

# Cyrus Hamlin

---

## Osobowość w wymiarze czasowym : metafora i poezja romantyczna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 321-344

---

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CYRUS HAMLIN

OSOBOWOŚĆ W WYMIARZE CZASOWYM:  
METAFORA I POEZJA ROMANTYCZNA

Nigdy jeszcze ranga teorii w krytyce literackiej nie była tak wysoka. W dzisiejszej dobie problemy metodologii i podstaw badań literackich pochłaniają już chyba zbyt wiele uwagi. W wyniku radykalnej rewizji wszystkich terminów krytycznych kwestionowane są obecnie wcześniejsze założenia dotyczące historii i form literatury. Pośród tych terminów metafora zajmuje poczesne miejsce, mając z kilku względów fundamentalne znaczenie dla języka literackiego i struktury utworu poetyckiego. Przyczynia się do tego także złożona historia samego terminu, zarówno w dziedzinie krytyki literackiej jak i teorii (jak to wynika z mającej się niebawem ukazać książki Paula Ricoeura na temat metafory<sup>1</sup>). Wszelka teoria jest jednakże w moim mniemaniu uzależniona od warunków historycznych, a każdy termin krytycznoliteracki wyłania się w procesie rozwoju historycznego. To przede wszystkim René Wellek w szeregu ważkich esejów<sup>2</sup> wykazał potrzebę zbadania historii terminów i pojęć

[Przekład według: C. Hamlin, *The Temporality of Selfhood: Metaphor and Romantic Poetry*. „New Literary History” 6 (1974), nr 1, s. 169—193.]

<sup>1</sup> Zob. P. Ricoeur, *La Métaphore vive*. [Paris 1975.] Książka ta stanowi rezultat specjalnego seminarium poświęconego literaturze porównawczej, które odbyło się na Uniwersytecie w Toronto na jesieni 1971.

<sup>2</sup> Artykuły R. Welleka pod wspólnym tytułem *Term and Concept* zostały zebrane w *Concepts of Criticism* (ed. S. G. Nichols, jr. New Haven 1963) i *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (New Haven 1970). Zasadniczy pogląd Welleka, który całkowicie podzielam, został sformułowany w ostatnim akapicie jego artykułu *The Term and Concept of Classicism in Literary History (Discriminations, s. 55—89, zwłaszcza s. 87 n.)*. To, o czym Wellek pisze tam jako o „historii słowa”, historii „słów-kluczy naszej cywilizacji”, która połączyłaby leksykografię z historią idei (wedle wzorca pionierskiej pracy Leo Spitzera), należy porównać z odpowiednimi wywodami I. A. Richardsa w *The Resourcefulness of Words*; ten wykład z r. 1940, zamieszczony w *Speculative Instruments* (Chicago 1955, s. 72 n.), został następnie rozszerzony w jego książce *How to Read a Page. A Course in Effective Reading with an Introduction to a Hundred Great Words* (London 1943). Richardsa bardziej interesują semantyczne zakresy wzajemnego oddziaływania, a Welleka — historyczny rozwój pojęć krytycznych.

krytycznoliterackich. Takie studia historyczne stanowią analogię do samej historii literatury. Sprawy komplikują się jednak w wyniku wzajemnego oddziaływania teorii i praktyki w każdej epoce. Praktyka poetycka rzadko odpowiada teoriom krytycznym, nawet jeśli dany twórca działa na obu polach. Stosownym przykładem jest tu historia metafory w epoce romantyzmu. Doniosłość metafory dla poezji romantycznej uznawano już od dawna, lecz ówczesne teorie metafory (nie zawsze konsekwentnie posługujące się samym terminem) nie odpowiadają zbyt ściśle twórczości romantycznych poetów. Istnieje więc potrzeba historii literatury, która brałaby pod uwagę całą złożoność wzajemnych oddziaływań teorii i praktyki. Poniższe studium poświęcone jest wstępnemu rozważeniu takich oddziaływań na przykładzie metafory w okresie romantyzmu. Ograniczam swe roztrząsania do wybranych tekstów teoretycznych, głównie niemieckich, lecz przez cały czas zajmować mnie będzie ważność tych teorii dla interpretacji poezji romantycznej, zwłaszcza w tym, co dotyczy metafory.

