

Umie patrzeć i myśleć historycznie, umie przeto dostrzec w tradycji literackiej wiele zjawisk zdecydowanie postępowych, godnych uznania i szacunku. Generalizujący zarzut zamykania się w „ramkach rodziny“ odrzuca jako nietrafny: dramat rodziny bywa przecież wielokrotnie dramatem epoki, a ucieczka od rzeczywistości niektórych pisarzy wcale nie była zjawiskiem powszechnym. A życie osobiste? Kuzniecow słusznie pisze: „Życie osobiste, miłość i przyjaźń istnieją w epoce socjalizmu i będą istnieć w epoce komunizmu. W warunkach panujących w społeczeństwie radzieckim życie osobiste nabiera innej treści społecznej, jednakże bynajmniej nie znika, nie staje się sprzeczne z naturą powieści“. Ileż spraw rodzinnych poruszają takie dzieła, jak *Droga przez mękę* A. Tołstoja lub *Cichy Don* M. Szołochowa, ale czyż można te wspaniałe utwory nazwać „powieściami rodzinnymi“ i tym samym wystawić im negatywne cenzurki? A w innym aspekcie zagadnienia — też sprawy u Balzaka i Zoli? Obok tego autor rozprawy w pełni docenia osiągnięcia powieści klasycznej w zakresie analizy psychologicznej, rozumie, że bez psychologii nie ma powieści, rzecz jasna pod warunkiem zachowania poprawności metodologicznej. Dlatego też według niego słusznie zapomniano o takich powieściach, które we wstępie informowały czytelnika: „Część fabularna złożona większą czcionką, psychologia — mniejszą“. Dlatego też dodaje: „Zupełnie tak jak w podręczniku szkolnym, gdzie to, co nie wchodzi do programu, składa się petitem“.

Autor przy całym rozumieniu europejskiej puścizny powieściowej, z klasyczną powieścią rosyjską włącznie, jest w pełni świadom tego, że powieść klasyczna nie wyczerpała bynajmniej wszystkich kompozycyjnych i ideowych możliwości tego żywotnego gatunku. Umie dostrzec i podkreślić te osiągnięcia i możliwości, które wniosło piśmiennictwo radzieckie: nowe, dalsze prawidłowości i zasady kompozycyjne powieści w nowej, socjalistycznej epoce.

Rozprawa Kuzniecowa, bogata w spostrzeżenia i materiał badawczy, wystawia piękne świadectwo współczesnej radzieckiej teorii literatury.

Jan Trzynałowski

Wolfgang Kayser, DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT. Vierte Auflage. Bern 1956, Francke Verlag, s. 444.

Książka Wolfganga Kaysera *Das sprachliche Kunstwerk* należy do najgłośniejszych dzieł literaturoznawstwa niemieckiego okresu powojennego. W ciągu dziesięciu lat doczekała się ona aż pięciu wydań niemieckich; w tym samym czasie ukazały się również dwa wydania portugalskie i dwa hiszpańskie. Obecnie przygotowywane jest w Stanach Zjednoczonych angielskie wydanie tej książki. W niektórych państwach zachodnich jest ona od kilku lat jednym z podstawowych podręczników dla studentów i adeptów nauki zajmujących się literaturą. Dzieło to zapełnia dotkliwą lukę; brak było bowiem pracy, w której by zestawiono najnowsze tendencje oraz wyniki badań literaturoznawstwa. Kayser wywiązał się z tego zadania z rzadko spotykanym mistrzostwem pisząc pracę przystępnie przy równoczesnym uniknięciu zbyt rażących uproszczeń. Część niedociągnięć i niedopowiedzeń uzupełnił autor w ostatnich wydaniach książki, wzbogacając zarazem załączoną do niej bibliografię przedmiotu. Sugestywny sposób podania nader bogatego materiału oraz przejrzystość układu całości idzie w parze ze ścisłym łąčeniem spraw teoretycznych z przykładami czerpanymi z literatury niemieckiej, angielskiej, portugalskiej, hiszpańskiej, francuskiej i włoskiej. Zalety dzieła Kaysera, a szczególnie jego niezwykła praktyczność, przyczyniły się w poważnym stopniu do jego ogromnej popularności. Przeczytanie książki zaoszczędza studentowi trudu przedzierania się przez

gąszcz nierzadko bardzo trudnych i terminologicznie niejednolitych prac literaturoznawstwa niemieckiego.

