

Emil Staiger

O zagadnieniu zmiany stylu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 287-303

1969

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.

EMIL STAIGER

O ZAGADNIENIU ZMIANY STYLU

Kiedy zastanawiamy się nad dzisiejszym położeniem niemieckiej nauki o literaturze, nie możemy przeoczyć faktu, że znalazła się ona na rozdrożu. Od przeszło dwóch dziesięcioleci zdumiewająco wielu germanistów najchętniej zajmuje się interpretacją. Świadczą o tym zarówno studia metodyczne, jak i wielkie dzieła zbiorowe — a powodzenie, jakim się one cieszą, dowodzi, że zainteresowanie tego rodzaju pracami ciągle jeszcze się nie wyczerpało. A jednak „każde wypowiedziane słowo wywołuje myśl przeciwną”¹ — i to nie dlatego, że człowiek jest istotą przekorną i krnąbrną, która nie lubi, by zbyt długo prowadzono ją w jednym kierunku, ale dlatego, iż samo życie w swym nieprzebranym bogactwie wciąż od nowa domaga się „myśli przeciwnej”, albowiem każde słowo, każdy sposób postępowania, jakim posługujemy się, aby zbadać życie, nieustannie zadaje mu gwałt. Tak też dzieje się i z interpretacją. Nie znaczy to, że jest ona błędem, że inne metody pracy byłyby bardziej uzasadnione; z pewnością jednak znaczy to, iż również ona potrafi sprostać dziełu sztuki tylko pod jednym względem, a zaniedbuje inne obowiązki.

Zarzut, który tu i ówdzie daje się słyszeć i który chcielibyśmy wziąć sobie do serca, głosi, że interpretacja jest ahistoryczna. Cóż to jednak oznacza? Niewiele dałoby się na to odpowiedzieć, gdyby chodziło tu tylko

[Emil Staiger (ur. 8 lutego 1908 w Kreuzlingen w okręgu Thur) — szwajcarski historyk i teoretyk literatury, profesor uniwersytetu w Zurychu, redaktor kwartalnika „Trivium” (1942—1951) i „Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte”, autor prac: *Der Geist der Liebe und das Schicksal* (1935), *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), *Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert* (1943), *Musik und Dichtung* (1947), *Kunst der Interpretation* (1955), *Goethe* (t. 1—3, 1957—1959), *Stilwandel* (1963), tłumacz tragedii Sofoklesa i epigramatów greckich.

Przekład według wyd.: E. Staiger, *Einleitung: Das Problem des Stilwandels*. — Jest to rozdział wstępny z książki tegoż autora: *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Atlantis Verlag, Zürich 1963, s. 7—24.]

¹ [J. W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, cz. 2, rozdz. 4. Przełożyła W. Markowska. Warszawa 1959, s. 189.]

o takich interpretatorów, którzy podchodzą do dzieła sztuki z całkowitą beztroską i którym wydaje się, że jeśli opiszą swoje wrażenia, to wykonali już całą robotę. Tego rodzaju działalności nie traktuje jednak poważnie nikt, komu wiadome jest, ile mozółu wymaga utworzenie sobie dostępu nawet do najbardziej niedawnej przeszłości — i jak z każdym upływającym stuleciem, ba! z każdym dziesięcioleciem owe trudności mnożą się i rosną. Interpretacja autentyczna opiera się na komentarzu — albo też, ponieważ z punktu widzenia techniki pisarskiej nader rzadko bywa rzeczą pożądaną oddzielanie od siebie tych dwóch sfer, powiedzmy raczej, iż w autentyczną interpretację wpleciony jest komentarz, który podaje informacje o stanie języka, o ciężarze gatunkowym, znaczeniu i specyficznej aurze poszczególnych słów, o panujących w danej epoce wierzeniach, sposobie myślenia, obyczajach; może również o sytuacji społecznej i politycznej, jeżeli tekst tego wymaga. Komentarz obejmuje zatem historyczną część wykładni. Interpretacja właściwa, traktująca o oddziaływaniu utworu, o jego sile i intensywności, o zestrojeniu poszczególnych części i o jedności dzieła w jego różnorodności — zajmuje się tym, co zdołało uchronić się przed niszczącym działaniem czasu: rozważa dzieło *sub specie aeternitatis*. Dopiero komentarz i interpretacja razem wzięte są w stanie sprostać sztuce i pięknu, które jest po prostu tym, co trwałe, pośród nieustających przemian — i w którym nurt niepowtarzalnego życia wkracza w światło wieczności.

Jednakże deklaracją tą bynajmniej jeszcze nie zmusiliśmy krytyków interpretacji do milczenia. Interpretacja tak czy owak uchodzi za ahistoryczną — przynajmniej o tyle, o ile izoluje każde dzieło sztuki, o ile pozostaje obrócona wyłącznie ku temu, co w samym dziele jest jego doskonałością, i o ile nie wykazuje żadnych zainteresowań (nie mówiąc już o zrozumieniu) dla procesu stawania się i przemijania, dla żywego nurtu historii. Co prawda, interpretator bierze pod uwagę przestrzeń i czas, zastanawia się nad genezą dzieła — ale czyni to jedynie po to, aby znaleźć właściwy dostęp do wykładni tekstu i aby, w sposób możliwie nie zakłócony uprzedzeniami zdarzającymi się potomnym, dowieść, iż twór artystyczny ma wygląd „smukły i lekki, jak gdyby nagle zrodził się z nicości”², a także wyjaśnić, w jaki sposób do tego dochodzi. Tylko przy tego rodzaju postępowaniu interpretator może utwierdzić się w przeświadczeniu o autonomii nauki o literaturze i nie uważa za konieczne oglądać się w stronę innych dyscyplin. Jego przedmiotem jest wyłącznie fenomen czysto estetyczny; a prawda, o którą się ubiega, jest oczywistością.

Gdy tylko jednak na porządku dziennym staną przemiany w twórczości pewnego pisarza, w życiu pewnej epoki lub w sekwencji kolejnych okre-

² [Z wiersza Schillera *Das Ideal und das Leben.*]

sów rozwoju sztuki, gdy, słowem, przychodzi objaśnić zmianę — wówczas niezbędne wydaje się wykroczenie poza sam utwór literacki oraz rozważenie przyczyn i skutków. Wywiad badawczy przebiega wtedy mniej więcej tak: Dlaczego w Niemczech marnieją i tak już skąpo pojawiające się kwiaty poezji rokokowej? Ponieważ zabrakło tam takiej społeczności, w jakiej tego rodzaju sztuka mogłaby się rozwinąć. Dlaczego Goethe zdecydował się na naśladowanie liryków perskich? Ponieważ wydarzenia wojenne zatruły mu wszystko, co było współczesne i narodowe. Dlaczego w ostatnich hymnach Hölderlina zmienia się język wypowiedzi? Ponieważ umysł poety pogrążył się w mroku. Tak oto wszędzie tam, gdzie historyk literatury sam nie może już sobie poradzić, do pracy zaprzęgnięta zostaje socjologia, psychologia i historia powszechna.