## I

We wszelkich rozważaniach na temat metafory w poezji romantycznej daje się zauważyć widoczna rozbieżność między mniemaniem dzisiejszej krytyki a poglądami samych pisarzy romantycznych. Metafora czy obrazowanie — obojętne, jakim terminem posłużymy się dla oddania figuralności języka poetyckiego — stanowi częsty przedmiot dzisiejszych prac o poezji romantycznej, co widać choćby z tytułów rozpraw<sup>3</sup>. Lecz większość teorii poetyckich, które wyłoniły się w dobie romantycznej, zwłaszcza w Niemczech, unika zazwyczaj tradycyjnych terminów z zakresu środków stylistycznych, w tym również metafory. Dzieje się tak z powodu odrzucenia w tym okresie całej tradycji teorii retorycznej, w której — od Arystotelesa i Kwintyliana do podręczników z końca w. XVIII — metaforę traktowano wyłącznie jako rodzaj ozdobnika słownego. Taką w każdym razie miał ten termin renomę w obrębie tradycji retorycznej okresu romantycznego. Dla Goethego i Wordswortha tego rodzaju ozdobnik słowny wiązał się więc z tymi odmianami poezji neoklasycznej, którym byli oni zdecydowanie przeciwni. Współczesna krytyka ma szerszą perspektywę i większą swobodę w posługiwaniu się pojęciem metafory. W znacznej mierze jest to dziedzictwo romantyzmu. Dzięki pewnemu przekształceniu terminów z teorii klasycznej możemy je stosować do opisu literatury romantycznej i współczes-

<sup>3</sup> Stosownym przykładem tego jest niedawno wydany zbiór artykułów pod redakcją Harolda Blooma zatytułowany *Romanticism and Consciousness* (New York 1970); zob. np.: W. K. Wimsatt, jr, *The Structure of Romantic Nature Imagery*, P. de Man, *Intentional Structure of the Romantic Image* [zob. przykład w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”].

nej. Rozpatrzenie metafory (w naszym rozumieniu tego terminu) względem teorii i praktyki romantycznej wiąże się więc ze zbadaniem jej stosunku do postaw i technik poetyckich przeciwnych metaforze w ówczesnym rozumieniu tego terminu.

Współcześni badacze metafory zamiast kłaść nacisk na retoryczne środki stylistyczne zajęli się sposobami wzajemnego oddziaływania większych struktur wypowiedzi. Metaforę poetycką definiuje się więc przez wzajemne oddziaływanie poszczególnych układów odniesienia w tekście, a zatem tradycyjne podziały między znaczeniem dosłownym a przenośnym straciły już zastosowanie. Utrzymywano, przynajmniej od momentu ukazania się w r. 1936 *Philosophy of Rhetoric* Richardsa, że język poezji jest zasadniczo i nieodzownie metaforyczny<sup>4</sup>. Można jednak dowieść, że pogląd Richardsa na metaforę wywodzi się w znacznej mierze z teorii romantycznych, zwłaszcza z pojęcia wyobraźni wyprowadzonego przez Coleridge'a<sup>5</sup>. Szczególnie ważny dla ustalenia istoty interakcji poetyckiej w rozumieniu Richardsa jest — często przezeń cytowany<sup>6</sup> — fragment rozdziału 14 *Biographia Literaria*, w którym Coleridge opisuje wyobraźnię jako siłę integrującą (lub „esemplastyczną”<sup>7</sup>), zdolną spoić, stopić, zrównoważyć i pogodzić ze sobą oddzielne i często przeciwstawne partie wiersza, łącząc je we wspólną jedność czy całość<sup>8</sup>. Zbliżony pogląd na wyobraźnię poetycką jako zasadę jednoczącą rozbieżne elementy struktury słownej rozwinął się również w romantycznych teoriach niemieckich. Głośna, choć błędna definicja etymologiczna Schellinga, znana także Coleridge'owi<sup>9</sup>, stanowi dogodny punkt, wokół którego skupi się dalsza dyskusja:

<sup>4</sup> I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric. The Mary Flexner Lectures on the Humanities III*. New York 1936, zwłaszcza wykłady 5 (*Metaphor*) i 6 (*The Command of Metaphor*).

<sup>5</sup> W tym względzie zob. zwłaszcza I. A. Richardsa *Coleridge on Imagination* (London 1934).

<sup>6</sup> Jak np. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. [London] 1925 (przedruk: New York (1952), rozdz. 32 (*The Imagination*), s. 239—253, zwłaszcza s. 242.

<sup>7</sup> „Esemplastyczny” — neologizm utworzony przez T. S. Coleridge'a z greckiego „*eis en plattein*”, co zostało wyjaśnione na początku rozdz. 10 *Biographia Literaria* (ed. J. Shawcross. London 1907, t. 1, s. 107). Przypis Shawcrossa (*op. cit.*, s. 1, s. 249) odnotowuje, lecz stara się podważyć użycie słowa *Einbildungskraft* przez Schellinga jako prawdopodobnego źródła tego terminu.

<sup>8</sup> Coleridge, *op. cit.*, t. 2, s. 12.

<sup>9</sup> W uzupełnieniu wspomnianego wyżej przypisu Shawcrossa (przypis 7) wydawca Coleridge'a omawia także sprawę jego zapożyczeń od Schellinga w ogólnym wstępie do tego dzieła (Coleridge, *op. cit.*, t. 1, s. LXVII n.). Shawcross podaje przekład z książki Schellinga *System der transzendentalen Idealismus* (w: *Sämmtliche Werke*. B. m. 1858, t. 3, s. 626), fragment omówiony poniżej w moim artykule, i powołuje się na dwie późniejsze prace Schellinga: *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen*

Doskonałe niemieckie słowo wyobraźnia [*Einbildungskraft*] oznacza właściwie zdolność niejednokrotnego powielania obrazów [*Ineinsbildung*], na czym polega rzeczywiście wszelka twórczość<sup>10</sup>.