Zanim przejdziemy do omówienia poszczególnych problemów zawartych w pracy Kaysera, rzućmy okiem na misterny układ spisu treści jego dzieła: słowo wstępne, wprowadzenie, przygotowanie, pojęcia podstawowe analizy, część pośrednia, pojęcia podstawowe syntezy. Swoje credo wygłasza Kayser w formie najbardziej skondensowanej już na początku słowa wstępnego. Wolny przekład brzmi następująco: Niniejsza książka wprowadza w metody, za pomocą których twórczość literacka ukazuje nam się (*erschliesst*) jako językowe dzieło sztuki. Badania naukowe ostatnich dziesięcioleci wytyczały sobie na ogół inne cele, stawiając dzieło w związku z pozaliterackimi zjawiskami, które uważano za istotniejsze od samego dzieła, będącego jedynie odbiciem „prawdziwego“ życia. Osobowość poety albo jego światopogląd, ruch literacki albo jakieś pokolenie, grupa społeczna albo jakiś ograniczony teren, duch epoki albo charakter narodu, wreszcie problemy i idee — to były te siły życiowe, do których chciano się zbliżyć poprzez twórczość literacką. Mimo że te metody pracy są jeszcze i dzisiaj stosowane i mimo ich poważnych osiągnięć, powstaje pytanie, czy dzięki temu nie zaniedbuje się istoty literackiego dzieła sztuki, nie przeocza właściwego zadania badań literackich. Utwór literacki żyje i powstaje nie jako odzwierciedlenie czegośkolwiek innego, lecz jako w sobie zamknięty układ językowy (*Gefüge*). Wobec tego istotą badań powinno być określenie twórczych sił językowych, zrozumienie ich współdziałania i przejrzyste ukazanie struktury poszczególnego dzieła.

Innymi słowy zamierzeniem Kaysera było napisanie „wstępu do problematyki i metod pracy literackiej interpretacji“. Punktem wyjściowym teoretycznych rozważań autora jest sprawa określenia przedmiotu literaturoznawstwa. Jest nim tylko literatura piękna, a nie całe pi-

śmiennictwo. Nie należy również do przedmiotu literaturoznawstwa pisarz i jego biografia. Są to sprawy marginesowe, tak jak i kwestie źródeł literackich, kwestie powstania i oddziaływania dzieła literackiego. Dzięki takiemu postawieniu sprawy uchodzi dzisiaj Kayser w Niemczech Zachodnich za jednego z głównych reprezentantów kierunku literaturoznawstwa, który stanowi antytezę literaturoznawstwa marksistowskiego.

Ograniczenie przedmiotu badań literackich *sensu stricto* jedynie do samego dzieła ma znaczenie przede wszystkim teoretyczne, w praktyce bowiem trzeba zacząć pracę nad dziełem literackim właśnie od spraw przez Kaysera wyłączonych. Autor jest świadom tej trudności i stara się ją usunąć, omawiając sprawę krytyki tekstu, autorstwa, datowania i środków pomocniczych w części nazywanej wprowadzeniem.

Zanim przystąpimy do naukowego opracowania tekstu literackiego, musimy wypełnić kilka warunków wstępnych, nazywanych założeniami filologicznymi, które są wspólne wszystkim naukom, korzystającym z tekstów jako podstawy. Oczywiście pierwszym warunkiem interpretacji dzieła literackiego jest poprawność tekstu, który ma być interpretowany. Na jednym z kongresów germanistycznych ostatnich lat znany germanista wygłosił referat, opierając główną tezę na orzeczeniu zdania końcowego interpretowanego utworu, które, jak się później okazało, było po prostu błędem drukarskim, nie występującym w innych wydaniach utworu. Dopiero wówczas, kiedy dysponuje się tekstem krytycznym, kiedy zbadało się autorstwo utworu, ustaliło czas powstania (jeżeli oczywiście to możliwe) i przewertowało szereg tzw. środków pomocniczych, można przejść do pracy nad tekstem literackim. W związku z tym Kayser dzieli swe dzieło, po omówieniu problematyki wstępnej, na dwie części: na pojęcia podstawowe analizy i pojęcia podstawowe syntezy, włączając pomiędzy nie część pośrednią, w której zajmuje się podstawowymi tech-

nikami poetyckimi, czyli formami podawczymi liryki, dramatu i epiki.

