

DZIEŁA ZEBRANE

TOM III

VARIA

Ks. Jerzy Klinger

DZIEŁA ZEBRANE

TOM III

VARIA

Opracowanie
ks. Henryk Paprocki



TYNIEC

WYDAWNICTWO BENEDYKTYNÓW

Artykuły zamieszczone w tym tomie opublikowano na podstawie książki:
J. KLINGER, *O istocie prawosławia. Wybór pism*, do druku przygotowali
M. Klinger i H. Paprocki, Warszawa 1983, Instytut Wydawniczy PAX,
ss. 545+3 nbl oraz innych źródeł.

Projekt okładki:
Mikołaj Jastrzębski OSB

Imprimi potest: Opactwo Benedyktynów
L.dz. 48/2021, Tyniec, dnia 22.03.2021
✠ Szymon Hiżycki OSB, opat tyniecki

ISBN 978-83-8205-172-8

Wydanie drugie – Kraków 2023

© Copyright for this edition
by Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37, 30-398 Kraków
tel.: +48 534 037 299, +48 (12) 688 52 95
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:
Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
druk@tyniec.com.pl

VARIA

Struktura estetyczna dzieła poetyckiego

I. Zagadnienie metody

Tematem pracy jest zagadnienie estetycznej struktury dzieła poetyckiego. Od razu trzeba więc zaznaczyć, że nie będzie w niej chodziło o sprawę ogólnej jego struktury, którą może zajmować się ontologia w swym szczegółowym zastosowaniu lub teoria literatury. W niniejszej pracy chodzi jedynie o wyświechtlenie problemu, dzięki jakim właściwościom utwór poetycki staje się podmiotem wartości estetycznej.

Sprawy zaś zasadniczej, to jest czym jest owa wartość estetyczna, na gruncie analizy estetycznej jednej gałęzi sztuki rozwiązać się nie da. Analizowanie jednakże poszczególnych klas przedmiotów estetycznych jest jedyną drogą, która może doprowadzić do rozwiązania tego zasadniczego problemu.

Nie jest błędem metodologicznym nie wiedząc, czym jest wartość estetyczna, stawiać pytanie, dzięki jakim właściwościom ten czy ów przedmiot estetyczny tę wartość posiada, albowiem chociaż można nie wiedzieć, czym jest wartość estetyczna, niemniej jednak można tę wartość przeżywać w konkretnym przedmiocie estetycznym. Nie znając jeszcze istoty samej wartości badań, jakie właściwości wyróżniają przedmiot, w którym ta wartość daje się przeżyć.

Jest to więc praca z dziedziny estetyki. Błędem wielu wyśiłków w tej dziedzinie jest traktowanie estetyki jako gałęzi pochodnej od metafizyki lub teorii poznania. O ile jednak kryterium prawdziwości wyników jakiejś nauki stanowi niesprzeczność tych wyników z bezwzględnie pewnymi wynikami pozostałych nauk, o tyle, sędzę, wyjściowe punkty badań rozmaitych nauk powinny być możliwie od siebie niezależne.

Pomijając w tej chwili kwestie uzasadnienia tej tezy w odniesieniu do metodologii ogólnej, na uzasadnienie postulatu niezależności estetyki od metafizyki lub teorii poznania mógłbym przytoczyć dwa argumenty:

- 1) Większość wyników, osiągniętych w tych dziedzinach badań, nie posiada bezwzględnej pewności. Ponieważ i estetyka nie wypracowała dotychczas metod gwarantujących jej bezwzględną pewność, przeto uzależnienie jednych wyników niepewnych od drugich niemniej niepewnych, jest niejako świadomym dopuszczeniem możliwości błędu do kwadratu, co jest metodologicznie wysoce niebezpieczne.
- 2) Gdyby estetyce, nieuzależnionej od innych dziedzin filozofii, udało się osiągnąć wyniki pewne, przyniosłoby to korzyści pozostałym naukom, co by odpadło, gdyby estetyka była od tamtych nauk zależna. Wzajemne więc korzystanie ze swych twierdzeń mogłoby poszczególnym naukom przynieść tylko doraźne korzyści, uniemożliwiałoby natomiast ogólny postęp wiedzy, gdyż wiedza w ten sposób osiągnięta obracałaby się w błędnym kole.

Emancypowana estetyka nie może zatem zawierać twierdzeń w jej systemie nieudowodnionych ani nie będących re-

zultatem bezpośredniego doświadczenia. Ponieważ jednak całkowicie nie można wyzbyć się takich twierdzeń, pozostaje tylko ograniczyć ich ilość do minimum, wybierając tylko te, które wydają się bezwzględnie pewne i wyszczególniając je na początku rozważań.

Takich ogólnofilozoficznych twierdzeń, koniecznych w toku obecnej pracy, przyjmuję tylko dwa, a mianowicie:

- a) teza o konieczności antypsychologistycznego ujmowania wszystkich zjawisk, które są różne od aktów i treści świadomości, oraz
- b) teza o wzajemnej modyfikacji, występujących w zestrojach jakości i o prymacie jakości całościowych nad jakościami elementów zestroju.

Tezy zaś o konieczności bezpośredniego doświadczenia, jako przyjętej tezy ogólnofilozoficznej, nie wyszczególniam, gdyż wydaje mi się, że wynika ona z istoty samej estetyki. Pozostałe dwie tezy przyjmuję tylko dlatego, że tezę drugą, zwłaszcza co do wzajemnej modyfikacji współwystępujących jakości, można „odczytać” z samych przedmiotów, również i na terenie estetyki, przeprowadzając odpowiednie eksperymenty. Teza pierwsza jest dobrze udowodniona przez współczesną filozofię, poczynając od *Logische Untersuchungen* Edmunda Husserla, i to w odniesieniu do różnych klas przedmiotów tak, że mówiąc o przedmiotach estetycznych i ich elementach, będę mówił o nich jako o przedmiotach nie psychicznych ze względów ogólnofilozoficznych. Zebrawszy wyniki tej pracy, postaram się udowodnić, że na terenie samej estetyki nie ma żadnej dostatecznej racji, by do badań nad przedmiotami estetycznymi stosować wyłącznie metody badań psychologicznych.