Zasadność odniesienia współczesnych teorii metafory do teorii wyobraźni okresu romantyzmu po raz pierwszy wskazał mi Paul Ricoeur<sup>11</sup>. Wracając do definicji metafory z *Poetyki* Arystotelesa, z rozdziału o stylu (*lexis*)<sup>12</sup>, Ricoeur dowodzi, że metafora — podobnie jak fabuła czy *mythos* na szerszym planie struktury poetyckiej — uczestniczy w najbardziej zasadniczej wedle Arystotelesa funkcji poezji, a mianowicie w przedstawianiu bądź naśladowaniu czynności ludzkich<sup>13</sup>. Metafora przyjmuje więc zarówno strukturalną jak i mimetyczną funkcję języka poetyckiego. Połączenie rozbieżnych elementów uprawomocnia związki metafory z rzeczywistością, a stąd metafora zdaje się czerpać swą prawdziwość czy realność ze zbliżenia do przedstawianej akcji. Niektóre współczesne teorie metafory, zwłaszcza ujęcia lingwistyczne i semantyczne, często pomijają lub wręcz odrzucają ów referencyjny aspekt

---

*Lehre* (w: *Sämmtliche Werke*, t. 7, s. 60) oraz *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (w: jw., t. 5, s. 348). R. Wellek (*A History of Modern Criticism. 1750—1950. T. 2: The Romantic Age*. New Haven 1955, s. 163, przyp. 62, s. 392) również naświetla stosunek Coleridge'a do Schellinga w związku z błędną etymologią słowa *Einbildungskraft*. Ani Shawcross, ani Wellek zdają się nie uznawać oczywistej odpowiedzialności Schellinga — nie zaś Coleridge'a — za taką interpretację niemieckiego terminu.

<sup>10</sup> F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (ok. r. 1804), § 22. W: *Sämmtliche Werke*, t. 5, s. 386. Fragment ten wydaje mi się najważniejszym dla Schellinga źródłem etymologicznej definicji wyobraźni poetyckiej. O ile mi wiadomo, nie wspomniano o nim dotychczas w rozważaniach na temat estetyki Schellinga; należy zarazem przyznać, że praca ta została opublikowana dopiero po jego śmierci, na podstawie notatek do wykładów (1859). Syn Schellinga (który opracował te wykłady do wydania w dziełach zebranych) dowodził, iż pochodzą z ok. r. 1804, gdy Schelling przebywał w Würzburgu (*Sämmtliche Werke*, t. 5, s. VII). Wykazano jednak, iż Schelling prowadził wykłady z filozofii sztuki już w semestrze zimowym 1799/1800 w Jenie (zob. F. W. J. Schelling, *Briefe und Dokumente*. T. 1: 1775—1809. Hrsg. H. Fuhrmans. Bonn 1962, s. 163, 174, przyp. 24). Jest więc możliwe, iż tezy zawarte w tych notatkach pochodzą z tego samego okresu co *System der transzendentalen Idealismus*.

<sup>11</sup> Na swoim ostatnim seminarium na temat metafory na Uniwersytecie w Toronto w roku 1971. Ricoeur nie włączył omówienia niemieckich romantycznych teorii dotyczących wyobraźni do swej książki (zob. przypis 1).

<sup>12</sup> Arystoteles, *Poetyka*, 1457<sup>b6</sup>-33. [Zob. też: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 43—44 (rozd. XXI). BN II 57]

<sup>13</sup> Arystoteles definiuje *mythos* w rozdz. 6 *Poetyki* jako jeden z sześciu podstawowych elementów tragedii (należy do nich również *lexis*). Stosunek *mythos* do strukturalnych i mimetycznych funkcji utworu poetyckiego staje się jasny jedynie w kontekście wywodów Arystotelesa. Przychylam się tu do komentarzy Ricoeura na ten temat zawartych w jego artykule *Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics* („New Literary History” 1974, nr 1).

metafory<sup>14</sup>. W przeciwieństwie do nich romantyczne teorie wyobraźni interesują się zarówno strukturą jak i tym, co stanowi przedmiot odniesienia (jak to będzie niebawem dowodzone). Nie zamierzam, podobnie jak Ricoeur, sugerować, że teorie Arystotelesa i romantyków są wymienne. Moje ujęcie teorii romantycznej, dokonane w duchu dociekań Ricoeura, daje wgląd w funkcjonowanie metafory w oparciu o Arystotelesa. Pogodzenie sprzeczności, stanowiące dla romantyków zasadniczą cechą wyobraźni poetyckiej, wiąże się ściśle ze zdolnością poezji do wyrażania, objawiania, przedstawiania czy odnoszenia się do wszystkiego, czegokolwiek jest ona wyrazem lub co „znaczy”. W toku dalszych wywodów będę usiłował wykazać, że ta zbieżność między *poiesis*, jako interakcją, a *mimesis*, jako wskazywaniem tego, co jest poza wypowiedzią — jest istotnie zasadnicza zarówno dla teorii jak i praktyki poezji romantycznej, niezależnie od tego, czy sami romantycy nadawali jej miano metafory.