Część pracy poświęconą sprawom analizy otwiera rozdział omawiający pojęcia podstawowe treści: materiał pozaliteracki utworów fabularnych (*Stoff*), motyw, motyw przewodni, topos, emblemat, fabuła. Kayser podaje definicje poszczególnych pojęć, by w ten sposób uniknąć niejasności i wieloznaczności. Tendencja ta przewija się przez całe dzieło, autor stara się bowiem zapoznać studenta ze ścisłą terminologią fachową. Drugą warstwą podstawowych pojęć analizy jest wiersz. Kayser omawia systemy wersyfikacyjne, stopę, wers, strofę, układy wiersza, rym i aliterację, metrykę i tzw. analizę dźwięku (*Schallanalyse*).

Bogactwo form językowych dzieł Kaysera na warstwę głoskową (onomatopeja, symbolika dźwięków), warstwę słowną (tendencje językowe autora, epoki), warstwę figur retorycznych, poświęcając szczególną uwagę obrazowi, porównaniu, metaforze i synestezji. Następnie przechodzi autor do składni i jej dowolności, jakim podlega w wierszu, omawia formy syntaktyczne zdania i większych partii tekstu, kończąc na rodzajach i formach mowy (monolog wewnętrzny, relacja, rozkaz).

Wreszcie ostatnia grupa pojęć podstawowych analizy to kompozycja. Kayser rozpatruje jej problematykę w związku z głównymi rodzajami poetyckimi, liryką, dramatem i epiką, zwracając uwagę na kompozycję zewnętrzną, w odróżnieniu od wewnętrznej.

Na tym kończy część analityczną, która ma charakter przygotowawczy. Każdy z czterech omówionych rozdziałów podaje „narzędzia pracy“, wchodzące w zakres poetyki opisowej. Część ta nie jest wyczerpująca, ma charakter wprowadzenia. W porównaniu z pierwszym wydaniem *Das sprachliche Kunstwerk* została ona rozbudowana i uzupełniona. Autor uwzględnił słuszne uwagi recenzentów, a tym samym praca jego jest dosyć uodporniona na krytykę, jeżeli chodzi o szczególne.

Po wspomnianej już części pośredniej, omawiającej problemy podstawowe technik poetyckich w odniesieniu do liryki, dramatu i eposu, przechodzi Kayser do części zasadniczej zatytułowanej *Pojęcia podstawowe syntezy*. Pomiędzy warstwami analitycznymi i syntetycznymi zachodzi wyraźna korelacja, którą można by ująć w następującą tabelkę:

Pojęcia podstawowe	
analizy	syntezy
1. treść (<i>Inhalt</i>)	zawartość (<i>Gehalt</i>)
2. wiersz	rytm
3. formy językowe	styl
4. kompozycja	struktura gatunku

Dotychczasowe rozważania Kaysera były poświęcone sprawom filologicznym (pobieżnie w tzw. Przygotowaniu) i sprawom analizy literackiej, czyli problematyce, która stała w centrum zainteresowania dziewiętnastowiecznego pozytywistycznego literaturoznawstwa. Rozdział poświęcony zawartości (*Gehalt*), stanowiącej jak gdyby uogólnienie treści utworu, dotyczy tej warstwy badań dzieła literackiego, która interesuje najbardziej m. in. wszystkie kierunki zainicjowane przez Diltheya, jak i literaturoznawstwo marksistowskie.

Zawartość to w pewnym sensie idea dzieła literackiego. Może ona być rozumiana w sensie problemowym jako wewnętrzny czynnik porządkujący i jednoczący dzieło literackie w jedną całość. Idea może mieć również charakter tendencji, której podporządkowane jest dzieło literackie, stanowiące jej zobrazowanie. Literaturę zaangażowaną w walce o realizację pewnych idei nazywa Kayser „literaturą tendencyjną“, uważając ją za zjawisko marginesowe twórczości literackiej. „Denn wo die Bildhafte Suggestivkraft der Sprache nur benutzt wird, um Gedanken zu unterstreichen, wo in deren Übermittlung die eigentliche Aufgabe liegt zum Zwecke eines Eingriffs in die Realität, da steht eine solche »Rede« auf einer Stufe mit anderen Mit-

tehn der geistigen Auseinandersetzung“ (s. 223).

