antymaksymalistyczna, przed jaką nie cofnął się Walzel w pracy przedłożonej towarzystwu *filozoficznemu*. Nie tylko, że sam „zadowala się celem skromniejszym”, ale też wypowiada ostrzegawcze słowa: „Mnie jednak wydaje się dzisiaj, że nie powinniśmy się zbyt jednostronnie troszczyć o przesłanki (filozoficzne, „wewnętrzne” — S. D.) zjawiska artystycznego, dopóki samo zjawisko potrafimy ująć w niedostatecznej mierze” (189). Zresztą to, co on nazywał „filozoficznym” badaniem dzieła sztuki, nazwać by trzeba (uwzględniając kontekst wypowiedzi) badaniem „treści ideowych” dzieła. Sam opowiadał się za badaniem „*zewnątrznego kształtu*”, „*warstwy zewnętrznej*”, „*rysów artystycznych*”, „*strony zewnętrznej dzieła sztuki*”, „*formy artystycznej*” — i wydaje się, że on, który protestował przeciw pejoratywizującemu dzieleniu stylów (i „sztuk”) na „właściwe” i „niewłaściwe” (171), nie dostrzegał swej ustepliwości wobec naporu tradycji terminologicznej, która to, co formalne, nazywała „zewnątrznym”, a to, co treściowo-„ideowe”, „wewnętrznym”. A może trzeba w tej ustepliwości dostrzegać już ironię, tylko dyskretną ironię. Przecież Walzel mówi o Wölfflinie z pozycji ucznia, *ale zarazem* toczy z nim merytoryczny spór. I tutaj też jest nie inaczej: *niby* nazwał swój cel „skromniejszym”, a badanie filozoficzne — szukaniem „preze-

słanek” artyzmu, ale przecież powiedział zarazem odwrotnie: że to badanie „zewnętrzonej powłoki” stanowi dopiero „najpewniejszą podstawę, właściwą przesłankę określenia istoty” twórczości artystycznej (188—189). Jest to wręcz jawna krytyka metody „filozoficznej” (afornalnej). Jak poprzez kategorie Wölfflina starał się Walzel dotrzeć do „ogólnych pojęć tkwiących w kategoriach Wölfflina i im podobnych”⁸, tj. dotrzeć do zasady zasad, tak i tu — w polemice z „filozofizmem” — Walzel krytycznie wskazuje na istnienie przesłanki przesłanek. Groźnym przeciwnikiem teoretyków był jednak ten „empiryk”.

Walzel wiedział, że pracuje nie tylko na styku różnych gałęzi sztuki i na styku różnych teoryj różnych gałęzi sztuki. Wiedział (na poziomie znacznie bardziej „abstrakcyjnym”), że metodologia badań literackich jest technologią epistemologii literatury i że dlatego postawiwszy „wstępne metodologiczne pytanie”, musi „wykonać pracę z zakresu teorii poznania” (163). Bał się „rezultatów pozornych” (163) i z dużą bystrością dostrzegał je u innych. Opozycyjne „pięć par kategorii Wölfflina” (163) zredukował do uniwersalnej i abstrakcyjnej zasady „dwubiegunowości wszelkiej sztuki” (182), chociaż tę dwubiegunowość gotów był umieszczać na różnych poziomach⁹, co by jednak świadczyło o obecności pewnej spekulatywnej schematyzacji wszelkiej problematyki. Wolał być bliższy rzeczywistości literatury niż schematom Wölfflina, chociaż to on, Wölfflin, „otworzył mu oczy” na różnorodność zjawisk literackich. Wprawdzie dwubiegunowość to też schemat i to sztywny, ale kiedy rzeczywistość usiłuje się zamrozić ma biegunie jednej doktryny, wtedy już dwubiegunowość jest wyzwalająca, zwłaszcza jeśli z wyjaśnien wyników, iż przyjmuje ona postać elastycznej międzybiegunowości (z którą z kolei są inne teoretyczne kłopoty, ale to już też inna sprawa).

Rzeczowa „przedmiotowość” okazywała się w systemie Walzela „rzeczowością” formalną. W zakresie zagadnień formalnych obchodziła go przede wszystkim strona kompozycyjna utworu, jego „architektura”. Kompozycję rozumiał konstruktywistycznie („logiczno-celowa konstrukcja”) i dlatego wrażenie niedosytu wywołuje w nim „pobrzmiwająca” w wywodach Riehla „teza Herdera i Goethego o organicznym dziele sztuki” (175)¹⁰. Mimo że (wraz z Wölfflinem) urównorzędniał klasyczny („tektoniczny”) renesans z aklasycznym (atektonicznym) barokiem, to przecież sam był wy-

⁸ W ten sposób Wölfflin znów traci pozycję wyróżnioną, dominacyjną, i zostaje jawnie postawiony w szeregu tych, którym — „dyskutując” z nimi — Walzel „jest zobowiązany za różnorodne inspiracje” (172).