## II

Aby określić miejsce metafory w romantycznych teoriach poezji, musimy najpierw wyjaśnić zasadnicze ówczesne stanowiska wobec funkcji języka w poezji. Mimo znacznego rozwoju filozofii języka i wyłonienia się lingwistyki z prac takich teoretyków, jak Vico, Rousseau, Herder, bracia Schleglowie, Humboldt i Hegel<sup>15</sup> — zebrane świadectwa przynoszą z początku rozczarowanie. Rozważania o poezji rzadko obejmują sprawy języka, traktując go wyłącznie jako artefakt kulturowy lub środek wyrazu. Poezję ujmowano w kategoriach jej wartości etycznych dla człowieczeństwa lub wartości wyrażanych przeżyć dla indywidualnego umysłu. Dogodnym przykładem wydaje mi się znana teza z przedmowy Wordswortha do *Lyrical Ballads* z roku 1800. Jak wynika ze słów poety, jego celem jest przemawianie „prostym językiem ludzi, którzy podlegają silnym wzruszeniom”, i dostarczanie tego rodzaju przyjemności i tej sumy przyjemności, jaka stosowna jest dla poezji<sup>16</sup>. Przy-

<sup>14</sup> Tu ponownie przychylam się do autorytatywnych argumentów P. Ricoeura, zwłaszcza z rozdz. 7 jego książki o metaforze (VIIème Étude: *Metaphor et Reference*).

<sup>15</sup> Moje opinie w tym przedmiocie opierają się na wstępnej ocenie niezwykle złożonej i stosunkowo dość zaniedbanej dziedziny. Niezbędne jest szczegółowe zbadanie wzajemnego oddziaływania między teoretycznymi poglądami na język a poetyką lub estetyką tego okresu. Idealizm filozoficzny (na czele z Heglem) posłużyłby tu jako jeden przedmiot rozważań, a klasyczna estetyka Humboldta, sformułowana w jego późniejszych pracach, stanowiłaby następny.

<sup>16</sup> W. Wordsworth, *Preface to „Lyrical Ballads, with Other Poems”* (1800). W: *Literary Criticism of William Wordsworth*. Ed. P. M. Zall. Lincoln, Neb., 1966, s. 15—32, zwłaszcza s. 22. [Zob. też: *Przedmowa do drugiego wydania „Ballad lirycznych”*. Przełożyła K. Tarnowska. W zbiorze: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 43.]

wykliśmy uważać ten dokument — zwłaszcza jeśli pamiętamy o jego krytycznym omówieniu przez Coleridge'a<sup>17</sup> — za pozostający w pewnej sprzeczności z rzeczywistym funkcjonowaniem poezji Wordswortha. Prawdziwy język ludzi pojmuje on w kategoriach norm społecznych wyprowadzonych z wiejskiej prostoty i autentyczności tradycji balladowej, którą Wordsworth naśladował, a która była mu znana jako mieszkańcowi Krainy Jezior. Lecz w normach tych z trudnością mieszczą się zawilości ironicznej perspektywy i tonu, które w rzeczywistości występują, jak wie każdy czytelnik, w języku samych *Lyrical Ballads*. W swej najsłynniejszej wypowiedzi z przedmowy Wordsworth głosi, że istotą poezji jest „spontaniczny wybuch głębokich uczuć”, choć zarazem modyfikuje to stwierdzenie przyznając, iż poeta musi wiedzieć, jakie wartości mają wyrażać te uczucia<sup>18</sup>. Musi on myśleć „długo i poważnie”, wylew liryczny zaś może nastąpić wskutek „wzruszenia rozpamiętywanego w spokojności”. Język poezji wypływa więc tu całkowicie z założeń o jego funkcji. Wordswortha zajmuje, w sposób charakterystyczny dla wszystkich poetów romantycznych, przeżycie znajdujące się u podstaw poezji oraz wrażenie, jakie ma wywrzeć na czytelnikach. Nic w *Przedmowie* nie wskazuje na jakiegokolwiek zainteresowanie metaforą.