Ta ocena twórczości zaangażowanej jest oczywiście nie do przyjęcia. Kayser stoi na stanowisku, że krytyka społecznych, państwowych, religijnych stosunków, przeprowadzona w celu ich naprawy, z góry skazuje dzieło na krótkowieczność, ponieważ z natury rzeczy grozi mu dezaktualizacja. Polemizuje on również z poglądami Diltheya i Ungera głoszącymi, że twórczość literacka to interpretacja życia (*Lebensdeutung*), a celem naukowca jest zbadanie utworu poetyckiego pod kątem zawartych w nim treści wyższego rzędu, czyli idei w nim głoszonych, by tym samym poznać światopogląd poety, tzw. ducha czasu, i rozwój problematyki życiowej. Takie podejście do dzieła literackiego z góry uprzywilejowuje utwory o silnym ładunku problemowym, zaniedbując równocześnie lirykę nastrojową, pieśni i utwory komediowe. W tym miejscu wypada zaznaczyć, że Kayser w swych interpretacjach zajmuje się prawie wyłącznie tą drugą grupą, i to chyba dlatego, że w centrum jego zainteresowań znajdują się problemy formalne.

Zdaniem Kaysera nie można również opierać się na interpretacji dzieła przez samego pisarza, która jest subiektywna, nierzadko sprzeczna w swoich opiniach, ani też na poszczególnych sentencjach zawartych w samym utworze. Również zbadanie opinii czytelnika względnie publiczności nie jest pomocne dla interpretacji literackiej.

Kayser poddaje w wątpliwość badanie dzieła różnymi od siebie izolowanymi metodami, polemizując z twierdzeniem Ungera, że metodę badania problematyki dzieła można uzupełnić metodą stylistyczno-estetyczną. Na przykładzie wiersza Hölderlina stara się wykazać, że wyniki uzyskane za pomocą „odizolowanej“ metody duchoznawczej (*geisteswissenschaftliche Methode*) były błędne. Nie można bowiem badać treści jedną metodą, a formy dzieła inną. Jedną z głównych tez

Kaysera, która wydaje się nam nader ryzykowna, jest zdanie (wypowiedziane w związku z wspomnianym wierszem Hölderlina), że forma przynosi ze sobą zawartość problemową (*Gehalt*): „Unser Gedicht hat uns gerade durch seine Brüchigkeit gezeigt, dass die Form selber Gehalt mitbringt und dass der Gehalt nicht in irgendeine Form gegossen werden kann“ (s. 239). Twórczość poetycka zawiera wprawdzie idee i problemy, nie powstaje jednak ani pod naporem potrzeby ich wypowiedzania, ani nie kształtuje ich w tym celu. „So gewiss Dichtung Ideen und Probleme enthält, sie entsteht nicht aus dem Drang nach ihrer Aussprache, noch formt es sich als ihre Aussprache“ (s. 240). Ponieważ zaś dzieło literackie stanowi własną rzeczywistość, własny świat, nie można zawartych w nim idei utożsamiać z ideami filozoficznymi, jak to czyni kierunek duchoznawczy, a badania zawartości problemowej utworu należy prowadzić wychodząc od struktury dzieła literackiego.

Następną warstwę pojęć podstawowych syntezy stanowi rytm, którego główną cechą jest wytwarzanie u słuchacza stanu oczekiwania (*Vorausserwartung*).

O wiele więcej miejsca poświęca Kayser problematyce stylu. Swoje rozważania zaczyna od krytyki różnych teorii stylistycznych, by w końcu dać zarys tzw. „stylistyki dzieła“ (*Werkstilistik*). Dzieło samo w sobie posiada styl, i to nie tylko dzieło literackie, lecz również twierdzenie matematyczne, wypracowanie szkolne itp. W odróżnieniu od dwóch ostatnich jednak znaczenia utworu poetyckiego nie wskazują na żadną rzeczywistość, przedmiotowość jego bowiem jest wywoływana przez język i tylko w nim istnieje. Każdy Cezar literacki to indywidualność, a właściwie część indywidualności danego dzieła, które stanowi swoisty jednolity świat poetycki. Rozpoznając siły kształtujące ten świat i jego jednolitą, indywidualną strukturę, zgłębiamy równocześnie tajniki stylu danego dzieła. Kayser wyraził to jeszcze

w inny sposób: „Der Stil eines Werkes ist die einheitliche Perzeption, unter der eine dichterische Welt steht; die Formungskräfte sind die Kategorien bzw. Formen der Perzeption“ (s. 290).