Cóż, można by teraz z radością powitać fakt, że poszczególne dziedziny wiedzy zgodnie ze sobą współdziałają i że panują między nimi ożywione stosunki. Błędem jest jednak sądzić, że inaczej nie doszłoby się do żadnych wyników, albowiem literatura jest jakoby jedynie funkcją społeczeństwa, psyche czy też stosunków ekonomicznych. Już choćby bezstronna analiza historii — a dotyczy to przede wszystkim zagadnień ustroju społecznego — mogłaby nas pouczyć, że tego rodzaju kapitulacja nie jest ani uzasadniona, ani też konieczna. Tak na przykład zapewnia się nas, że romantyzm niemiecki był następstwem Rewolucji Francuskiej; myśl tę podsuwają nam sami autorzy romantyczni. Z kolei jednak Rewolucja Francuska była ze swej strony bez wątpienia przygotowana przez myślicieli i poetów, którzy z tego punktu widzenia okazują się jej współsprawcami. Jeśli z kolei teraz działalność owych myślicieli i poetów zechcemy pojmować jako funkcję *ancien régime*'u — wówczas bez trudu wynajdziemy i paru pisarzy dawniejszych, którzy ze swojej strony przyczynili się do jego narodzin i utrwalenia. Tak więc pozostaje sprawą problematyczną, czy pisarstwo jest raczej funkcją społeczeństwa, czy też — odwrotnie — społeczeństwo jest raczej funkcją pisarstwa. Obie te tezy były już wysuwane; pierwsza z nich, jak wiadomo, przez marksistów, druga chociażby przez Martina Heideggera, gdy uznał za swoją maksymę Hölderlina: „Co jednak pozostaje trwałe, tworzą to poeci”³. Zarówno jedno, jak i drugie twierdzenie jest jednak czysto teoretyczne, a w obliczu nieskończoności empirii każdemu z nich możemy przypisać równą wagę.

Nie lepiej przedstawia się sprawa i z tymi wyjaśnieniami, których dostarcza nam psychologia. Określone działania, wypowiedzi i gesty choroego skłaniają psychologa do wyrokowania o jego schizofrenii. Psycholog ma do tego całkowite prawo i nikt, kto wie, czym są i co oznaczają określone pojęcia, nie będzie mu tego prawa kwestionował. Jeżeli jednak po-

³ „Was bleibt aber, stiften die Dichter” — M. Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. München 1936.

szczególne objawy chorobowe określimy jako następstwo schizofrenii — wówczas skierujemy spojrzenie psychologa w próżnię, ku jakiejś *qualitas occulta* [jakości utajonej], o której nikt nie jest w stanie orzec, czym właściwie miałyby ona być w oderwaniu od tamtych fenomenów. Schizofrenia nie jest istotą choroby; jest to jedynie nazwa określająca ową jedność w różnorodności, która ujawnia się w obrazie chorobowym. Dla wielu chorób wyszukuje się znowu określone przyczyny zewnętrzne, bądź to w zmianach cielesnych, bądź też w jakichś ciężkich przeżyciach. Sprawami takimi będzie zajmował się lekarz; natomiast historyk literatury po tego rodzaju poszukiwaniach niczego nie może się spodziewać. Albowiem właśnie owego sensu, jaki poeta wydobywa z cierpienia, nie zrozumiemy nigdy w oparciu o wspomniane przyczyny zewnętrzne. Nie istnieje żadne przejście pomiędzy faktem odjazdu a bólem rozstania, podobnie, jak nie ma żadnego przejścia od uszkodzeń kory mózgowej do myśli lub wiersza.

Pozostaje jeszcze sprawdzić propozycje tej nauki o literaturze, która odpowiedzialność za charakter twórczości literackiej składa na krajobraz stron macierzystych lub duszę plemienną; i która, zgodnie z tym założeniem, wyjaśnia rozwój i przemiany piśmiennictwa wędrownkami plemion albo też zmianą ojczyzny przez poetę. Otóż oblicze duchowe narodów, plemion i krajów poznajemy właśnie za pośrednictwem kultury; natomiast chęć wyjaśniania kultury — odwrotnie — za pośrednictwem okoliczności biologicznych i geograficznych jest absolutnym nonsensem.

Każdy człowiek wykształcony w fenomenologii orientuje się w tych sprawach i wie, co sądzić o związkach przyczynowych — teoretycznych, postulowanych i konstruowanych. Nie musielibyśmy na to zwracać uwagi, gdyby problem przemiany historycznej zbyt łatwo nie kusił nas do wypowiedziania się w sposób sprzeczny z naszym własnym, uzasadnionym przekonaniem. Ciągłe bowiem pozostaje otwarte pytanie: jak uchwycić przemianę, nie dobierając w sposób dowolny poszczególnych właściwości i przyczyn, a także nie uchybiając specyfice literatury?

Tu bowiem najpierw należałoby wyjaśnić, co zmienia się w literaturze, kiedy barok przechodzi w rokoko, epoka „burzy i naporu” w klasycyzm, a Oświecenie w romantyzm? I dalej: na jakiej podstawie mówimy w ogóle o romantyzmie, klasycyzmie, rokoko i baroku?

Na ten temat rodzą się, jak wiadomo, najosobliwsze różnice zdań. Tak na przykład prowadzi się spory, czy powinno się określać romantyzm według jego stosunku do średniowiecza, a może według jego stosunku do Fichtego czy też do Goetheańskiego *Wilhelma Meistra*. Niektórzy krótko i węzłowato odmawiają pojęciom oznaczającym epoki jakiegokolwiek mocy obowiązującej, powołując się przy tym na zróżnicowany charakter danych historycznych. Zarówno jednak odmowa posługiwania się pojęciem epoki, jak też i dyskusje nad jej prawdziwą istotą, oznaczają zapoznawa-

nie tego, co takie pojęcia nam dają. Jakżeż bowiem zachowujemy się, kiedy wykuwamy owe pojęcia i gdy się nimi posługujemy? Rozważamy wówczas dzieła danego twórcy, bądź też różnych twórców, w odniesieniu do czegoś, co — przy całym zróżnicowaniu — jest im wspólne. Otóż ów element wspólny odnajdujemy wprawdzie na podstawie doświadczenia, ale w żadnym wypadku nie jest on wytworem doświadczenia. Wyznaczenie owego elementu pozostaje naszą sprawą, a pytanie, które przed nami staje, nie dotyczy tego, czy element ten wyznaczony został właściwie — lecz czy wyznaczony został w sposób celowy. Tak na przykład niecelowe byłoby określanie wczesnego romantyzmu poprzez odniesienie go do filozofii Fichtego; określenie takie wykluczałoby Wackenrodera. Z drugiej jednak strony nieuzasadnione byłoby domagać się, aby wszystko, co napisali Tieck albo Fryderyk Schlegel, było w sposób konieczny „romantyczne”. Słowo „romantyczny” oznacza dla nas pewną „ideę” (w platońskim sensie tego pojęcia), w której dani pisarze i myśliciele uczestniczą w stopniu mniejszym albo większym. Istota romantyzmu określona zostanie w sposób właściwy dopiero wtedy, gdy — w miarę naszych możliwości — będziemy usiłowali uwzględnić zarówno powszechny obyczaj językowy, jak i samoświadomość tych, którzy czuli się romantykami.