Poza tym jednak estetyka posiada wiele takich momentów, które tylko przez wyniki innych nauk mogą być określone. Praca obecna jednak pozostawia je bez określenia, o ile całość systemu da się bez tego zbudować, pozostawiając je jako zmienne dla ontologii, czy teorii poznania, by one, określając je na swój sposób, mogły korzystać z tez danej pracy.

Do takich zmiennych, które w systemie estetyki powinny pozostać bez podstawienia, należy epistemologiczny problem idealizmu, czy realizmu, w odniesieniu do dzieła sztuki. Jest to jednak dla estetyki zupełnie obojętne, czy w tym przekroju przyjmie się idealistyczne, czy realistyczne rozstrzygnięcie, gdyż przez to struktura estetyczna samego dzieła, ani jego stosunek do innych przedmiotów, nie zmienia się, gdyż w tym przekroju wszystko zmienia się równolegle. Żadne rozstrzygnięcie nie daje więc estetyce bezpośredniej korzyści.

Analogiczny problem może jednak być ważny w innym przekroju, mianowicie, gdyby na terenie samej estetyki dało się wykazać, że dzieło sztuki można traktować jedynie jako przedmiot czyichś przeżyć lub wręcz odwrotnie, że trzeba je traktować jako przedmiot od przeżyć niezależny. W tym przekroju, uniezależnionym od wszelkich ogólnych rozstrzygnięć epistemologicznych, problem ten jedynie dla estetyki okazuje się ważny. W tym też przekroju postaram się go rozwiązać przy końcu tej pracy.

Na razie zaś przed daniem odpowiedzi na to pytanie, będę się zajmował strukturą estetyczną utworu poetyckiego jako przedmiotu estetycznego, oczywiście biorąc pod uwagę nie wszystkie elementy, które w nim mogą być przeżyte, lecz tylko te elementy, które mogą ujawniać estetyczną wartość danego utworu.

II. Twierdzenia wstępne

W poprzednim rozdziale zaznaczyłem, że tematem obecnej pracy będzie struktura estetyczna dzieła poetyckiego, nie zaś jego struktura ogólna. O strukturze jednak estetycznej dzieła poetyckiego nie da się mówić bez przyjęcia choćby niektórych tez dotyczących ogólnej struktury przedmiotu estetycznego. Przyjmuję więc trzy takie tezy natury najogólniejszej, które posłużą jako punkt wyjścia do rozważań dotyczących estetycznej struktury dzieła poetyckiego jako przedmiotu estetycznego:

1) Przedmiot estetyczny ma pewną swoistą strukturę i zbudowany jest z pewnego odpowiedniego dla tej struktury materiału.

2) Materiał przedmiotu estetycznego częściowo jest jego treścią, to znaczy elementem realnie w przedmiocie nieobecnym, lecz wywołanym jako przedstawienie przez elementy realne w przedmiocie obecne¹.

¹ Treść posiada nie tylko taka materia, jak ta, z której utworzony jest wyraz w mowie, lecz również materia barwy w obrazie lub bryły w posagu, a nawet materia dzieła architektonicznego brana jako całość. Sporny natomiast problem w estetyce stanowi kwestia, czy materia dzieła muzycznego jest tym samym, co treść. Przeciwno istnieniu treści w muzyce wystąpił, jak wiadomo, Eduard Hanslick, wysuwając swą teorię muzyki jako „kalejdoskopu” dźwięków. Wydaje się jednak, że o treści w muzyce można mówić w zbliżonym do architektury sensie. Za bliskością muzyki i architektury wypowiedział się między innymi Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki*.

3) Przedmiot estetyczny może posiadać pozytywną lub negatywną wartość estetyczną.

Pierwsza teza jest ważna właściwie dla każdego przedmiotu. Druga teza też nie określa niczego, co by wyróżniało przedmiot estetyczny od przedmiotów pozaestetycznych, gdyż materię w sensie treści posiadają wszystkie przedmioty, należące do klasy utworów językowych lub z tych utworów ukształtowane. Dopiero trzecia teza określa coś, co wyróżnia przedmiot estetyczny od wszelkich innych przedmiotów.

Wszystkie trzy tezy oczywiście będą ważne i dla utworu poetyckiego, jako należącego do klasy przedmiotów estetycznych. Ponieważ z trzech wyróżnionych czynników: struktury, materiału-treści oraz wartości estetycznej, celem obecnej pracy jest zbadanie, od czego zależy wartość estetyczna, przeto z pozostałych dwóch należy uwzględnić tylko te elementy, których istnienie tę wartość implikuje. Należy więc zbadać, które elementy w strukturze oraz materii-treści utworu mogą stać się podmiotami wartości estetycznej.

Najpierw należy zbadać pod tym kątem widzenia elementy strukturalne utworu poetyckiego, badając je zresztą w związku z różnymi elementami treści. Wysunięcie zaś na początek badań nad materią-treścią utworu jest metodologicznie wskazane, gdyż:

- 1) nie można utworzyć pojęcia materii jakiegoś utworu niezależnie od utworu, czyli pojęcia „tworzywa” jakiegoś utworu, bo takie pojęcie w sposób nieunikniony prowadzi do sprzeczności².

² Sprzeczność wynikająca z pojęcia tworzywa jest nieunikniona. Tworzywo pojmuje się jako materiał, z którego jest zbudowany utwór.

2) pojęcie materii-treści wewnątrz utworu jest produktem abstrakcji jako coś, co jest przez jakąś strukturę ukształtowane i tylko w jakiejś strukturze istnieje.

Dlatego po ustaleniu, jaka jest estetyczna struktura dzieła poetyckiego, można zbadać, jaka jest estetyczna jego treść. Struktura bowiem jest zawsze strukturą jakiejś materii. Dlatego wartość estetyczna przez tę strukturę wytworzona będzie zawsze dotyczyła jakiejś materii. Może po zanalizowaniu różnych wartości estetycznych, powstałych na tle struktury utworu, uda się stwierdzić, że jakaś wartość estetyczna nie powstaje na tle struktury, lecz na tle tego, co zostaje po jej oddzieleniu, czyli właśnie owej materii-treści. Należy zatem najpierw zanalizować strukturę estetyczną dzieła poetyckiego.