⁹ Napięcie dramatyczne i liryczne „to dwa równouprawnione bieguny sztuki” (170), ale „biegunami sztuki” literackiej są też muzyczność i plastyczność.

¹⁰ Dlatego nietrafna wydaje się uwaga, że ergocentryzm Walzela oparty jest o „organiczną teorię dzieła sztuki” (162).

rażnie — jako badacz — rzecznikiem hipotezy konstruktywistycznej, tj. domniemywania w *każdym* utworze jego *własnej* reguły „logiczno-celowej konstrukcji”. To pozwalało mu mówić o konstrukcji („kompozycji”) atektonicznej, więc o „formie otwartej” (176) i w ten sposób bronić artystycznej celowości dramaturgii Szekspira (187). Godzi się podkreślić, że to także tu, do Wölfflina i Walzela, sięgają korzenie inspiracyjne teorii „dzieła otwartego”, chociaż Umberto Eco wspomina tylko o formalizmie rosyjskim i strukturalizmie praskim, o Rieglu i Panovskim¹¹.

Chociaż w oświadczeniu Walzela, że ma na uwadze „poszczególnych artystów i poszczególne dzieła sztuki” (162), można by się doczytywać dwu przedmiotów badania, to jednak — wbrew pozorom — nie jest to dwuprzedmiotowość zainteresowań (tj. nie jest to umiejscowienie się pomiędzy biegunami poietocentryzmu i ergocentryzmu). Najwyraźniej to widać w (dwukrotnym) zastrzeżeniu: „Wielcy artyści są dostatecznie bogaci, by wyjść poza zakres kategorii renesansu i baroku. W niezwykle wielokształtnej twórczości Goethego dadzą się wykryć cechy obu grup; poza tym Goethe, który przecież w pierwszym rzędzie jest — według pojęć Schillera — poetą plastycznym, może także przejść do poezji muzycznej. Któż zaprzeczy, że Goethe tworzy czasem atektonicznie. Coś podobnego można przecież powiedzieć nawet o twórczości Shakespeare’a” (188). Znaczy to po prostu, że dzieło nie jest badane „poprzez” autora¹², lecz że ono samo musi niejako (i to każdorazowo, każde z osobna) odsonić swe właściwości zarysowujące się *indywidualnie* na tle *ogólnych* schematów interpretacyjnych. Nazwałbym to wolą destereotypizacji (pochodna podkreślanego już empiryzmu), którą upatruję także w pytaniu (polemicznie skierowanym do Stricha): czy okres uznany za „renesansowy” jest *taki* rzeczywiście *w całości*? albo: czy — wbrew podziałowi okresów na „linearne” i „malarzkie” — nie można wskazać dokonań literackich takich, których „technika poetycka (...) w ogóle rezygnuje z plastyczności” (167)?

Chociaż w wyrażeniach Walzela mówiących o „artystycznym kształtowaniu” (164), o możliwościach *produkcji* poetyckiej”, o „możliwościach tworzenia” (165), o „poetyckim formowaniu” (168, 171) itp. można by się doczytywać raczej zainteresowania charakterystyką procesu twórczego (niechby i rozpatrywanego od strony technicznej) i znów przypuszczać, że zainteresowania te znajdują się pomiędzy biegunami wytwarzania i wytworu, to jednak wszystkie

¹¹ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. zbior. Warszawa 1973, s. 8, 10. Por. też K. Piwocki: *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa 1970, rozdz. I i II.
¹² Por. np.: „ważniejsze są dla mnie dzisiaj kategorie Wölfflina niż pierwsze próby Worringera, mające wyjaśnić stany duszy, z których wynikają przeciwnostawne szeregi możliwości artystycznego kształtowania” (189).

podane i rozpatrzone przykłady świadczą, że o taką dwubieguno-wość wcale Walzelowi nie chodzi, tj. że interesują go jedynie *wyniki* wytwarzania: same „dzieła sztuki” (189). A gdzie czytamy np. o „woli twórczej” (178, 186), tam chodzi naprawdę o *koncepcję* twórczą, odczytalaną z utworu. W tym sensie ergocentryzm Walzela jest czysty. Bez przymieszek.