W ramach historii literatury od dawna już weszło w zwyczaj posługiwanie się kategoriami pewnych stylów zamiast pojęciami określającymi poszczególne epoki. „Stylem” nazywamy ową jedność, w której zestrajają się to, co różnorodne — i w tym znaczeniu mówimy o stylu konkretnego dzieła, o stylu danego twórcy, o stylu pewnego okresu; a więc na przykład o stylu *Torquata Tassa* w odróżnieniu od stylu *Götza von Berlichingen*; o stylu Goethego; o stylu klasycyzmu. W utworze *Torquato Tasso* metrum, postaci bohaterów, język i akcja zestrojone są nieco inaczej aniżeli w *Götku*. Dzieła klasycyzmu zespalażą się w inną jedność aniżeli dzieła rokoka czy baroku.

Jest wprawdzie trudno wyrazić w słowach, na czym owa jedność w danym wypadku polega; nie jest to bowiem ani pewien zespół wierzeń, ani określona tonacja; ani pewien obyczaj, ani też jakiś mit; ani specyficzna budowa zdań, ani też określony nastrój; jest to natomiast coś, co włada wszystkim: owo „spoiwo, które spaja wszystko, co zespojone”⁴. Co prawda, z praktycznego punktu widzenia najzupełniej wystarcza nam intuicyjne uchwycenie tej jedności; kto jednak odczuwa potrzebę zracjonalizowania sobie tego, co uchwycił intuicyjnie, ten ową jedność rządzącą w różnorodności zinterpretuje jako „rytm” — i w rytmie tym rozpozna niejako prąfigurę określonej egzystencji historycznej.

⁴ „*Fuge, die alles Verfugte füt*” — w sensie nadanym temu określeniu przez M. Heideggera (*Holzwege*. Frankfurt am Main 1950, s. 43 n.).

Dla uchwycenia owej cechy narzucają nam się rozmaite kategorie przestrzenne i czasowe: *distance intérieure* [dystans wewnętrzny]⁵; formy zamknięte i otwarte; styl głębi i styl wysokości bądź też styl bliski albo odległy⁶; *temps vécu* [czas przeżyty]⁷; *temps humain* [czas ludzki]⁸; style: naiwny, satyryczny i elegijny⁹, jako odpowiedniki ziszczonej terażniejszości, wyzwania rzuconego w przyszłość i wreszcie melancholijnego rozpamiętywania; wyobrażenie, napięcie, wspomnienie, wzajemne przenikanie i oddziaływanie na siebie rozmaicie akcentowanych form *extasis* [form przeżycia czasu]¹⁰ — i jakżeż tam jeszcze inaczej próbowano przybliżyć się do owej niewyrażalnej istoty! Gdybyśmy zasady organizowania się wyobraźni ludzkiej chcieli wyklądać jako „czas” (w sensie estetyki transcendentalnej), wówczas każdy styl okazywałby się ostatecznie modyfikacją „czasu”; tym samym zinterpretowanie danego dzieła, pisarza czy epoki oznaczałoby — *implicite* albo *explicite* — odsłonięcie właściwej im struktury czasowej¹¹.

Styl pewnego okresu tworzy jednak nie tylko twórczość literacka. Kiedy powiadamy: „rokoko” — mamy na myśli, poza Wielandem, Gleimem albo Ramlerem, także Amalienburg, także Fragonarda, także Grauna i Pergolesiego. Dalej zaś mamy na myśli również meble, ubiory, fryzury, „muszki” i puder; mamy na myśli sposoby dokonywania wymiany komplementów, noszenia szpady i trzymania wachlarza. Ba, nawet porządek stanowy, prawo i ekonomikę wciągamy w obręb owego stylu. Któż w wyczerpującej interpretacji powieści Wielanda zechciałby oddzielić pełną śmiałości galanterię jego prozy od oświeconego despotyzmu i obyczajów dworskich? Pod koniec owego stulecia wszystko się odmienia, poczynając od sytuacji książąt, a kończąc na żakietach i spodniach. Mała peruka, która tak starannie okrywała głowy tych, co ją nosili, ustępuje włosom luźno rozpuszczonym i wystawionym na igraszki wiatru; z takimi włosami przedstawia się na przykład Jacques Louis Davida albo też Chateaubrianda. Ujawnia się w tym nowy stosunek do natury i do otoczenia — jak choćby już w owej zuchwałości ubioru, którą Wilhelm Meister po przestudiowaniu Szekspira uznał za godną aprobaty. Wszystko, co ludzie tworzą, myślą i czują, czym się przyozdabiają, w czym zwykli mieszkać, co reguluje ich życie w państwie i społeczeństwie — może być zatem pojmowane jako styl; niekiedy jako styl wyraźnie określony i obdarzony pewnym znacze-

⁵ Por. G. Poulet, *La Distance intérieure*. Paris 1952.

⁶ Por. T. Spoerri, w: „Trivium” II (1944), z. 1, s. 25 n.

⁷ Por. E. Minkowski, w: *Le Temps vécu*. Paris 1933.

⁸ Por. G. Poulet, *Études sur le temps humain*. Paris 1949.

⁹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

¹⁰ Por. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.

¹¹ Por. E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1939.

niem artystycznym; niekiedy znów jako styl o zatartych konturach, chwiejny albo zmieszany z innymi, taki, jaki znamy z życia na co dzień naszej współczesności. Nie wykluczamy tu również i tego, co podsuwa nam psychologia. W czynach i słowach, a nawet w gramatycznej strukturze zdań, schizofrenia manifestuje inny styl, aniżeli obłęd maniakałny. Wypowiedzi melancholika zharmonizowane są w inny sposób aniżeli wypowiedzi człowieka o temperamencie euforycznym. Istnienie nierozzerwalnego związku, istnienie pewnej jedności w „świecie” chorego umysłowo, stwierdza już w ramach psychologii analityk egzystencji¹². Tym samym zbliża się on i do naszych zainteresowań, które nazwano „krytyką stylu” — i które niechże zachowają to miano. Cieszymy się z tego sąsiedztwa. Naturalnie jednak nie twierdzę tu, że wszystkie nauki humanistyczne muszą ostatecznie znajdować ujście w krytyce stylu, ponieważ każda istota człowiecza jest z pewnego określonego punktu widzenia fenomenem stylowym. Już socjolog odpowiedziałby na to, że wszystko, co ludzkie — nawet gatunki poetyckie i motywy twórczości pisarskiej — stanowi manifestację pewnych treści społecznych; podobnie też do tych samych tematów zgłosiliby swe roszczenia i inni specjaliści. Rzecz prosta, nie tutaj miejsce na rozstrzygnięcie sporu pomiędzy fakultetami i na jakieś hierarchiczne uporządkowanie ich w ramach ogólnej wiedzy o człowieku:

*Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach.*

[Niechaj każdy z was gorliwie zmierza tam, kędy go prowadzić winna miłość bez wszelkich uprzedzeń.]¹³

Właśnie wówczas, gdy każda dyscyplina postępuje w zgodzie ze swymi własnymi kategoriami i pozostaje posłuszna swym własnym prawom — właśnie wtedy najłatwiej przychodzi jej uznać prawa innych i wnieść swój wiążący wkład do odpowiedzi na owo jedyne, odwieczne pytanie: „Czym jest człowiek?”