Najdogodniejsze wydaje się jeszcze bardziej pośrednie ujęcie metafory romantycznej przez odwołanie się do dominującego w XVIII-wiecznej estetyce zainteresowania tymi stronami sztuki i poezji, które nazwano pięknem i wzniosłością. Szczególnie ważne dla moich celów są pisma teoretyczne Friedricha Schillera z ostatniej dekady stulecia. Kluczowym dokumentem będzie tu seria listów, które napisał do swojego przyjaciela Körnera w roku 1793. Zawierają one szkic planowanego, lecz nigdy nie zrealizowanego dialogu pod zamierzonym tytułem *Kallias, czyli o pięknie*<sup>19</sup>. Usiłując wyjść poza poglądy krytyczne Burke'a i Kanta, które krytykował jako zbyt subiektywne, ponieważ dotyczyły głównie działania piękna na oglądającego dzieło sztuki, Schiller proponuje teorię bardziej obiektywną, określającą piękno przede wszystkim jako wewnętrzny aspekt samego dzieła sztuki. Definicja Schillera, zmodyfikowana następnie w r. 1795 dla celów publikacji w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*<sup>20</sup>, głosi, iż „piękno jest wolnością w zjawisku:

<sup>17</sup> Zawarte w *Biographia Literaria*, zwłaszcza w rozdz. 14, 17—20.

<sup>18</sup> Wordsworth, *op. cit.*, s. 19, 27 n. [Zob. *Manifesty romantyzmu*, s. 47, 61.]

<sup>19</sup> Listy Schillera do Körnera o pięknie mają następujące daty: 25 I, 8 II, 18 II, 23 II i 28 II 1793 (nr. 639, 640, 643, 644 i 646 w: *Schillers Briefe*. Hrsg. F. Jonas. T. 3. Stuttgart 1893). Powołuję się na krytyczne wydanie dzieł F. Schillera pod red. Frickego i Göpferta (T. 5. München 1959, s. 394—433), w którym listy te zostały potraktowane jako odrębny esej (*Kallias oder über die Schönheit*) w dziale *Theoretische Schriften*.

<sup>20</sup> Powołuję się na dwujęzyczne wydanie *Listów* (F. Schiller, *Letters*. Transl. and with commentary by E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford 1967); zob. zwłaszcza list 15 (s. 100—109).

*Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung*"<sup>21</sup>. Definicja ta zawiera dwie istotne dwuznaczności, które wpływają na treść pojęcia metafory, wyłaniającą się ostatecznie z teorii Schillera. Termin „zjawisko” m. in. implikuje tutaj wygląd, co zdaje się znaczyć wyłącznie: *videtur*; sugeruje także — najistotniejszą dla estetyki romantycznej grą słów — ogląd lub iluminację: *lucet*<sup>22</sup>. Wywody listów do Körnera z r. 1793 wskazują jasno, iż Schiller miał początkowo na myśli jedynie pierwsze znaczenie tego słowa<sup>23</sup>. Jak wynika z *Listów o estetycznym wychowaniu*, w r. 1795 Schiller był całkowicie świadom tej dwuznaczności i zamierzał zaproponować drugie znaczenie tego terminu jako idealny cel sztuki<sup>24</sup>. Pod koniec tego dziesiętka lat, szczególnie w wyniku neoplatonickich skłonności takich teoretyków jak Schelling, piękno pojmowano już wyłącznie jako przeświecanie [*manifestation*]: zwierciadło sztuki stało się lampą. Późniejsza definicja idealnego piękna, przedstawiona przez Hegla w *Estetyce* (wydanej w r. 1835), jedynie potwierdza dawno ugruntowane przekonanie. Piękno w sztuce jest zmysłowym przeświecaniem idei: „*das sinnliche Scheinen der Idee*”<sup>25</sup>. Druga dwuznaczność w definicji Schillera występuje w pojmowaniu terminu „wolność”. Z jednej strony pojęcie wolności może funkcjonować w sztuce jako element estetyczny, odnosząc się do stanu równowagi, harmonii i spoczynku, gdzie żadna część nie jest w konflikcie z inną. W ten sposób wolność artystyczna stanowiłaby wewnętrzny, istotnie strukturalny aspekt dzieła sztuki. Z drugiej strony — wolność może mieć nawet w sztuce implikacje etyczne. Piękno byłoby wówczas odpowiednikiem pewnego stanu ludzkiej egzystencji, zgodnego z normami społecznymi, politycznymi czy kulturowymi. Wolność oznaczałaby wtedy pewien stan osobowości, ujmowanej indywidualnie lub w jakiejś grupie społecznej, w którym potencjalnie mogliby uczestniczyć i czytelnik, i autor. Stąd w obrębie dzieła sztuki wydaje się nam, że jesteśmy wolni. Takie właśnie znaczenie tego terminu miał początkowo na myśli Schiller idąc za ważnym stwierdzeniem Kanta z § 59 *Krytyki władzy sądzienia* (1790), zatytułowanego

<sup>21</sup> Schiller, *Kallias* [...], s. 400.

<sup>22</sup> Mam tu na myśli spór między M. Heideggerem a E. Staigerem dotyczący estetycznego pojęcia *Scheinen* w wierszu E. Mörikego *Auf eine Lampe*. Zob. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation* oraz *Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger*. W: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955, s. 9—49. [Zob. dostępne po polsku omówienie tego sporu: H. Politzer, *Milczenie syren*. Przełożył J. Hummel. Warszawa 1973, s. 226—227.]