III. Zgodność i kontrast jako stosunki konstytutywne dla wartości dzieła poetyckiego

Jeśli podchodzimy do dzieła sztuki z punktu widzenia całości, spostrzegamy, że istnieją elementy, którym można przypisać rolę wywoływania wartości estetycznej. Nawet w granicach jednej gałęzi sztuki, takiej jak poezja, wydaje się, że wartość estetyczna uwarunkowana jest wielorako – rym, rytm,

Jeśli jednak przyjmuje się, że tworzywo jest materią danego utworu, lecz istniejącą od utworu oddzielnie, tą z której utwór następnie został zbudowany, to nie jest już tą samą materią, gdyż elementy jakiejś materii zmieniają się zależnie od zestroju. Jeśli tworzywo jest materią istniejącą w samym utworze, to wtedy jest po prostu elementem utworu, a nie tworzywem, z którego utwór został zbudowany.

figury stylistyczne, sens zdań, zestrój całości – oraz, że wartości estetyczne poszczególnych utworów są zupełnie odmienne.

Można więc stanąć na stanowisku pluralistycznym twierdząc, że wartość estetyczna dzieła sztuki uwarunkowana jest wielorako. Ową różnorodność dzieł sztuki można postrzegać nie jako zasadę, lecz jako wynik struktury przedmiotów estetycznych, uwzględniając zmianę wchodzącą w ich skład jakości zależnych od zestrojów. Rzeczywiście, w dwóch różnych przedmiotach estetycznych może nie być ani jednej jakości identycznej. Jednakże wśród tych niesprowadzalnych do siebie jakości mogą być niektóre *s t o s u n k i k o n s t y t u t y w n e* dla wartości estetycznej, tak że jakości o tyle są względem siebie różne, o ile występują zawsze w różnych zestrojach, i o tyle są podobne, o ile zachowują względem siebie zawsze ten sam stosunek, dzięki któremu dany utwór posiada wartość estetyczną. Oczywiście jakości współwystępujące względem siebie w pewnym stosunku tworzą jakość nadrzędną, będącą właściwą podstawą wartości estetycznej.

Taką jakością konstytutywną dla wartości estetycznej w strukturze utworu poetyckiego jest jakość występująca na tle stosunku *z g o d n o ś c i i k o n t r a s t u* pomiędzy innymi jakościami utworu.

Stwierdzenie to wysuwam na początek mej pracy nie jako założenie, lecz jako tezę, którą w dalszym ciągu rozważań będę starał się udowodnić. Najpierw jednak należy porozumieć się co do samych terminów, występujących w tej tezie.

Przez zgodność rozumiem identyczność lub podobieństwo zachodzące co do jakości lub co do stosunków pomiędzy różnymi elementami jednego utworu w ten sposób, by elementy

te wiązały się ze sobą w jednolitą całość³. Przez kontrast zaś rozumem różność pomiędzy niektórymi elementami nieodłącz-

³ Na fakt, że podobieństwo nie jest tym samym, co identyczność pomiędzy niektórymi cechami przedmiotu, zwrócił uwagę David Hume (*Inquiry* II, 25). Mówiąc o tym, że każda „idea” pochodzi z odpowiedniej „impresji” zaznacza, że może zachodzić zjawisko z tym poglądem niezgodne, a to właśnie w przypadku podobieństwa tonów lub barw. Nie tylko każda barwa, lecz nawet każdy odcień barwy dostarcza odrębnej „idei”, co w języku Hume’a znaczy, że jest już czynnikiem nierozkładalnym. Otóż jakkolwiek według teorii Hume’a idee muszą pochodzić z impresji, w tym jednym przypadku Hume przyjmuje możliwość powstania jakiejś idei odcienia barwy, którego przedtem nie postrzegało się, na zasadzie podobieństwa do dwóch sąsiadujących odcieni barwnych poprzednio spostrzeżonych. Przypadek ten zresztą uważa za tak odosobniony, że nie chce dla niego robić wyjątku z ogólnej, przez siebie przyjętej zasady o pochodzeniu wszystkich idei z impresji spostrzeżeniowych. Gdyby jednak według Hume’a możliwe było sprowadzenie podobieństwa tych wrażeń do identyczności niektórych ich własności, dających się jeszcze wyróżnić nawet we wrażeniach już nierozkładalnych, to cała sprawa tłumaczyłaby się po myśli jego systemu i wielki filozof nie musiałby mówić o zjawisku świadczącym wbrew jego teorii. Jeżeli jednak stanie się na stanowisku, że zjawisko podobieństwa w każdym razie, a więc nawet w przypadku nierozkładalnych już wrażeń, da się sprowadzić do identyczności niektórych elementów, to jest możliwe jedynie przy przeniesieniu badań z terenu czystych jakości na teren czynników genetycznych, jak to uczynił Mieczysław Kreutz (*O podobieństwie wrażeń*, [w:] *Księga Pamiątkowa Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie 12. II. 1904–12. II. 1929*, Lwów 1931). Sprawa ta właściwie nie ma jednak nic wspólnego ze sprawą podobieństwa pomiędzy samymi jakościami, co pozwala przyjąć, że i w przypadku jakości złożonych sprawa podobieństwa nie da się po prostu sprowadzić do identyczności pewnej ilości elementów. Carl Stumpf uważa nawet podobieństwo za stosunek pierwotniejszy od identyczności (C. STUMPF, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883, I). Ponieważ jest to kwestia natury psychologicznej lub epistemologicznej, przeto do

nymi od elementów ze sobą zgodnych, występującymi w tych samych jakościach, tak że całość powstała dzięki elementowi zgodności staje się wewnętrznie zróżnicowana lub nawet rozbita w wyniku pojawienia się elementu kontrastu. Przy tym im bardziej stosunek zgodności i kontrastu jest spoisty, to znaczy im bardziej nieodłącznych elementów dotyczy zgodność i kontrast, tym większej wartości estetycznej staje się przedmiotem jakość wytworzona na tle jakiegoś stosunku.