Tak więc niechaj i nauka o literaturze dochowa wierności swojej *Magna Charta*. A pozostaje ona ze sobą w zgodzie, kiedy — jako część uniwersalnej wiedzy o kulturze — we wszystkim dostrzega zjawiska stylowe, i kiedy potrafi uchwycić istotę stylu przez to, że z uderzającą oczywistością wykazuje istnienie owej jedności, która przejawia się w całym zróżnicowaniu danego dzieła czy danej epoki.

¹² Por. L. Binswanger: *Über Ideenflucht*. Zürich 1933; *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*. Zürich 1942; *Melancholie und Manie*. Pfullingen 1960.

¹³ [G. E. Lessing, *Natan mędrzec*, akt III, sc. 7. Przełożył A. Szczerbowski. Wrocław 1963, s. 121.]

Jeżeli jednak w tym momencie raz jeszcze zastanowimy się nad naszym postępowaniem — tym trudniejsze wyda się nam wykroczenie poza statystykę interpretacji i zastosowanie się, przy pomocy środków właściwych nauce o literaturze, do nakazów historii. Jest dla nas rzeczą jasną, w jakiej mierze możemy traktować wszystkie istoty ludzkie jako zjawiska stylowe. Sądzymy, że style można udostępnić poznaniu, interpretując je jako struktury rytmiczne; uważamy też, że przy pomocy kategorii przestrzennych i czasowych nie tylko da się wydobyć wielkie opozycje, takie jak: „klasyczny — romantyczny”, bądź też „antyczny — nowoczesny”, ale również — jak się to powiodło Beckingowi¹⁴ w opisie rytmów muzycznych — będzie można, dzięki coraz to subtelniejszemu zróżnicowaniu pojęć czasowych i przestrzennych, sprostać wyodrębnieniu epok ściślejsz ograniczonych, a na koniec i wydobyć odcieni indywidualnych. Wszystko to jednak nie pomaga nam w dokonaniu decydującego skoku. Możemy wprowadzić za pośrednictwem chronologicznego porządku deskrypcji — średniowiecza, renesansu, baroku, Oświecenia, klasycyzmu, i tak dalej — ogarnąć całe tysiąclecie rozwoju literatury niemieckiej; cóż za olbrzymie, a przy tym i opłaczalne przedsięwzięcie! Mimo to tego rodzaju opis nie będzie miał jeszcze prawa do miana „historii”. Albowiem, jak się zdaje, nie jesteśmy w stanie wyjaśnić, w jaki sposób dokonuje się przejście od jednej sfery zjawisk do drugiej, w jaki sposób jeden styl przechodzi w styl następny — rzecz prosta, o ile przy tym od nowa nie przekroczymy granic nauki o literaturze i nie zaczniemy ustalać wątpliwych czy wręcz bezsensownych związków przyczynowych.

Teraz wszakże wiemy już lepiej, co oznacza fakt, że dokonuje się zmiana stylu, że jeden styl przechodzi w drugi. Zgodnie z tym, na co wskazują przeprowadzone wyżej rozważania nad sensem i użytecznością kategorii określających epoki — oznacza to, iż dokonaliśmy wyboru utworów z pewnego zakresu chronologicznego i że utwory te zinterpretowaliśmy pod jednym kątem widzenia — znowu wybranym przez nas — a mianowicie takim, który pozwala na uchwycenie pewnej jedności stylowej, przejawiającej się pośród różnorodności zjawisk. Owa jedność ulega rozpadowi; ale wówczas — z odmienionego punktu widzenia — ponownie objawia się jakaś nowa jedność. W jaki sposób możemy nie tylko skonstatować istnienie tego rodzaju przebiegu zdarzeń, ale również zrozumieć go w ramach nauki o literaturze?

Narzuca się tu od razu tylko jedna, na pozór w najwyższym stopniu trywialna odpowiedź: oto wszelkie przemiany stylów można wyjaśnić faktem, iż każda generacja i każda jednostka ludzka napotykają z biegiem lat na pewien mniej lub bardziej ukształtowany styl. Z tej prostej sytuacji

¹⁴ G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Wyd. 2. Darmstadt 1958.

wynikają biegunowo zróżnicowane możliwości. Może się zdarzyć tak, że młódzież znajduje wszędzie tylko zaczątki, zapowiedzi sztuki zmierzającej ku nowym celom. Wtedy zadaniem młodych staje się iść dalej w tym samym kierunku, po drogach dopiero co utorowanych. Taki był stosunek Mozarta do szkoły mannheimskiej i do Jana Krystiana Bacha; w taki sposób młody Goethe poszedł w ślady Wielanda, Lessinga, Klopstocka i Herdera. W tych przypadkach zmiana dokonuje się jako uwieńczenie, jako osiągnięcie pełni rozwojowej [*Vollendung*]. Jeśli natomiast nowe pokolenie zderzy się ze stylem już dojrzałym i dobrze umocnionym — wtedy, być może, ulegnie ono pokusie dalszego jeszcze przelicytowania tego, co zostało. Pokolenie owo występuje wówczas na scenę z tą samą siłą, z jaką rozpoczęli jego ojcowie. Jednakże przeszkody zostały już przecież usunięte, a ścieżki języka — wygładzone; co było trudne, stało się łatwe. W tych przypadkach nowe pokolenie stwarza sobie sztuczne trudności i przeszarżowuje w wysiłkach; zmiana dokonuje się wówczas jako *spotęgowanie* [*Steigerung*]. Dobitnego przykładu dostarcza nam tutaj choćby przejście od renesansu do baroku albo też — w obrębie działalności jednego twórcy — rozwój jambicznego białego wiersza Goethego ku ociężałym trójstopowcom z *Pandory*. Tak oto epigon z własnej inicjatywy utrudnia sobie zadanie i ciągle jeszcze inwestuje w niedawną energię, mimo iż bez trudu mógłby wygodnie poruszać się po wyrównanej drodze. Jako trzecią możliwość należy wymienić ułatwienie się [*Verflüchtigung*] tego, co przedtem zostało dokonane. Rozpieszczeni spadkobiercy łatwo znajdują posłuch. Wszystko zostało już zgłębi-
ne, przyswojone, wszystko w każdej chwili znajduje się do ich dyspozycji. Władzę nad umysłami zdobywa nastrój łatwowiernego zuchwalstwa. Wydaje się, że los przestał być siłą zagrażającą człowiekowi, a świat staje się płynny. „Do współczucia z każdej rzeczy woła...”¹⁵ Tak, wraz z twórczością Fryderyka Schlegla, Tiecka i Novalisa, rozpoczyna się niemiecki romantyzm. Znamy jednakże ów aforyzm, który prorokował romantykom jak najgorzej:

*Sie wissen gar nichts
Von stillen Riffen;
Und wie sie schiffen,
Die lieben Heitern,
Sie werden wie gar nichts
Zusammenscheitern*^{16a}.