<sup>23</sup> Schiller, *Kallias* [...], s. 400.

<sup>24</sup> Zob. poniżej omówienie listu 14, pt. *Estetyczne wychowanie*, zwłaszcza cytowany fragment (oznaczony przypisem 34).

<sup>25</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana, objaśnienia A. Landmana. T. 1. Warszawa 1964, cz. I: *Idea piękna w sztuce, czyli ideał*, rozdz. 1: *Pojęcie piękna w ogólności*, § 3: *Idea piękna*, s. 186.



O pięknie jako symbolu moralności<sup>26</sup>. Później jednak, znowu w *Listach o estetycznym wychowaniu*, Schiller rozwodzi się w pochwałach nad bardziej wewnętrzną, estetyczną cechą wolności, zwłaszcza w swym opisie popiersia Junony Ludovisi<sup>27</sup>. Wydobywając tę fundamentalną dwuznaczność wartości estetycznych i etycznych w sztuce, Schiller raz jeszcze zapoczątkował linię rozwoju, która okazała się sprawą wielkiej wagi dla estetyki romantycznej. To, co u Kanta było początkowo ograniczone do pojęcia analogii, stało się ostatecznie — dla takiego teoretyka jak Schelling — doktryną tożsamości, wedle której wewnętrzna struktura utworu poetyckiego przedstawia, ucieleśnia i objawia cechy i procesy umysłu.

Owe dwuznaczności w Schillerowskiej definicji piękna stanowią podstawę romantycznej teorii metafory poetyckiej. W estetyce Schillera jednakże równie ważny jest ścisły wzajemny związek między pięknem a wzniosłością. Ten ostatni termin oznacza dla Schillera, jak i dla całej XVIII-wiecznej teorii estetycznej, zdolność sztuki do komunikowania przeżycia nieskończonego czy transcendentnego<sup>28</sup>. Szczególnie istotne dla związku wzniosłości z pięknem jest stwierdzenie z 14 spośród *Listów o estetycznym wychowaniu*<sup>29</sup>. W kontekście dyskusji dotyczącej procesu, który zachodzi w doznającym umyśle ludzkim, Schiller przyznaje, że jego pojęcie wolności — wprowadzone tu ponownie, najwyraźniej jako odwołanie do *Wissenschaftslehre*<sup>30</sup> Fichtego — jest normą idealną, poza możliwością rzeczywistej realizacji w ramach egzystencji ludzkiej. Wolność jest tu określona jako wzajemna równowaga między dwiema przeciwstawnymi siłami czy też czynnościami umysłu: popędem formalnym (*Formtrieb*) a popędem materialnym (*Stofftrieb*)<sup>31</sup>. Drogaą najdalej idą-

<sup>26</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*. Przełożył oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman. Warszawa 1964, s. 303.

<sup>27</sup> Schiller, *Letters*, s. 108 n. (ostatni akapit listu 15).

<sup>28</sup> Moje uwagi na temat wzniosłości wywodzą się z ogólnego kontekstu teorii XVIII-wiecznej, zwłaszcza w ujęciu Burke'a i Kanta, omówionego przez S. H. Monka (*The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*. New York 1935).

<sup>29</sup> Nie rozważam (choć jest to możliwe) przydatności dla mojej tezy kilku krótszych esejów Schillera na temat wzniosłości: *Vom Erhabenen* oraz *Über das Pathetische* (oba z r. 1793) i *Über das Erhabene* (wyd. w r. 1801).

<sup>30</sup> Teoretyczne omówienie przez Schillera procesu zachodzącego w przeżywającej coś istotnie ludzkiej (w listach 11—15) powstało pod bezpośrednim wpływem *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (wyd. w r. 1794) Fichtego, co autor stwierdza w długim przypisie do listu 13 (Schiller, *Letters*, s. 84 n.). Nowe pojęcie wolności ludzkiej zostało wprowadzone w liście 19 (§ 5; *ibidem*, s. 136 n.). E. M. Wilkinson podaje wartościowe omówienie tego pojęcia w słowniczku terminów dodanym do tego wydania (*ibidem*, s. 310 n.).