Nie każda jednak różność pomiędzy elementami doprowadza do kontrastu. Nie stwarza kontrastu różność taka, która niejako „sama przez się jest zrozumiała”. Nie stwarza jej również sprzeczność, gdyż dwóch przedmiotów sprzecznych w ogóle wyobrazić sobie nie można. Istnieje specjalny gatunek różności „kontrastowej”, który przy równoczesnym zachowaniu zgodności pomiędzy elementami kontrastującymi powoduje powstanie wartości estetycznej.

Próba ustalenia warunków występowania kontrastów pomiędzy jakościami jest bardzo trudna, tym bardziej że z konieczności musi się opierać o stanowiska epistemologiczne. Problem ten nie jest jednak obojętny dla estetyki, dlatego nie można go zostawić wyłącznie epistemologii, lecz powinno się na terenie estetyki przynajmniej wskazać drogi do jego rozstrzygnięcia.

Ogólnie biorąc, takich rozstrzygnięć może być trzy:

1) *Esencjonalistyczne*: istnieją jakości, w których „istocie” jest zawarta możliwość kontrastu do niektórych in-

celów czysto estetycznych uważam za wystarczające pojęcie zgodności jako obejmujące wszystkie powyższe możliwości.

nych jakości i występuje, skoro się te jakości zestawia. W stosunku zaś do innych jakości własność ta nie występuje.

2) *R e l a t y w i s t y c z n e*: kontrast zależy od nastawienia i występuje wtedy, kiedy zostaje naruszone przyzwyczajenie. Nie chodzi tu koniecznie o psychologiczną reakcję, lecz raczej o pewien typ zestawień, którego kontrast jest relatywny do innych typów poprzednio istniejących.

3) *D u a l i s t y c z n e*: przyjmujące oba poprzednie jako możliwe dla różnych wydarzeń mających miejsce w dziele sztuki.

Na korzyść trzeciego stanowiska przemawiałoby, że z jednej strony kontrast obok zgodności występuje w zestawieniach już nienowych, z drugiej zaś, niewątpliwie, kontrast w wielu zestawieniach uległ osłabieniu pod wpływem częstego ich powtarzania się. Sprawy łatwo rozstrzygnąć się nie da, gdyż nie wiadomo, czy w zestawieniach kontrastujących, a już na pozór nienowych, *implicite* nie występuje jakiś czynnik nowy. Nie wiadomo czy tam, gdzie kontrast słabnie na skutek częstego powtarzania się, czy to nie słabnie nasze subiektywne przeżycie na skutek przepuszczenia pewnych elementów w percepcji.

Stosunek zgodności i kontrastu może zachodzić pomiędzy elementami utworu równocześnie istniejącymi (stosunek *w s p ó ł c z e s n y*), byleby tylko kontrast zachodził pomiędzy tymi samymi elementami, co i zgodność. Stosunek zgodności i kontrastu może zachodzić również pomiędzy elementami następującymi po sobie (stosunek *n a s t ę p c z y*). Może zaś być tak, że stosunek zgodności i kontrastu zachodzi wewnątrz jakiegoś jednego elementu utworu, na przykład wyrazu, który powinien znaczyć coś określonego, a ma wiele znaczeń. Jest to szczególny przypadek stosunku zgodności i kontrastu współ-

czesnego, lecz ponieważ chodzi tu o to, że elementy zgodne i kontrastujące dotyczą tego samego elementu wyższego rzędu, będę go nazywał stosunkiem zgodności i kontrastu i d e n t y f i k a c y j n y m.

IV. Rym

Zaczynam od rzeczy pozornie tak prostej jak rym w utworze poetyckim. Wyraz „rym” może mieć dwa znaczenia: może oznaczać (1) pewien stosunek pomiędzy wyrazami lub (2) jeden z tych wyrazów (wtedy mówi się na przykład, że dana strofa ma dwa rymy męskie i dwa żeńskie). Tu będę używał wyrazu rym w sensie pierwszym.

Przede wszystkim należy ustalić zakres pojęcia odpowiadający temu wyrazowi. Czy chodzi tu o pewien stosunek pomiędzy końcówkami wyrazów, czy pomiędzy całymi wyrazami? Gdyby chodziło o stosunek jedynie pomiędzy końcówkami wyrazów, to polegałby on na identyczności lub podobieństwie brzmienia końcówek. Zachodziłby wtedy stosunek zgodności pomiędzy pewnymi elementami wyrazu, lecz nie byłoby jeszcze kontrastu. Natomiast gdyby stanęło się na tym stanowisku nie byłoby jasne:

- 1) dlaczego szuka się do rymu wyrazów o oddalonym znaczeniu, a unika się tak zwanych rymów „gramatycznych”?
- 2) dlaczego rymy oparte na wyrazach, których się nie rozumie, na przykład w nieznanych językach, mają dla

czytelnika mniejszą wartość od rymów utworzonych z wyrazów zrozumiałych?⁴

Widocznie element znaczenia nie jest obojętny dla wartości estetycznej rymu. Wobec tego rym nie może ograniczać się do zgodności pomiędzy końcówkami wyrazu, lecz musi obejmować stosunek pomiędzy całymi wyrazami. Rym polega więc na zgodności brzmień przy niezgodności znaczeń tych samych wyrazów, stojących względem siebie w pewnej pozycji rytmicznej.