[Nie wiedzą nic a nic o cichych i ukrytych rafach; jakkolwiek więc żeglowaliby owi drodzy wesołkowie, rozbijają się jak nic.]

¹⁵ [R. M. Rilke, *Poezje wybrane*. Przełożył M. Jastrun. Kraków 1964, s. 249.]

^{16a} [J. W. Goethe, *Ins Weite*. Z cyklu: *Epigrammatisch*.]

„*Zusammenscheitern*”, „rozbić się” — to oznacza już pęknięcie, z ałamanie się stylu [*Stilbruch*]. Ale również i załamanie się stylu może dokonać się w sposób bardzo różnorodny. Hegel nauczył nas zwracać uwagę przede wszystkim na katastrofy tragiczne. Oto w pewnym konsekwentnie do końca przemyślanym i wystawionym na ostateczne próby obrazie świata pojawiają się nierozzerwalne sprzeczności; wówczas cały spajający ów obraz świata związek myślowy ulega rozerwaniu. W to zaś, że wtedy natychmiast zaczynają działać prawa dialektycznego postępu — nie odważamy się już wierzyć z takim przekonaniem, jakie żywili hegliści. Widzimy jedynie, że oto nastaje chaos i że ów chaos zmusza nas, by zacząć wszystko od nowa — przy czym kierunek, w jakim zmierza dalszy rozwój, bywa najczęściej podyktowany przez opozycję wobec nastrojów dotychczas panujących.

Łatwo natomiast zapominamy o takim przełomie stylowym, który prowadzi poprzez strefę komizmu. Jeżeli jednak dokładniej przyjrzymy się tej sprawie, narzucą nam się dość osobliwe przykłady. Oto choćby styl Oświecenia skazywał na banicję fantastykę, grozę, a także nieokrzesanie i rubasność. Z kolei wszakże Gleim i Hölty dobierają sobie takie właśnie motywy do swoich ulicznych ballad, a czynią to gwoli zabawie i rozweseleniu oświeconej publiczności. Bürger pozwala sobie na podobne żarty, a jednak w *Lenorze* przerasta go niesamowitość i groza. Najpierw słyszymy tu jeszcze wyraźnie ów ton śpiewaka ulicznego, będący dla Bürgera tonem wyjściowym — a potem słyszymy, jak poeta poddaje się ogarniającemu go poruszeniu i daje swobodny upust lodowatej grozie. Podobnie też powaga charakterystyczna dla *Fausta* Goethego wyrosła z nagłego zwrotu, jaki dokonał się w — całkiem jeszcze literackim — komizmie wierszy jambicznych [*Knittelverse*] z najwcześniejszych partii poematu.

Dlaczego jednak w danym przypadku dochodzi właśnie do załamania się pewnego stylu bądź do jego ulatniania się, bądź do spotęgowania, bądź wreszcie do osiągnięcia przezeń formy dojrzałej — o tym w sposób wiążący może poinformować nas tylko analiza sytuacji wyjściowej. Tak na przykład około roku 1770 potężnym jeszcze wówczas duchem Oświecenia mógł wstrząsnąć jedynie gwałtowny przełom stylowy. Ale już o jedno pokolenie później, na gruncie berlińskim stary i znużony świat ulegał rozkładowi w „eutanzji rokoka”¹⁶. Tego rodzaju przypadki są zrozumiałe, a nawet pouczające, chociaż płynąca z nich nauka może być traktowana jedynie jako *vaticinatio ex eventu* [przepowiadanie po wydarzeniu]. Nikt nie może pozwolić sobie na taką śmiałość, by przepowiadać dalszy bieg egzystencji historycznej. Wszystko na świecie jest zróżnicowane, zbyt osob-

¹⁶ Określenie A. Bäumlera ze wstępu do książki *Der Mythos von Orient und Okzident*. München 1926, s. CLXIX.

liwie ze sobą splecione, możliwości są tu nazbyt liczne, aby oko śmiertelnika mogło być zdolne przeniknąć całą grę.

Takiej samej ostrożności domaga się i następnie, bardziej — jak można by sądzić — niewinne pytanie, a mianowicie: Kiedy i z jakich przyczyn rozpoczyna się zmiana stylu? W jaki sposób rozprzestrzenia się? Mimo woli skłonni jesteśmy wówczas doszukiwać się jakiegoś wydarzenia o charakterze spektakularnym, a więc takiego, jakim w ramach dziejów nowszej literatury niemieckiej jest na przykład ocknięcie się Hamanna w Londynie albo też ucieczka Goethego do Rzymu. Jednak gdy bliżej przyjrzeć się danej sprawie, niemal zawsze okazuje się, że ów — na pozór tak nagły — zwrot poprzedzony był jakimś okresem przygotowawczym i tylko jego wyzwolenie nastąpiło w sposób zaskakujący. Tak więc natrafiamy chociażby na ślad jakiegoś cudzoziemskiego autora, którego pisarz przeżywający przełom przeczytał już dość dawno, lecz posiew owej lektury wschodzi w nim dopiero teraz, ponieważ oto właśnie wybiła właściwa godzina; albo też natrafiamy na ślad jakiejś apokryficznej literatury, która z nagłą zaczęła cieszyć się uznaniem i wdarła się na najwyższe szczeble hierarchii piśmienniczej; albo wreszcie odnajdujemy jakieś „przeżyte”, jakieś spotkanie, które niegdyś — być może o wiele dawniej — wywarło na twórcy niezatarte wrażenie. O tym wszystkim już od stulecia poucza nas pozytywistyczna nauka o literaturze, czyniąc to pod względem merytorycznym bez zarzutu, ale wychodząc z fałszywych przesłanek. Albowiem obcy wpływ nie jest przyczyną sprawczą zmiany; wpływ ten ją tylko utwierdza, ponieważ zakłada, iż istniała już jakaś gotowość do jego przyjęcia. Szekspir był znany wielu autorom, zanim jego twórczość nabrała rzeczywistego znaczenia. Niemcom już od stuleci nic nie przeszkadzało naśladować Greków, dopiero jednak wraz z Winckelmannem rozpoczęło się owo wielkie, brzemiennie w konsekwencje spotkanie obu kultur. Zulejka już istniała, zanim rozkwitła miłość Goethego do Marianny von Willemer; ale dopiero Zulejka pozwoliła Mariannie stanąć w blaskach liryki *Dywanu Zachodu i Wschodu*. Ale jeżeli nawet założymy, że chronologia została ustalona w sposób nie podlegający najmniejszej wątpliwości — to i tak najbardziej gruntowne badanie wpływów nie wyjaśni nam, jak owe wpływy realizowały się w każdym konkretnym przypadku. Znaczącego głównego dzieła Spinozy być może wcale nie lepiej pojmie przyrodnicze pisma Goethego aniżeli jakiś inny badacz, który Spinozę przeczytał równie pobieżnie, jak i sam Goethe. Jedynie bowiem od samego Goethego możemy dowiedzieć się, co oznaczał dla niego dany myśliciel czy poeta, dany motyw, obraz, idea czy wydarzenie. Sens tego, co „przeżyte, wyuczone, odziedziczone”, określony jest przez styl, a nie na odwrót — mimo iż ze swej strony styl znajduje punkt oparcia właśnie w tym, co „przeżyte, wyuczone, odziedziczone”.