Wspominaliśmy już jednak o przymieszcze psychologicznej. Ona ma jeszcze jeden przejaw. Walzel podejmuje przecież rozważanie nad „przydatnością czy też nieprzydatnością wzajemnego wyjaśniania się sztuk i *ich sposobów percepcji*” (163), a to by umieszczało za-interesowania Walzela pomiędzy badaniem dzieł a badaniem ich odbioru (za 20 lat powie Ingarden: między badaniem dzieł a badaniem przebiegów konkretyzacyjnych). Otóż te wątki „percepcyjne” rzeczywiście się pojawiają, mają nieuchronne zabarwienie psychologiczne i wymagają wskazania. Ludwигowski rozważania, które referuje Walzel, mają za przedmiot kompozycję dramatyczną, ale opisane są w „języku” odbioru, w kategoriach afektu, napięcia, zainteresowania, przejęcia (170). Walzel przypomina Schillerowską charakterystykę „muzycznego” sposobu tworzenia jako bezprzedmiotowo „wydobytą tylko określony stan duszy” (178) i charakterystykę tę uznaje za trafną (179). Ale i we własnych wywodach zdaje się Walzel sięgać ku psychologii odbioru: kiedy np., powołując się na Herbarta i Ehrenfelsa, rozpatruje dwa możliwe rodzaje oglądów dzieła: *sukcesywny* (mimo jednoczesności współwystępujących przestrzennie elementów) i, następujący po nim (oraz umożliwiony przezeń), ogląd *całościowy* tychże elementów (Herbart); albo — w wariacie Ehrenfelsowskim (odnoszącym się głównie do odbioru muzyki) — ogląd *sukcesywny* elementów współwystępujących (współdanych) i ogląd *całościowy* („ogólne wrażenie”) elementów występujących sukcesywnie (172—173)¹³. W cytacie z Riehla mowa jest o tym, że „*wyobraźnia* przestrzenna *po-
budzana* jest przez poetyckie przedstawienie do *wytwarzania* obrazu” (173); są też terminy przejęte przez Riehla od Hildebranda: „kompleks *doznań*, który *rodzi się* w nas w wyniku *percepcji*”, „obraz *wspomnieniowy*” (174). Ale łatwo zauważyć, że wszystko to jest *głównie* w referowaniu stanowisk cudzych. W stosunku do Riehla np. Walzel dystansuje się, wskazując na „różnice ujęcia” i natychmiast przekładając problematykę „oddziaływania” na problematykę kompozycyjnej organizacji i funkcjonalizacji (174—175), tj. przechodząc od sprawy „wspomnienia” odbiorczego do zagadnień „budowy utworu” i mówiąc wprost, że jest to przejście od tego, co go nie obchodzi, do tego, co go „interesuje”. Pada nawet zarzut, że na pytania Riehla można wystarczająco odpowiedzieć ...

¹³ Tym *to*rem pójdzie Ingarden, kiedy odróżni sukcesywny odbiór tekstu dzieła od całościowego oglądu dzieła po zakończeniu lektury.

streszczeniem akcji dramatycznej („wyczerpującym podaniem treści”) z zupełnym pominięciem kompozycyjnej funkcji sekwencyj momentów zdarzeniowych (175). Riehl zostaje w ten sposób umieszczony w polu „tradycyjnej metody” badania zagadnień kompozycyjnych (177). Riehlowską *możliwość* mówienia o kompozycji zastępuje Walzel własną tezą o *konieczności* mówienia o kompozycji (175). A zatem autor, który *oczyszczał* kategorie przejęte z plastyki i muzyki, przystosowując je do użytku badacza literatury, tj. wydobywając tylko „ogólne pojęcia tkwiące w (tych) kategoriach” (184), dokonał także depsychologizacji impulsów koncepcyjnych idących od strony psychologii. (Podobnej rektyfikacji w latach trzydziestych poddawał Konstanty Troczyński impulsy metodologiczne czerpane z myśli socjologicznej F. Znanieckiego). Pojawiające się u Walzela wzmianki o „naszych zewnętrznych i wewnętrznych zmysłach” (175) pozostają bez żadnych merytorycznych, koncepcyjnych następstw. A więc także w tym sensie ergocentryzm Walzela okazuje się — mimo wszystko — „czysty”: bez przymieszek. A umieszczony między biegunami „merytoryzmu” i „formalizmu” — wyraźnie by ciążył ku drugiemu z biegunów, skoro np. spotykamy się z bliską (późniejszemu przecież) Opojawowi opinią, że to *forma* „uaktywnia tworzywo” (175). *Różne* bywają „formalizmy”.