Czy jednak zgodność brzmień, przy niezgodności znaczeń w rymujących się wyrazach rzeczywiście stanowi zjawisko zgodności i kontrastu, mogące być podmiotem wartości estetycznej? Otóż jest tak w rzeczywistości, gdyż zgodność brzmień, a niezgodność znaczeń w rymujących się wyrazach dotyczą właściwie jednego i tego samego elementu, którym jest dany wyraz. Brzmienie bowiem wraz ze znaczeniem tworzą jednolitą całość, co różni język poezji i życia codziennego, jak zresztą i pewnych dziedzin nauk, od języka używanego w pewnych naukach formalnych, takich jak logika i matematyka. Tam bowiem wyraz jest tylko znakiem, istniejącym po to, by istniało znaczenie, które można rozumieć, tu zaś strona brzmieniowa wyrazu jest równie ważnym czynnikiem jak jego znaczenie, tak że można powiedzieć, iż wyraz staje się „brzmiącym znaczeniem”. Gdyby tak nie było, to estetyczna

⁴ W tej sprawie odwołuję się do bezpośredniego doświadczenia czytelnika, prosząc o przeprowadzenie eksperymentu z rymami w utworach pisanych w językach, których nie zna, i o porównanie zadowolenia estetycznego, którego może dostarczyć rym w języku nieznanym z zadowoleniem, którego dostarcza „dobry” rym w języku znanym.

wartość rymu nie wystąpiłaby w poematach czytanych „po ci-chu”, gdy czytelnik jest nastawiony na chwytanie samych zna-czeń. Skoro zaś nie da się oddzielić w języku poezji brzmienia od wyrazu, to zgodność brzmieniowa końcówek wyrazu staje się zgodnością całych wyrazów. Wobec tego niezgodność tych samych zgodnych ze sobą wyrazów tworzy kontrast jako ele-ment sprzeciwiający się tej ich przez brzmienie kontynuowanej zgodności:

Element kontrastu może być pogłębiony przez:

- 1) odległość form gramatycznych (gdy się rymuje rze-czownik z czasownikiem na przykład „zdrowie” – „dowie” w *Panu Tadeuszu*);
- 2) odległość znaczeniowa samych wyrazów (na przy-kład „przyczyna” – „koniczyna”, wyraz oderwany z kręgu pojęć filozoficznych z nazwą rośliny wyjętą z życia codziennego);
- 3) różność wartości emocjonalnej towarzyszącej wyra-zom (na przykład „Bóg” – „stóg”).

Jednak istnieją dwa czynniki, które osłabiają element kon-trastu w rymach, a mianowicie:

- 1) fakt, że większe całości znaczeniowe, jakimi są na przykład zdania, bardziej wiążą znaczenia poszczegól-nych wyrazów ze sobą, niż ono wiąże się z brzmieniem tych wyrazów, będących tylko elementami całości, jaką jest zdanie;
- 2) fakt, że rymy w utworze poetyckim są czymś na-turalnym, przewidzianym przez konwenans formy po-etyckiej, tak że różność znaczeń w rymujących się wy-razach jest czymś oczekiwanym.

Stosunek zgodności i kontrastu w rymach może być jednak skomplikowany o tyle, o ile oprócz występowania pomiędzy brzmieniem a znaczeniem wyrazu może wystąpić w obrębie samych brzmień albo samych znaczeń. W ten sposób „ożywione” rymy stają się podmiotami nowych wartości estetycznych.

Występując w zakresie samych brzmień, stosunek zgodności i kontrastu wywołuje zjawisko asonansu lub konsonansu, co prawda zjawisko to nie we wszystkich poezjach miałoby miejsce, jako próba ożywienia rymu estetycznie osłabionego przez konwenans⁵; tam, gdzie jednak wystąpiło, jest typowym przykładem estetycznej roli zgodności i kontrastu w odniesieniu do samych brzmień wyrazu. Asonans tym się różni od rymu pełnego, że tylko część brzmienia końcówki (samogłoskowa przy asonansie, spółgłoskowa przy konsonansie) pozostają ze sobą w stosunku zgodności w sensie identyczności lub podobieństwa, poza nią zaś zostaje pewna „reszta” brzmieniowa, która stanowi kontrast pomiędzy wyrazami, należąc do rymującej się końcówki, a nie stanowiąc w niej elementu zgodności. Wobec tego i zgodność brzmieniowa całych wyrazów przy asonansie ma inny charakter niż zgodność brzmieniowa wyrazów przy rymie pełnym.

W obrębie samych znaczeń stosunek zgodności i kontrastu może wystąpić przez to, że jako drugi z rymujących się wyrazów będzie stał nie jakiś wyraz inny o zgodnym brzmieniu, a kontrastowym znaczeniu, lecz ten sam wyraz, tylko w innej formie gramatycznej lub w innym związku emocjonalnym, co

⁵ Zupełnie tego charakteru nie miały na przykład asonanse w eposie starofrancuskim, będąc tam po prostu niedociągniętymi rymami.

jest możliwe zarówno w przypadku rymu pełnego, jak i asonansu, na przykład:

Jeśli nie wierzysz, bluźń, zaprzeczaj!
Kiedy zaśpiewasz w słowie,
Anioł stać będzie wśród zaprzeczeń
Na przekór słowom, tobie...
(W. Bąk, *Monologi anielskie* X)

Wtedy zachodzi kontrast pomiędzy oczekiwanym znaczeniem i innym rymującego się wyrazu – niż znaczenie pierwszego spośród wyrazów rymujących się – a znaczeniem bliskim lub tym samym, które ten wyraz posiada faktycznie. Faktyczna więc zgodność brzmień i zgodność znaczeń pomiędzy rymującymi się wyrazami daje kontrast, naruszając konwencjonalną zasadę rymu.

V. Stosunek rymu do rytmu

Jak wyżej wspomniałem, rym nie jest pewnym stosunkiem zgodności i kontrastu pomiędzy obojętnymi wyrazami w tekście utworu poetyckiego, lecz tylko pomiędzy tymi wyrazami, którym tę funkcję nadaje rytm. Jaki więc będzie stosunek rymu do rytmu?

Rytm może mieć dwa znaczenia: szersze jako prawidłowa zgodność ze sobą pod jakimś względem poszczególnych elementów dzieła sztuki, w sensie ich przestrzennego lub czasowego powtarzania się; i węższe (specjalnie w odniesieniu do utworu poetyckiego lub muzycznego) jako zgodność akcentów w czasowo powtarzającym się układzie brzmieniowym.