Pewnego rodzaju ułatwieniem w ujęciu stylistycznym form percepcji jest często występujący w utworze narrator, ustosunkowujący się do konkretnej przedmiotowości. Do pięknie stylistycznych dochodzi wówczas, gdy np. narratorem jest dziecko, a percepcja świata poetyckiego dokonuje się oczami dorosłego.

Ważną rolę w stylistyce Kaysera odgrywa pojęcie postawy. Może to być np. postawa artysty, postawa gatunku, postawa pewnego wieku, postawa epoki itd. W dramacie, gdzie nie ma narratora, zastępują go występujące osoby, których indywidualna percepcja stanowi zawsze jakąś część percepcji danego świata poetyckiego. W liryce zaś staje się przedmiotowość sama często wypowiedzią. Istnieją jednak wiersze, których „ja“ ustosunkowuje się do rzeczywistości.

Podsumowując swe rozważania Kayser stwierdza, że patrząc od zewnątrz, stylem będzie jedność i indywidualność ukształtowania, od wewnątrz zaś jedność i indywidualność percepcji, tzn. jakaś określona postawa. Ponieważ zaś znaczenie słów nie wskazuje na znajdującą się poza dziełem literackim przedmiotowość, lecz na świat danego dzieła poetyckiego, i ponieważ postawa z góry określa i formuje tę przedmiotowość, badaniom stylistycznym opierającym się na kategoriach percepcji i postawy w danym dziele nie grozi rozdział formy od zawartości treściowej. W poglądach swoich na styl nie jest Kayser odosobniony, podobne poglądy znajdujemy u Emila Staigera, Clemensa Lugowskiego i innych.

By wniknąć jednak w najgłębsze tajniki dzieła literackiego, należy sięgnąć do gatunku literackiego. Kayser omawia go w rozdziale końcowym, który stanowi ukoronowanie całej jego pracy. W celu dokładniejszego sprecyzowania pojęć

wprowadza on za Staigerem podział na lirykę, epikę i dramat oraz liryczność, epickość i dramatyczność (*Lyrik, Epik, Dramatik — Lyrisch, Episch, Dramatisch*). Nawiązuje następnie do dzieła Cassirera *Philosophie der symbolischen Formen. I: Die Sprache*, a szczególnie do H. Junkera, który wyróżnił trzy podstawowe czynności języka (*Leistungen der Sprache*): komunikowanie, ewokowanie i prezentowanie (*Kundgabe, Auslösung und Darstellung*). Z tych właśnie podstawowych czynności języka wypływają liryczność, epickość i dramatyczność. „Ein kundgebender Ausruf, des Schmerzes, des Jubels, der Klage, stellt demnach das Urphänomen des (sprachlich) Lyrischen dar: in der Interjektion Ach! wurzelt sozusagen alle Lyrik. Entsprechend kann man in einem auslösendem Anruf die Urzelle des Dramatischen sehen und in der hinweisenden Geste des Da ... (Voilà! Eis!) die Urquelle des Epischen“ (s. 335). W dziele lirycznym „świat“ i „ja“ przenikają się wzajemnie. Istotą liryczności jest właśnie to uwewnętrznienie (*Verinnerung*) wszelkiej przedmiotowości w czasie chwilowego podniecenia, nastroju, który jest właściwie samą komunikatywnością. Następnie Kayser przechodzi do omówienia postaw i form w liryce. W liryce odróżnia on komunikowanie liryczne, w którym poetyckie „ja“ stoi naprzeciw jakiegoś „to“, ujmuje je i wypowiada. Jest to postawa nazywana przez Kaysera lirycznym nazywaniem (*lyrisches Nennen*), postawa epicka w obrębie liryki. Druga postawa to liryczne zwracanie się (*lyrisches Ansprechen*), to wzajemne oddziaływanie podmiotowego „ja“ i przedmiotowego „ty“ o charakterze dramatycznym. Wreszcie trzecią, najbardziej liryczną postawą w liryce jest mówienie pieśniowe (*liedhaftes Sprechen*), w którym „ja“ utożsamia się z przedmiotowością. „Hier gibt es keine gegenüberstehende und auf das Ich wirkende Gegenständlichkeit mehr, hier verschmelzen beide völlig miteinander, hier ist alles Innerlichkeit. Die lyrische Kund-