<sup>31</sup> Pojęcia przeciwstawnych popędów wprowadził Schiller w liście 12, a ich wzajemną równowagę opisał w liście 13 (*Letters*, s. 78—89).

cych implikacji można dopatrzeć się związku tej dychotomii z rozróżnieniem między — odpowiednio — myślą a uczuciem. Schiller dowodzi, iż przeżycie estetyczne, określone w następnym liście jako popęd gry (*Spieltrieb*), polega całkowicie na tej obustronnej interakcji, a piękno, które — jak pamiętamy — jest wolnością w zjawisku, powstaje w wyniku równowagi lub harmonii między tymi siłami. Piękno określone jest teraz mianem żyjącej formy (*lebende Gestalt*)<sup>32</sup>, wyrażeniem, które implikuje zarówno strukturalne wartości sztuki jak i jej związek z rzeczywistością, wskazując zarazem zgodność funkcji etycznej i estetycznej. Popęd gry jest zasadniczo zgodny z tą twórczą siłą umysłu, którą teoretycy — od Kanta i Fichtego do Humboldta, Schellinga, a nawet Coleridge'a — zwali wyobraźnią<sup>33</sup>. Co więcej, pojęcie tej obustronnej interakcji myśli i uczucia zgodne jest także z rozważaną powyżej tezą Wordswortha, iż język poezji jednoczy myśl i uczucie przez rozpamiętywanie wzruszenia w spokojności.

Interesujący mnie fragment listu 14 Schillera brzmi następująco:

Gdyby jednak powstała sytuacja, w której człowiek miałby jednocześnie to podwójne doświadczenie, a więc zarazem uświadamiałyby sobie swą wolność i doznawał swego istnienia, jednocześnie poczuł się materią i poznał, że jest duchem — to wtedy i tylko wtedy miałby pełny ogląd swego człowieczeństwa; przedmiot, w którym uobecniłyby się mu ten ogląd, stałby się dla niego symbolem urzeczywistnionego powołania własnego, a zatem (ponieważ powołanie to urzeczywistnić można tylko w całości czasu) posłużyłby mu za przedstawienie nieskończoności<sup>34</sup>.

W myśl tego wywodu wolność estetyczna jest ideałem, który gdyby się urzeczywistnił — dałby istocie ludzkiej pełny ogląd [*intuition*] jej człowieczeństwa<sup>35</sup>, a przedmiot, który obdarzyłby ją taką wizją, stałby się symbolem jej wypełnionego powołania<sup>36</sup>. Ten przedmiot nie został

<sup>32</sup> Termin *Spieltrieb* wprowadził Schiller w liście 14 (*Letters*, s. 96 n., § 3); wyrażenie *lebende Gestalt* występuje w liście 15 (*op. cit.*, s. 100 n., § 2).

<sup>33</sup> Trudno stwierdzić, czy sam Schiller był świadom, że jego pojęcie popędu gry odpowiada teoriom wyobraźni. Używał tego terminu w sposób zgodny z tymi teoriami w swojej znaczącej recenzji o wierszach Matthissona (*Über Matthissons Gedichte*. W: [Schillers Werke, t. 5], s. 992—1011, zwłaszcza s. 994 n.).

<sup>34</sup> F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przełożyli I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 97—98.

<sup>35</sup> Przekład filozoficznego terminu *Anschauung* jako „intuicja” ma uzasadnienie w użyciu tego terminu przez Kanta w jego filozofii krytycznej jako odpowiednika pojęcia *intuitio* w scholastyce średniowiecznej. Wyrażenie Schillera „*vollständige Anschauung seiner Menschheit*” implikuje, świadomie lub przypadkowo, znaczenie bardzo podobne do Kantowskiego pojęcia *intellektuelle Anschauung* (intuicja intelektualna).

<sup>36</sup> W moich uwagach w tym miejscu zakładam, iż termin *Gegenstand* z wywodu Schillera można prawomocnie zastosować do dzieła sztuki. Schiller najwyraźniej zamierzał pozostawić nie rozstrzygniętą kwestię zakresu tego pojęcia, aby nie ograniczać ewentualnego zastosowania jego tez. Uzasadnienie mego twierdzenia

wyraźnie utożsamiony z dziełem sztuki czy wierszem, choć jest bez wątpienia zgodny z tą cechą piękna, którą następnie określono jako żyjącą formę. Całe to twierdzenie zostało jednak wyrażone w trybie warunkowym, co sugeruje niemożność osiągnięcia tego idealnego przedmiotu. Ostatnie zdanie podkreśla to poczucie ograniczenia — w uwadze, iż takie wypełnione powołanie mogłoby być urzeczywistnione jedynie w całości czasu. Gdyby to było możliwe, wówczas dzieło sztuki w istocie byłoby przeświecaniem nieskończoności: *eine Darstellung des Unendlichen*. Innymi słowy, piękno byłoby wówczas tożsame ze wzniosłością.