Tak zatem, również w obrębie historii stylu, musimy ponownie wystrzegać się błędnego posługiwania się kategorią przyczynowości. Co prawda, chcąc nie chcąc, jesteśmy zmuszeni myśleć i o egzystencji duchowej jako o czymś, co podporządkowane jest tamtej kategorii. Kiedy jednak próbujemy wyobrazić sobie stosunek pomiędzy przyczyną a skutkiem — zaczyna się on nam rozplywać. Nie da się go wydobyć na jaw w faktach indywidualnych, ponieważ każda indywidualność różni się od innej i ponieważ każda z nich — mimo iż skrępowana przez tradycję — jest, na swój szczególny sposób, „tym, czym jest jej świat jako jej świat własny”, by posłużyć się sformułowaniem Hegla. Ale również i w większych zespołach zjawisk nie da się prześledzić owego stosunku pomiędzy przyczyną i skutkiem — a to z uwagi na przeogromne bogactwo danych zawierających się w tradycji. Byłoby obłudem, gdybyśmy chcieli wyrokować, iż spośród wielu czynników ten właśnie w danym przypadku oddziałał, a tamten zupełnie nie, albo też, że ten właśnie oddziałał w mniejszym stopniu, tamten w większym, a ów wreszcie w stopniu decydującym. Sami twórcy, i to nawet ci obdarzeni najgłębszą świadomością, nie mogliby na ten temat powiedzieć nic wiążącego. Mogą oni nawet być wdzięczni jakiemuś mistrzowi, powoływać się na jakiś wzorzec; ale może to właśnie ich wdzięczność jest omyłką? Utajone pod ziemią łożyska mogą wiązać ich twórczość z takim źródłem, o jakiego istnieniu oni sami nic zgoła nie wiedzą.

Jeżeli jednak w życiu duchowym niemalże nie jesteśmy w stanie wyróżnić przyczyny i skutku, jeśli, co więcej, rozprawianie o związkach przyczynowych w ogóle wydaje się tu pozbawione sensu — to przecież istotne związki bardzo dobrze dają się tutaj rozpoznać. Liryka refleksyjna Schillera nie zrodziła się za przyczyną Kanta, ale wiąże się ona z orientacją Kantowską. Poeta był już gotów na spotkanie z problematyką postawioną przez *Krytykę czystego rozumu*, zmagął się z nią, a dojrzał w tym zmaganiu, kiedy zaczął zajmować się Kantem. Nowa samoświadomość mieszczan niemieckich z okolic roku 1750 nie była źródłem tragedii mieszczańskiej. Ale znowu: oba te zjawiska pozostają we wzajemnym związku, albowiem ten sam nurt przemian ogarnia porządek społeczny i literaturę.

Skoro zaś tak przedstawiają się sprawy, wobec tego pisanie historii stylu nie będzie tożsame z intencją ustalania spojeń przyczynowych. Należy po prostu wydobywać oraz studiować poszczególne fazy danego procesu i obrazować łączący je związek, czyli ich sensowne następstwo; innymi słowy — w przedstawianiu pewnej kolejności zdarzeń należy dążyć do osiągnięcia tej samej oczywistości, o jaką interpretacja zgodna z regułami sztuki zabiega wówczas, gdy stara się dowieść istnienia zestroju w symultanicznej konstrukcji dzieł indywidualnych. Czytelnik powinien tu odnieść wrażenie, że wszystko to musiało dokonać się właśnie tak; że to właśnie

jest droga, która wiedzie od jednej fazy do drugiej; powinien wreszcie zostać przekonany, że drogę tę — od jej punktu wyjściowego aż do celu — można było odbyć jedynie w taki sposób, a nie inny.

Na szczególne zainteresowanie zasługują w tym przypadku owe zjawiska dwuznaczne, jakie tak często, niemalże regularnie, spotyka się na progu oddzielającym różne epoki: dzieła, które nie osiągnęły szczybla dojrzałości, które nie zażyły szczęśliwości harmonii doskonałej, ale właśnie z tego powodu są tym bardziej instruktywne dla analizy historycznej. W obliczu takich zjawisk zazwyczaj stajemy bezradni i — na przykład — pytamy: czy wczesne ody Ramlera z ich antycznym metrum świadczą już o dążeniu do gwałtownej emocji, która później wybuchnie w alcejskich i asklepiadejskich strofach Klopstocka, czy też słusznie oceniamy je jeszcze jako chłodne i wydumane igraszki? Czy pełen namiętności język hrabiny Orsina z Lessingowskiej *Emilii Galotti* zaliczymy już do „burzy i naporu”, czy też powiemy raczej, że — na przekór łudzającym podobieństwom — język ten jest „jedynie wydumany”¹⁷? Uczonego, który żądny byłby wszędzie tylko wprowadzać ład, który chciałby jedynie klasyfikować — teksty takie wprawiają w rozpacz. Natomiast autentyczny historyk wpada w zachwyt, gdy spotka się z takim Janusowym obliczem.

Wie on również, jak niepozorne bywają zazwyczaj pierwsze oznaki przemiany. Badacze zorientowani na historię idei uważają za rzecz oczywistą obierać sobie jako punkt wyjścia pewien nowy światopogląd lub nowe wyznanie wiary — i we właściwościach metrycznych czy syntaktycznych upatrywać jedynie konsekwencję tamtych zjawisk. A przecież należy brać pod uwagę i taką możliwość, że komuś tam powiedzie się wydobycie jakiegoś nowego tonu, wytyczenie jakiegoś nowego duktu w prozie — i że to właśnie ów nowy ton dopomoże następnie jakiejś nowej myśli przyoblec kształt językowy i w ten sposób obudzi drzemiącego ducha. Jeżeli ponownie uświadomimy sobie, że fundamentem jedności stylu jest rytm — wszystko to bynajmniej nas nie zdziwi, wręcz przeciwnie! Dojdziemy wówczas wręcz do przekonania,* że naturalny jest właśnie taki proces, który zaczyna się całkiem niepostrzeżenie, i że proces ten jedynie uchodzi naszej uwadze, ponieważ często dokonuje się w odległych regionach i ponieważ za mało jeszcze jesteśmy wyćwiczeni w badaniach, których domaga się historia stylu. Kto ma uszy ku słyszeniu i kto ma oczy umiające prześledzić to, co dzieje się w najbardziej ukrytych zakątkach, temu chyba niejedna przemiana historyczna zaprezentuje się pod postacią wydarzenia nasuwającego skojarzenie z *Pieśnią leśną* Gottfrieda Kellera:

*Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an, sich sacht zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;
Kam es her in mächtigem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,*

¹⁷ Goethe do Herdera, 10 VII 1772.

*Hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.
Und nun sang und piff es graulich in den Kronen, in den Lüften,
Und dazwischen knarrt' und dröhnt'es unten in den Wurzelgrüften,
Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine,
Donnernder erscholl nur immer drauf der Chor vom ganzen Haine!
Einer wilden Meeresbrandung hat das schöne Spiel geglichen;
Alles Laub war, weisslich schimmernd, nach Nordosten hingestrichen.*

[Gdzieś w oddali na skraju lasu młode drzewko zaczęło się łagodnie kołysać, a potem szło to już coraz dalej — wśród poszumu i gnących się konarów; nadeszło w potężnym powiewie, wezbrało w rozległą falę; i tak nadciągnęła burza, przewalając się poprzez wierzchołki lasu. Teraz już śpiew i gwizd straszny rozlegał się w koronach drzew, a dołem, pośród korzeni, trzask i huk; niekiedy z przenikliwym wyciem giął się trzon najwyższego dębu, i coraz potężniejszym grzotem rozbrzmiewał chór całego gaju. Piękne to widowisko przypominało dziki przypyły morza: a całe listowie, lśniąc białawym blaskiem, obróciło się ku północnemu wschodowi.]

Jak wspaniały jest przełom, dokonujący się w Gothem po jego spotkaniu z Herderem w Strassburgu! Jednakże ów — sprawiający na nas tak wielkie wrażenie — nastrój serdecznej tkliwości, jaki budzą w Gothem sprawy tego świata, zauważamy już w tych oto paru wersach, które nieomal przypadkowo zrodziły się z eksperymentów wersyfikacyjnych, podejmowanych przez poetę w listach do przebywającego w Lipsku Jana Jakuba Riesego:

*So wie ein Vogel, der auf einem Ast
Im schönsten Wald, sich, Freiheit atmend, wiegt,
Der ungestört die sanfte Luft genießt,
Mit seinen Fittigen von Baum zu Baum,
Von Busch auf Busch sich singend hinzuschwingen...*

[Jako ten ptak, który w najpiękniejszym lesie kołysze się na gałęzi, oddychając swobodą, który swobodnie cieszy się łagodnością powietrza, przelatując na swych skrzydłach z drzewa na drzewo, z krzaczka na krzaczek...]

Tak oto nastrój ten dochodzi do głosu tu i ówdzie, potem znowu milknie, jak gdyby przerażony ciągle jeszcze nie licującym z nim otoczeniem, by wreszcie wybuchnąć radośnie w *Pieśni majowej*, przyjętej entuzjastycznie przez współczesnych, którzy mieli podobne przecucia — i ze swej strony rozplamieniającej owych współczesnych swoim entuzjazmem. Z jaką wdzięcznością młoda generacja z okolic roku 1770 odnosiła się do Hamanna! Niewielu jednak zwracało uwagę na to, co dla ich mistrza było najistotniejsze: a mianowicie na solidną, opierającą się na Biblii, wiarę protestancką. Powszechnie natomiast oddziaływała proza Hamanna — owa niemczyzna ciężko obciążona, ciemna, przesycona aluzjami, myślnikami i wykrzyknikami. Nie religijne wyznanie wiary, ale eksplozywny styl Hamanna odnajdujemy ponownie w dramatach Lenza i Klingera albo też w sielankach Fryderyka Müllera, znanego jako „malarz Müller”.

Im dłużej jednak rozważamy tego rodzaju metamorfozy, tym głębszy ogarnia nas niepokój. Dochodzimy do wniosku, że trzeba odrzucić możliwość odtworzenia chaosu wydarzeń i zaczynamy wątpić, czy jednostka miałaby prawo „poprowadzić cały ten taniec”¹⁸. Z tego też względu jest rzeczą godną zalecenia, aby zrazu rezygnować z opisów wielkich i obszernych, a opracowywać z osobna jedynie kilka szczególnie do tego nadających się tematów — nawet za tę cenę, iż niejednokrotnie całe wydarzenie będzie musiało zostać wyizolowane w sposób sztuczny. Ale właśnie przy takim postępowaniu rychło uspokoi nas spostrzeżenie, że owe sztucznie wyodrębnione tory ponownie się ze sobą łączą, a szeroko rozgałęziony przebieg wydarzeń upraszcza się coraz to bardziej w miarę, jak zbliżamy się do najwybitniejszych postaci i do epok, którym udało się osiągnąć najpiękniejsze dokonania. Goethe i Schiller nigdy nie mogli się nadziwić, że życie sprowadziło ich na wspólną drogę, mimo iż wyszli z dwóch przeciwstawnych sobie obozów. Wcześni romantycy tworzyli szkołę, nie wiedząc, jak do tego doszło. Fryderyk Schlegel chciał zostać Winckelmannem literatury, ale to właśnie on w imię nowoczesnych zainteresowań rozegrał batalię przeciwko klasycyzmowi. Novalis po śmierci kochanki zatapia się w głębokiej mistycznej ciszy. Tieck, który wszystkiego już zakosztował w literaturze, zanim z czymkolwiek spotkał się w rzeczywistości, zostaje nawiedzony przez nudę i pozbawione wartości życie traktuje jak sen. Wackenroder składa dłonie w dziecinnie muzykalnym skupieniu. A przecież wszyscy ci ludzie, wywodzący się z tak różnych kręgów i o tak odmiennym sposobie myślenia, zawarli przymierze literackie i przez parę lat przymierza tego dochowali. Nie zdumiewało ich to, ponieważ przywykli przyjmować dary życia jako należny im trybut; jednakże Goethe przypisywał swą przyjaźń z Schillerem jakimś demonicznym siłom. I rzeczywiście! Jeżeli tworzą się takie grupy i szkoły, których duch nadaje piętno całej epoce — wówczas jest to istotnie tak, jak gdyby w jakimś ogniu, którego płomienie unoszą się ponad głowami, wypaliło się wszystko, co obce i nieprzychylne; jak gdyby w duszach umocniła się owa jedność, której domaga się pora dziejowa; jak gdyby jakiś nieprzemyślany pęd porwał talenty ku temu, co stać się powinno.