gabe ist die einfache Selbstaussprache der gestimmten Innerlichkeit oder inneren Gestimmtheit“ (s. 339). Zdaniem Kaysera istnieją wyłącznie te trzy postawy liryczne, co nie wyklucza jednak, że w jednym wierszu dochodzi tylko jedna z nich do głosu. W obrębie postawy zasadniczej, zwanej lirycznym zwracaniem się, wyróżnia Kayser hymn, dytyramb i ody, zaznaczając równocześnie, że np. część utworów zwanych hymnami okaże się wierszami o postawie epickiej. W obrębie postawy nazwanej lirycznym nazywaniem Kayser odróżnia nazywanie zwykle (*Sinn-Sprechen*) i nazywanie wzniosłe, czyli oznajmianie (*Verkünden*). Wreszcie w obrębie najbardziej lirycznej postawy (*liedhaftes Sprechen*) nie widzi żadnych możliwości rozróżniania.

Samo uchwycenie postawy lirycznej nie wystarcza jednak. Gdyby np. oda *Odi profanum vulgus* została nam przekazana bez ostatnich dwóch zwrotek, moglibyśmy zdaniem Kaysera wprawdzie rozpoznać w niej postawę typową dla ody, lecz brak byłoby czegoś istotnego, i to nie tylko brak myślowej zawartości, lecz przede wszystkim zaokrąglenia, zwartości, czyli wewnętrznej formy. „Das aber heisst, nun allgemein gesprochen: im lyrischen Kunstwerk wirkt als Gattungsaspekt zweierlei zusammen: eine Haltung, in der gesprochen wird — in unserem Fall die Odenhaltung als spezielle Ausprägung des lyrischen Ansingens — und eine Form, in der das Sprechen sich rundet, zur Einheit und Ganzheit wird: in unserem Fall können wir die Form als Entschluss-Fassung bezeichnen“ (s. 344). W danym wypadku formą wewnętrzną jest powzięcie postanowienia. Postanowienie zaś wymaga zetknięcia się podmiotowości i przedmiotowości, czyli „ja“ i „ty“. To wzajemne uzależnienie postawy i formy wewnętrznej nie oznacza jednak, że postawie ody odpowiada tylko postanowienie. Odzie odpowiada także ostrzeżenie, hymnowi np. pochwała boskości, postawie pieśniowego mówienia radość (*Jubel*), lirycznego

nazywania zaś np. pochwała krajobrazu, miasta. Trzem zasadniczym postawom lirycznym odpowiadają również lament (liryczne nazywanie), oskarżenie (liryczne zwracanie się) oraz skarga (czysto liryczna). Na podstawie powyższych rozważań dochodzi Kayser do wyróżnienia trzech gatunków lirycznych: aforyzmu (*Spruch*), wezwania (*Ruf*) i pieśni (*Lied*). Interpretując dzieło liryczne pod aspektem postawy i formy wewnętrznej ujmujemy, zdaniem Kaysera, funkcje wszystkich zjawisk językowych omówionych uprzednio i ich współdziałanie. Tam zaś, gdzie brak jednolitości, gdzie działają siły heterogeniczne, mamy do czynienia z dziełem „łamliwym“ (*brüchiges Werk*). W jednolitości, czyli harmonii, upatruje też Kayser kryterium wartościowania.

Sprawom liryki poświęciliśmy więcej miejsca, by pokazać na jej przykładzie koncepcję Kaysera. Podobne rozważania prowadzi on również w dziedzinie epiki i dramatu. W epice jednak, obok postawy narracyjnej, jako kryterium klasyfikacji konieczne jest uwzględnienie podstawowych elementów strukturalnych postaci, dziania się i przestrzeni (*Figur, Geschehen und Raum*); każdy z tych elementów może dominować, każdy jest też wystarczający, by stworzyć dzieło epickie. Jeżeli postać wysuwa się na plan pierwszy, mamy do czynienia z dziełem charakterów, dzianie się określa strukturę ballady, a przestrzeń idyllę. Połączenie strukturalnych elementów epiki postawami narracyjnymi stanowi kryterium podziału. Epos, czyli opowiadanie o całościowym świecie (*über totale Welt*) we wzniosłym tonie, może być eposem dziania się, eposem postaci, bądź też eposem przestrzeni. To samo dotyczy powieści, która stanowi opowiadanie o całościowym świecie w tonie prywatnym. Podobnie ma się również sprawa z opowiadaniem. Analogicznie do epiki wydziela Kayser dramat postaci, dramat przestrzeni i dramat dziania się, czyli tragedię. Podział ten dotyczy również komedii.