W pierwszym znaczeniu rym jest objęty przez pojęcie rytmu, jako szczególny jego przypadek. W znaczeniu zaś drugim rym jest tylko przez rytm wyznaczony, gdyż na rym zawsze pada jeden z akcentów, stanowiących strukturę rytmu; jest jednak także czymś zasadniczo różnym od rytmu, gdyż w rytmie nie chodzi o zgodność między akcentami wyrazów, lecz o zgodność ich jakości brzmieniowych, czego pojęcie rytmu w swym węższym znaczeniu nie obejmuje.

VI. Rytm

Czy wartość estetyczna rytmu również pochodzi ze zjawiska zgodności i kontrastu? Wydaje się, że tak. Przy tym w ogóle zjawisko zgodności i kontrastu jest główną zasadą budowy rytmu. Może ona wystąpić w dwóch odmianach: jako zgodność i kontrast *n a s t ę p c z y* w przekroju czasowym i *w s p ó ł c z e - s n y* wewnątrz, czyli stosunek zgodności i kontrastu identyfikacyjny.

Bez względu na to, jaki jest charakter rytmu – jakie rytm ma stopy lub czy w ogóle jest rytmem w poezji toniczej czy sylabicznej – poszczególne jego elementy ze względu na zachodzące między nimi stosunki zgodności i kontrastu układają się w pięć faz kolejno po sobie rozwijających się. Fazy te nie odpowiadają fazom czasowym, potrzebnym na ukonstytuowanie się przeżycia danego rytmu, gdyż w przeżyciu fazy II i III są sobie równoczesne, faza zaś IV jest częściowo równoczesna fazie III, częściowo zaś fazie V. Fazy te odpowiadają tylko rozwojowi następczego stosunku zgodności i kontrastu, pomiędzy akcentowymi elementami rytmu, czyli rozwojowi stosunku konstytutywnego dla jego estetycznej wartości.

F a z a I: Jest to niezdecydowany rytmicznie okres, „czekający” na określenie, ze względu na dalszą fazę. Jest to początek utworu, może być dłuższy lub krótszy, lecz zawsze istnieje. W przeżyciu może nie istnieć, o ile z góry wiemy, z jakim rytmem się spotkamy, lecz jest to wynikiem obcej niejako „domieszki” w przeżywaniu rytmu, a nie wynika z samej budowy rytmu.

W f a z i e II od pewnego miejsca występuje zgodność pomiędzy nową fazą rytmu a fazą uprzednio nieokreśloną. Zgodność ta nie musi polegać na tym, by oba odcinki wiersza, pod tę fazę podpadające, miały identyczną budowę, lecz by między nimi zachodziła zgodność w sensie przynależenia ich do siebie jako dwóch następujących po sobie członów jednej całości rytmicznej, która w tej drugiej fazie jeszcze nie została określona.

Dopiero w f a z i e III następuje przez zgodność dwóch poprzednich faz ich wzajemne określenie się, a przez to i określenie całości rytmicznej, której one są członami.

Role tych trzech pierwszych faz może zilustrować przykładowo początek utworu Leopolda Staffa *Deszcz jesienny*: „O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny”. Fazą I będzie cały odcinek wiersza:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...

następna faza rytmiczna mogłaby ten odcinek określić zupełnie inaczej. Na przykład wiersz mógłby dalej tak się rozwinąć:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz nieustanny...

wtedy ta pierwsza faza wystąpiłaby nie jako dwie pełne stopy i jedna sylaba wiersza amfibrachicznego, lecz jako część przed średniówką i jedna zgłoska po średniówce tradycyjnego polskiego jedenastozgłoskowca.

F a z a I V: Wobec określenia się charakteru danego rytmu współgranie faz przyszłych z każdorazową konstytuującą się fazą (w przeżyciu moment swoistego oczekiwania, który jednak nie występuje jako czasowo odrębny moment od fazy V) w sensie postulowanej przez charakter fazy istniejącej zgodności, z charakterem faz, które mają zaistnieć.

F a z a V: Przejście fazy przyszłej w teraźniejszą, w sensie zgodności lub niezgodności z postulatem wynikającym z charakteru fazy przechodzącej.

Fazy I, II i III odnoszą się do początku utworu i są niepowtarzalne, fazy zaś IV i V stale po sobie następują w ciągu całego utworu. Wszystkie te fazy dlatego są estetycznie ważne, że powstają na skutek przesuwania się stosunku zgodności i kontrastu pomiędzy elementami rytmu.

F a z a I jest estetycznie o b o j ę t n a, mając charakter rytmicznie nieokreślony, a stając się tylko *ex post* czynnikiem estetycznym (faza III).

F a z a II: Zachodzi stosunek z g o d n o ś c i pomiędzy elementami fazy II i I, przez co elementy tych faz określają się jedynie p o z n a w c z o i nie przybierają jeszcze przez sam stosunek zgodności charakteru estetycznego.

F a z a III: Przez uzgodnienie charakteru elementów faz I i II elementy te określają się e s t e t y c z n i e, gdyż do z g o d n o ś c i pomiędzy nimi dołącza się k o n t r a s t pomiędzy teraz dopiero określonym charakterem elementów rytmicznych fazy I a jego pierwotną nieokreślonością.

F a z a I V: Zawiera z g o d n o ś ć pomiędzy danymi a postulowanymi w przyszłości elementami rytmu.

F a z a V: Zawiera z g o d n o ś ć lub k o n t r a s t pomiędzy tymi elementami, które się w danej chwili realizują, a tymi,

które przemijają, a z których wynikał określony charakter realizującej się fazy.

Kontrast w fazie V może powstać na skutek:

- 1) braku akcentu w miejscu, w którym ze względu na kanon rytmiczny powinien się znajdować;
- 2) istnienia akcentu dodatkowego w miejscu nieprzewidzianym przez kanon;
- 3) przesunięcia akcentu z pozycji przewidzianej przez kanon na pozycję nieprzewidzianą, na skutek czego dochodzi do rozbicia kanonu.