Wyrażając się w taki sposób, wywołujemy jednak na koniec jeszcze jedno, szczególnie trudne pytanie. Oto interpretacja osiąga swój cel, gdy wydobywa na jaw strukturę danej wyobraźni twórczej; tematem interpretacji jest więc potęga twórcza indywidualnego ducha. Tymczasem w historii literatury, która śledzi przemianę stylów i która wprawdzie gardzi pojęciem przyczynowości, ale przecież wypowiada się na temat określo-

¹⁸ Hofmannsthal, *Kleines Welttheater*.

nych faz rozwoju i każdą postać oraz dzieło przyporządkowuje jakiemuś wielkiemu procesowi — niewiele, jak można sądzić, pozostaje miejsca na twórczą potęgę jednostki. Gdzież podziewa się zagadka genezy, tajemnica tworzącego geniuszu — skoro każde dokonanie charakteryzowane jest za pośrednictwem miejsca, które przypada mu w pewnym procesie dziejowym? Otóż byłoby rzeczą pożądaną, aby nie zamykać tu sobie poważniejszego, zasadniczego wglądu w istotę sprawy. Powinniśmy sobie powiedzieć, iż „natura” prawdopodobnie bez przerwy dostarcza talentów wszelkiego rodzaju, jakie tylko dałoby się wyobrazić; ale zarazem, że sytuacja historyczna jedynie bardzo nieliczne spośród nich dopuszcza do głosu, dla innych zaś nie znajduje w danej chwili żadnego zastosowania. Tego rodzaju obchodzenie się ze swymi niewyczerpanymi siłami przystoi przecież naturze — okrutnej i wspaniałej. Natychmiast przychodzą tu na myśl pewni znani poeci, którym się nie powiodło, a więc na przykład Günther albo Lenz. W gruncie rzeczy jednak nie o takich twórców tu chodzi, ponieważ potomność świadoma jest bądź co bądź ich cierpień i niepowodzenia. Iluż jednak nie było dane stworzyć nawet pierwszej linijki ich wiersza, iluż — co więcej — nie rozpoznało w sobie poetyckiego powołania, iluż „zstąpiło bezgłośnie w królestwo Orkusa”¹⁹, a przecież nie byli to ludzie „pospolici”? Tego nie wiemy, i wobec takich pytań historia zawsze pozostanie niema. Godzi się jednak pomyśleć, co stałoby się w czasach Lessinga z człowiekiem na miarę C. F. Meyera — i co z kolei stałoby się z osobowością taką, jak Lessing, w jakiejś epoce przesytu, znużonej dawno już dokonanymi osiągnięciami. Odczucie nacisku, stałe doznanie niesmaku, niejasne i pozbawione kierunku zniecierpliwienie, być może wczesne pograżenie się w melancholii — takie z pewnością mogą być jedyne ślady pozostałe po jakiejś niepospolitej osobowości.

Co jednak człowiek zawdzięcza swojej własnej sile, a co jest dziełem *kairosa*²⁰? Mówi nam to Goethe, kiedy czyni takie oto spostrzeżenie — zgodnie z usposobieniem poety, pełne opanowania i pogody:

Aby w świecie dokonać czegoś epokowego (...) — do tego, jak wiadomo, konieczne są dwie rzeczy: po pierwsze, trzeba mieć dobrą głowę; a po drugie, trzeba odziedziczyć wielki spadek²¹.

Teraz zatem widzimy sprawy jasno i jesteśmy w stanie odgraniczyć od siebie interpretację oraz badanie historyczne, z którymi spotkaliśmy się w trakcie ich przedwczesnej i nieprzemyślanej zwady, potrafimy także każdej z owych dyscyplin przyznać należne jej suwerenne prawa: oto interpretacja zajmuje się „głową”, natomiast badania nad przemianą sty-

¹⁹ [Z wiersza Schillera *Nänie*.]

²⁰ [*Kairos* (gr.) — właściwa pora, sprzyjająca chwila.]

²¹ *Rozmowy z Eckermannem*, 2 V 1824.

łów — „spadkiem” oraz procesem, poprzez który w każdym konkretnym przypadku dokonuje się asymilacja owego dziedzictwa. Obie metody nie wchodzą sobie w drogę, a przeciwnie — wspólnie prowadzą walkę o zrozumienie bytu i rozwoju literatury.

Zamieszczone poniżej rozprawy mają być traktowane jako studia szczegółowe nad problemem przemiany stylów. W pierwszych trzech — *Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts* (opublikowanym w r. 1961 w „Zeitschrift für deutsche Philologie” t. 80, zeszyt 4), *Zu Bürgers „Lenore”* („Studii Germanici”, Roma 1963), *Der Neue Geist in Herders Frühwerk* („Schiller-Jahrbuch” 1962) — punktem wyjścia są początki i okres rozkwitu niemieckiego Oświecenia, a punktem dojścia — epoka „burzy i naporu”. Tak zatem i punkt wyjścia, i punkt docelowy, jest tu za każdym razem ten sam, różne są natomiast drogi rozwoju; podobieństwo sprowadza się wyłącznie do ich ciągłości, a także do ich zdumiewającej konsekwencji. W takim samym duchu dałoby się opisać na przykład przemiany powieści od Gellerta poprzez Wielanda aż do Heinsego albo też od Wielanda aż po Jean Paula; nie mniej pouczające byłoby zbadanie zwrotu, jaki dokonał się w sielankopisarstwie od Salomona Gessnera po malarza Müllera. Specjalnych badań domagałyby się te linie rozwojowe, które prowadzą do twórczości Klopstocka — i dalej, poza tę twórczość²². Na koniec wreszcie wszystko to należałoby zebrać w jakimś zamierzonym na wielką skalę obrazie okresu stanowiącego preludium epoki Goetheańskiej; obraz taki ze swej strony mógłby stanowić wstęp do dziejów epoki Goethego, napisanych już nie z punktu widzenia historii kultury duchowej, ale naprawdę z punktu widzenia historii stylu.

W studium ostatnim, *Ludwig Tieck und der Ursprung des deutschen Romantismus* („Neue Rundschau” 1960, z. 4), punktem wyjścia jest również Oświecenie, ale już w jego fazie starczej — toteż studium to znów w innym świetle stawia problem przemiany stylu, Rzecz prosta, nie planowałem tu jakiejś kompletnej i wyczerpującej oceny początków szkoły romantycznej ani nawet młodzieńczego okresu działalności Tiecka. Jeżeli jednak czytelnik poczuje, iż raptem przeprowadzi się go od jednej fazy pewnego, wypreparowanego z całości, procesu do jego fazy następnej; i jeśli ponadto znajdzie tu pobudkę do refleksji nad tym, w jak zdumiewający sposób współgrają ze sobą duch powszechny i duch indywidualny — wówczas autor będzie mógł uznać, iż cel jego został osiągnięty.

Przełożył Zbigniew Żabicki

²² Już w tej chwili dysponujemy doniosłymi pracami przygotowawczymi do takiego opisu. Wymienię spośród nich: P. Michelsen, *L. Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1962. — K. L. Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 1960.