Oceniając ogólnie dzieło Kaysera trzeba stwierdzić, że niewątpliwą zasługą autora jest próba uściślenia literaturoznawstwa i wprowadzenia logicznego ładu, w oparciu o osiągnięcia nie tylko literaturoznawstwa, lecz również filozofii języka, lingwistyki i fenomenologii. Cenne również jest położenie akcentu na syntetycznym, całościowym ujęciu dzieła literackiego, jak i skoncentrowanie uwagi na dziele literackim. Metoda ta jednak kryje w sobie (nie wchodząc tutaj w krytykę jej założeń) poważne niebezpieczeństwa polegające na jednostronności badań. Jak dotychczasowa praktyka wykazała, interpretatorzy dzieł literackich rozpatrują na ogół dany utwór bardzo jednostronnie, nie doceniają bowiem ważności momentów historycznych i filologicznych oraz ważności problematyki dzieła, a koncentrują się w swych rozważaniach przede wszystkim na sprawach formalnych.

Marian Szyrocki

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

W tytule książki Staigera *Sztuka interpretacji* nie znajdujemy żadnego przymiotnika, tytuł ma przeto charakter generalizujący, zapowiada jak gdyby jakąś uniwersalną, bodajże niezawodną metodę interpretacji dzieła literackiego (co wynika znowu z podtytułu). Wszak każdy kierunek w badaniach literackich z zupełnie oczywistych powodów ośrodkiem swych zainteresowań i tendencji czyni właśnie metodę interpretacji utworu. Dlatego też radzi byśmy znaleźć w tytule zbioru studiów Staigera odpowiedni przymiotnik orientujący czytelnika w kierunku badawczym, na którego stanowisku stoi autor. Spróbujmy kierunek ten odczytać z samej pracy.

Dzieło literackie w swej zasadniczej istocie, w tym *an sich*, jest zjawiskiem

poznawalnym, naturalnie nie tylko w swej podstawowej, niejako „pierwszej” warstwie semantycznej, dostępnej, mówiąc po prostu, każdemu rozumiejącemu dany język. Chodzi wszakże o poznanie właściwe, o interpretację zgodną z założeniami autora, z istotą danego dzieła. Nieodzownym warunkiem właściwej interpretacji dzieła literackiego jest określony stan wzruszenia, któremu ulega odbiorca przy zetknięciu się z dziełem w akcie jego poznawania. Kto tego wzruszenia nie dozna, daremnie będzie próbował odnaleźć je w dalszych próbach kontaktu z utworem; w najlepszym wypadku skazany będzie na bierne powtarzanie kursujących już sądów. Tak więc punktem wyjścia ma być nie świadomy akt poznawczy, lecz wewnętrzne doznanie.

Tak więc stajemy wobec pewnego orientującego nas punktu wyjścia: dzieło literackie oddziało na odbiorcę w jakiś określony sposób, przesłało mu niejako określony sygnał kierunkowy. Czyżby więc wyraz? Jeśli tak, nie znajdujemy się na terenie zupełnie nieznanym, aczkolwiek pomimo istnienia szeregu prac na ten temat nie doszukamy się chyba wypracowanej w szczegółach i sprecyzowanej teorii wyrazu. Przypomnijmy wszakże książkę L. Klagesa *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* czy też, dla częściowego tylko dopełnienia materiału od strony badań szczegółowych, K. Schultze-Jahde *Ausdruckswerk und Stilbergriff*, w praktycznym zaś przedłużeniu warsztatowym K. Górskiego *Poezja jako wyraz*. Właśnie Klages usiłował wskazać na konieczność i możliwość rozszyfrowania treści duchowych człowieka przez swoje traktowaną charakterologię, która identyfikuje i określa owe treści poprzez wyrazy, aż po ich najdoskonalszy kształt, jakim jest twórczość artystyczna.

W tym łańcuchu metod i koncepcji szczególne stanowisko zajmuje filozof niemiecki M. Scheler z swą pracą *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, będącą zestawieniem też tzw. antropo-