Oprócz zjawiska zgodności i kontrastu (następczych) wartość estetyczna rytmu może polegać na wystąpieniu identyfikacyjnego stosunku zgodności i kontrastu. Dzieje się tak wtedy, gdy w całym toku utworu lub w większych jego partiach rytm nie jest jednoznacznie określony. Wtedy jest tak, że w drugiej fazie zgodność z pierwszą fazą polega na mniej lub więcej bliskim podobieństwie, wobec tego III faza tylko najogólniej określa schemat rytmiczny, a przez to faza IV określa fazę V jako wieloczłonową alternację, uniemożliwiając w ten sposób pojawienie się w fazie V następczego kontrastu rytmicznego. Niezgodność bowiem pomiędzy fazą V a IV nie jest już kontrastem, gdyż faza IV dopuszcza w fazie V wszelkie niezgodności z postacią fazy IV, byleby tylko zostały w ramach ogólnej rytmicznej postaci utworu. Niezgodność więc pomiędzy fazą V i IV polegałaby na niezgodności z postacią wyższego rzędu, z pewną całością rytmiczną, stanowiąc rozbięcie tej całości, co przekraczałoby już granice estetycznego kontrastu i dałoby efekt estetycznie negatywny. Zgodność i kontrast nie zachodzi więc w stosunkach międzyfazowych (w stosunkach między-

fazowych musi zachodzić tylko najogólniejsza zgodność), lecz w obrębie jednej fazy, jako zgodność i kontrast identyfikacyjny, przy czym kontrast utworzyłby się na skutek tego, że:

- 1) faza IV nie określa jednoznacznie rytmu fazy V;
- 2) elementy rytmu fazy V mają wynikać z postawy samej tej fazy;
- 3) postać ta nie we wszystkich swych częściach wyznacza jednoznacznie te elementy;

– przy tym ciągle istnieje postulat zachodzącej zgodności, chociażby w najogólniejszych ramach, z postacią fazy IV.

Można to zilustrować na przykładzie utworu Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Chopina*, który ma rytm nieokreślony, stąd każdy niemal wiersz dopuszcza wielość interpretacji rytmicznej, na przykład:

Ī ōtō piēsń skōńczyłēs ĭ jŭž wīęcěj
lub: Ī ōtō piēsń skōńczyłēs ĭ jŭž wīęcěj
lub: Ī ōtō piēsń skōńczyłēs ĭ jŭž wīęcěj
lub: Ī ōtō piēsń skōńczyłēs ĭ jŭž wīęcěj itd.

Tak samo następny wiersz:

Nīe ōglādām cię jēnō słyszę
lub: Nīe ōglādām cię jēnō słyszę itd.

Widzimy, że istnieją w obu wierszach po dwa akcenty pewne, inne zaś są niepewne. Niepewne przez to, że równocześnie i są, i nie są, podnoszą wartość estetyczną rytmu, czyniąc go bogatym, a to jest właśnie wystąpieniem identyfikacyjnego stosunku zgodności i kontrastu.

VII. Stosunek rytmu do sensów zdań w utworze poetyckim

Ponieważ rytmiczna postać dzieła poetyckiego jest wypełniona przez twory językowe, przeto przechodząc od brzmień do problemu sensu tych utworów, należy zbadać, jak się wiążą ze sobą ze względu na wartość estetyczną te dwa elementy: czy postać brzmieniowa, czyli rytm ma wpływ na charakter sensów, i jeżeli ma, to na czym ten wpływ polega.

Pius Servien próbuje odpowiedzieć na to pytanie:

Or, le langage humain pris dans son ensemble contient des phrases dont la signification n'est pas indépendante du rythme. C'est un fait d'expérience que dans les vers véritables l'altération du rythme change le vers en quelque chose de différent de ce qu'il était; quelque chose l'apportant plus de même contenu de signification. Ce contenu de signification non indifférent aux rythmes, diffère donc fondamentalement non indifférent aux rythmes, diffère donc fondamentalement des significations apportées par le langage scientifique⁶.

Jaki jest więc skutek zależności sensu od rytmu w poezji? Otóż przede wszystkim ten, że zdania w utworze poetyckim nie mają równoważników.

Si l'on peut remplacer a volonte „orient” par „est” dans les phrases de sciences, en les laissant inchangées; la même operation est impossible à effectuer sur une phrase telle que le vers célèbre: „Dans l'orient désert quel devint mon ennui” (Racine). Aucun congrès, aucun

⁶ P. SERVIEN, *Le Langage des sciences*, Paris 1938, s. 16.

décret relatif à la nomenclature, ne fera que cette phrase admette cette substitution en demeurat inchangée⁷.

Ponieważ zaś nie mają równoważników, nie mają też zdań sprzecznych:

Dans le langage scientifique à chaque phrase correspond sa négative. Ici, loye n'a pas, „La lune s'attristait” (Mallarmé) n'a pas de négative correspondante; et l'on prendrait bien a tort la „va, je ne te hais point” de Chimene pour une simple negative de „je te hais”⁸.

Trzecią cechą zasadniczą, którą posiadają sensory zdań w poezji wyznaczone przez rytm, jest ich płynność :

En langage lyrique (nous l'appellerons ainsi) il n'y a pas moyen a l'immobiliser une phrase en un sens unique. Toutes les quai-equivalentes qu'on essaie de donces d'une phrase lyrique de qu'a issent en des sens devers l'attient vers d'autres plages de son contenu⁹.

W związku z tym nie ma zdań pustych. Każde zdanie przez ciągłą zmianę sensów przybiera jakieś znaczenie.

Wydaje mi się, że Servien tylko zwrócił uwagę na pewne zagadnienia, lecz nie dał im należytego rozwiązania. Dlaczego nie ma zdań sprzecznych? Dlaczego nie ma zdań pustych? Dlaczego zdania poetyckie muszą być wieloznaczne?

Odpowiedź na trzecie pytanie pozwoli odpowiedzieć na dwa pierwsze. Wieloznaczność wyrażen poetyckich polega przede wszystkim na tym, że z danym wyrażeniem mogą się

⁷ Tamże, s. 17.