Walzel jest tak mocno przekonany o konstrukcyjnej klarowności swojej teorii, że aż zapowiada własne „próby *graficznego* przedstawienia całości dzieła literackiego” (177). Ergocentryczny, umiarkowany idiografizm osuwa się tu w zapowiedź „grafizmu”, który — zdaniem Walzela — „unaoczni lepiej” to, co Walzel ma na myśli, „niż najbardziej wyczerpujący wywód” (177). Jest to więc „grafizm” nieumiarkowany (wariant umiarkowany pojawiał się np. u Wacława Borowego, który się posługiwał tą metodą jako — poręczną zabawką¹⁴). Ale w tym sztywnym schematyzmie konstruktywistycznym rozpoznajemy dobrze obecność tego, kto w polemice z *rozumieniem* literackiego „muzycyzmu” jako amorfilii przypominał, że istnieją „dość przecież ściśle *prawa* ukształtowania muzycznego”, i wskazywał na dokonywane przez Ludwiga odczytania dramatów Szekspira poprzez *schemat* sonatowy (180), a sam podkreślał „znaczenie *konstrukcyjne*” (a nie foniczne) literackiej „muzyczności” (181).

A na zakończenie raz jeszcze powtórzę, że zadziwia (zwłaszcza u inicjatora) — przy pozornej (?) ostentacji transgresywizmu — radykalizm i efektywność literaturoznawczego *uwewnętrznienia* tej „szerokiej perspektywy osiągnięcia lepszego zrozumienia danej sztuki

¹⁴ Zob. S. Skwarczyńska: *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*. Tom I. Łódź 1948, s. 169—176.

ki na zasadzie wyjaśniania jednej sztuki przez drugą” (184). Transgresywizm zimmanentyzowany — to naprawdę rekord „wyważonego umiaru klasycznego” (187).

Stanisław Dąbrowski

Co myśli młodzież o idei niepodległości w literaturze polskiej XX w.?

Corocznie olimpiada polonistyczna wyłania świetną czołówkę uzdolnionej humanistycznie młodzieży, która zachwyca nas swym odczytaniem i dojrzałością myślenia, i sprawia, że z większą wiarą patrzymy na szkołę, myśląc, że nie jest z nią może tak źle, jak nam się czasem wydaje. Jeślibyśmy jednak przeczytali prace tych, którzy marząc o wygraniu olimpiady przystąpili (zgłoszeni przez szkoły) do konkursów okręgowych, mielibyśmy mniej optymistyczny pogląd na wiedzę i sposób myślenia uczniów, na pracę nauczycieli, a także na wpływ współczesnego życia umysłowego na młode pokolenie.

W Warszawie sto osób przystąpiło w tym roku do konkursu. Miały one możliwość wyboru jednego z niżej podanych tematów:

1. Literatura polska XX w. wobec idei niepodległości.
2. Poezja jako głos jednostki i głos zbiorowości.
3. Jakie wartości dostrzegasz w literaturze średniowiecza, renesansu, baroku?

Jak widać, Komitet Główny wysunął na pierwsze miejsce temat nowy, nieobecny dotychczas w szkolnej polonistyce, a więc taki, który mógłby i powinien zaciekawić młodzież, i pobudzić jej umysł. Nie jest to przy tym temat zupełnie obcy, taki, do którego „nie wiadomo, jak się zabrać”, bowiem myśl niepodległościowa stanowi główną ideę porządkującą i scalającą dzieje polityczne i historię literatury XIX w. w ujęciu szkolnym. Mogło się wydawać, że przeniesienie jej w XX stulecie nie będzie trudne w sytuacji, gdy młodzież zna twórczość Wyspiańskiego i Żeromskiego, a poza tym może posłużyć się licznymi materiałami naukowymi i publicystycznymi ukazującymi się w prasie, radiu i telewizji w 60 rocznicę odzyskania niepodległości.

Tylko ośmioro młodych warszawiaków pisało na pierwszy temat. Ponad 90% młodzieży, uczniów ostatniej klasy liceum lub technikum, odrzuciło tę propozycję. Dlaczego? — Nie jest to rezultat szczególnej atrakcyjności pozostałych tematów, ale niechęci właśnie do tego. Niechęć ta mogła być spowodowana przesyceniem