⁸ Tamże, s. 17.

⁹ Tamże, s. 17.

łączyć dwie klasy sensów: klasa sensów logicznych, towarzysząca danemu wyrażeniu oraz klasa tych samych sensów z dodaniem współczynnika rytmu.

Tworzą się więc dwa szeregi elementów, wynikających z siebie: szereg logicznie wynikających sensów i szereg wynikających z siebie rytmicznych faz. Oba szeregi elementów są ściśle ze sobą związane. Wobec tego, jeśli w jakimś szeregu następuje przerwa, na przykład przerwa w szeregu logicznego wynikania, to postać logiczna całości mimo to nie ulega rozbiciu, gdyż utrzymuje ją postać rytmiczna drugiego szeregu elementów, związanych z elementami logicznymi¹⁰.

Dlatego współwystępowanie rytmu ze znaczeniem zdania stwarza pewność tego znaczenia, przy tym nie chodzi tu o pewność, jaką może mieć przeżywający te zdania podmiot,

¹⁰ Na zarzut, że kolejne następstwo po sobie faz rytmicznych nie jest wynikaniem, lecz momentem bycia elementami czasowo rozpiętej postaci, można odpowiedzieć, że ze stanowiska tak zwanej psychologii postaci również i myślenie nie jest niczym innym jak postaciowym uszeregowaniem pojęć. Z tego punktu widzenia sprawa by się tłumaczyła najłatwiej. Istniałyby dwa szeregi elementów: brzmieniowych i znaczeniowych, oba tworzące postacie i odpowiadające sobie tak, że luki w jednym szeregu (znaczeniowym) byłyby wypełniane przez ingerencję elementów drugiego szeregu. To, co te luki wypełnia, byłoby tylko korelatem znaczeniowym odpowiednich elementów brzmieniowych zamykającym postać otwartą znaczeń nie jako równo-jakościową część całości, lecz jako jedynie środek do jej zamknięcia. Nie chcąc jednak wiązać estetyki z jakąkolwiek metafizyką (psychologia postaci jest kierunkiem wkraczającym w metafizykę), nie należy wychodząc z tez psychologii postaci, zależności tej ustalać *a priori*, lecz jedynie, wykrywszy powyższą zależność, można wskazać na postaciową teorię myślenia jako na dobrze tłumaczącą stwierdzony fakt jej zależności.

lecz o pewność samych zdań przybranych w szatę rytmiczną¹¹. Dzięki owej pewności, jaką sens zdań otrzymuje od rytmu, nie ma w poezji zdań pustych, gdyż każdą lukę w logicznym rozumowaniu wypełnia wynikanie rytmiczne. Jest więc rzeczą oczywistą, że nie ma zdań pustych w poezji i pod tym względem należy się zgodzić z Servienem. Wszystko otrzymując szatę rytmiczną nabiera sensu, wszystko staje się ważne. Nie wiadomo jednak, dlaczego właściwie zdania w poezji nie mogą mieć równoważników?

Błąd Serviena polega na tym, że czując, jak potencjał rytmiczny zmienia znaczenie zdania, brał pod uwagę tylko jego znaczenie logiczne i oczywiście nie mógł znaleźć równoważników bez uwzględnienia tego potencjału rytmicznego w zdaniach, które tworzył. Tymczasem równoważniki takie dają się znaleźć, jeśli osobno weźmie się równoważny sens logiczny jakiegoś zdania, a osobno odpowiedni do niego potencjał rytmu i zestroi się je analogicznie do zdania, do którego chce się znaleźć równoważnik. Jest to o tyle skomplikowane, że potencjał pewności rytmicznej, nadany jakiemuś zdaniu, nie zależy wyłącznie od rytmu danego zdania, lecz od pewności, jaka wytworzyła się w trakcie kolejnego wynikania faz rytmicznych. O tym, że jednak takie równoważniki istnieją, wiedzą dobrze ci, którzy przekładają poezję z jednego języka na drugi. Byłoby to niemożliwe, gdyby takie równoważniki w ogóle nie istniały.

¹¹ W sprawie tego, że pewność może być jakością samych zdań, wynikającą z ich oczywistości, porównaj stanowisko Franza Brentano, dla którego „nich [...] nennt Man einen Urteilenden evident, sondern evident urteilend” oraz „Es ist mir evident, sagt so viel als es ist es mit sicher” (FR. BRENTANO, *Wahrheit und Evidenz*, Leipzig 1920, s. 144).

To samo da się powiedzieć i o zdaniach sprzecznych. Nie będzie oczywiście zdaniem sprzecznym w poezji zwykle zaprzeczenie sensu logicznego jakiegoś zdania, lecz będzie nim takie zaprzeczenie, o ile otrzyma taką samą pewność rytmiczną, jaką miało poprzednie zdanie, na przykład zaprzeczeniem do pointy *Stepów Akermąskich* byłoby:

W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy... Stójmy! Litwa woła.

Widzimy więc, że obecność rytmu wpływa na stopień pewności sensu zdania, nie odbiera mu jednak zasadniczo jego charakteru logicznego, o ile zdania w poezji ten charakter logiczny posiadają, co będzie jeszcze osobnym przedmiotem rozważań w obecnej pracy. Samo zaś nadanie specjalnej pewności przez rytm logicznym sensom zdań polega na tym, że albo: (a) wzmacnia te sensory logiczne, na skutek równoległego rozwoju rozumowania logicznego i wynikania rytmicznego w zdaniach, albo (b) nadaje pozór sensu logicznego wyrażeniom tego sensu niemającym, na skutek wypełnienia luk w rozumowaniu logicznym przez równoległe elementy rytmiczne.

Sama zaś wieloznaczność logiczna zdań w utworze poetyckim, przy ich rytmicznej pewności, daje w wyniku wartość estetyczną, jak przykład identyfikacyjnego stosunku zgodności i kontrastu – podobnie, jak było przy rytmach – gdyż rytmiczna pewność „zmusza” zdanie do określenia się, wielość zaś sensów jest, w tym przez rytm narzuconym określeniu się, elementem kontrastu.