Schiller ustanawia w tym fragmencie kluczową dla europejskiego romantyzmu podstawę teorii sztuki. Nie tylko piękno i wzniosłość potraktowano jako część tego samego przeżycia, lecz także wartości estetyczne i etyczne uznane zostały za tożsame. Harmonijne współdziałanie poszczególnych części ujawnia to, co nieskończone; piękne uczucie oraz szlachetność myśli i czynu stanowią jedność. Co jednak ważniejsze dla obecnego wywodu, ideał ludzkości jest związany z dziełem sztuki jako przedmiotem przedstawiającym ten ideał, a co za tym idzie, dzieło uznane zostało za symbol spełnienia siebie. Stąd, jak sądzę, o wiele bardziej niż z Kanta<sup>37</sup>, bierze początek romantyczna teoria symbolu. I można wykazać, iż następcy Schillera na polu teorii poezji — przynajmniej w Niemczech: mam na myśli Humboldta, Schellinga, Novalisa, Friedricha Schlegla, Hölderlina i (przede wszystkim) Hegla — rozwinęli dalej implikacje jego tezy, niezależnie od tego, czy zdawali sobie sprawę, iż właśnie Schiller dał początek ich koncepcjom. Rezultatem tego rozwoju był spójny program praktyki poetyckiej, który ustanowił to, co rozumiemy pod pojęciem romantyzmu<sup>38</sup>. Jednak przełomowe znaczenie tezy Schillera polega na rozróżnieniu między idealną normą teorii a rzeczywistą praktyką poetów. Idealne dzieło sztuki stanowiłoby symbol wypełnionego powołania ludzkiego, co byłoby możliwe jedynie w całości czasu. Rzeczywiste przeżycie zawsze zaś podlega procesowi czasowemu, a spełnienie siebie nigdy nie będzie niczym więcej niż złudzeniem estetycznym. Status dzieła wobec przeżycia ludzkiego trafniej byłoby określić jako metaforyczny niż symboliczny. W obronie metaforyczności języka poetyckiego pragnąłbym rozważyć pokrótce to, co w tytule nazwa-

---

czerpię ze sposobu ich późniejszego wykorzystania (niekoniecznie z wyraźnym powołaniem się na ten fragment) w romantycznych teoriach dzieła sztuki jako symbolu.

<sup>37</sup> Idzie mi tu o § 59 *Krytyki władzy sądzienia* (zob. przyp. 26) i rozważania Gadamera na temat jego wpływu.

<sup>38</sup> Należy tu zaznaczyć, choć brak miejsca nie zezwala na dostateczne umotywowanie mego postępowania, iż posługuję się terminem „romantyzm” w najszerszym kontekście europejskiej historii literatury okresu końca XVIII i początku XIX stulecia. Uzasadnienie tak szerokiego jego zastosowania przynoszą dowody zebrane w przełomowej pracy R. Welleka z r. 1949: *The Concept of Romanticism in Literary History*. „Comparative Literature” 1 (1949), s. 1—23, 147—172

łem czasowym wymiarem osobowości w poezji romantycznej. W tym celu niezbędne jest wyjaśnienie, co rozumiem przez czasowe wymiary poezji.

### III

Czasowy wymiar osobowości w poezji romantycznej stanowi dogodny, choć nie jedyny, punkt organizujący definicję funkcji metafory wokół rozróżnienia między kontekstowym aspektem języka poetyckiego a jego więzią z rzeczywistością (o czym wspominałem już wcześniej omawiając poglądy Paula Ricoeura). Jakie są zatem czasowe funkcje języka służące strukturalnej jedności wiersza? Możemy wyróżnić trzy odrębne funkcje: 1) czasowy przebieg wypowiedzi, tj. czas wypowiedzi jako aktu mowy, 2) procesy przeżyciowe przedstawione przez tę wypowiedź, tj. czas w doświadczeniu podmiotu lirycznego, 3) umiejscowienie tej wypowiedzi w obrębie świadomej perspektywy kulturalnej lub historycznej, tj. czas jako samoświadomość osadzenia historycznego. Pierwsza funkcja dotyczy niemal wyłącznie strukturalnych wymiarów języka, ponieważ każda wypowiedź — jako domniemany akt mowy, jeśli już nie jako tekst pisany — wymaga przedstawienia w czasie: od chwili rozpoczęcia do chwili zakończenia. Możemy mierzyć takie czasowe przedstawienie jako ruch języka, jego przepływ czy rytm, który jest często podporządkowany takim formalnym kryteriom jak metrum, budowa stroficzna, gramatyka i składnia lub przynajmniej zgodnie z nimi zorganizowany. Trzecia funkcja czasu — pomijamy na razie drugą — jest prawie wyłącznie referencyjna, nawet wówczas gdy wypowiedź poetycka znajduje się na takim poziomie abstrakcji lub uniwersalności, że niełatwo możemy umiejscowić ją w konkretnej sytuacji czasowej. Ten aspekt czasowości stanowi impuls poezji ku samoświadomości, choć — podobnie jak Schillerowskie pojęcie spełnionego powołania — może się on okazać granicą idealną, poza praktycznym ograniczeniem jakiegokolwiek aktu mowy. Każdy wiersz musi zawierać refleksyjną świadomość samego siebie, ustanawiającą dlań to, czemu Arystoteles nadał miano *mythos*. W poezji romantycznej, od ulotnych wierszy po hymn filozoficzny, ów *mythos* kryje w sobie świadomość sytuacji dziejowej, coś w rodzaju poczucia historycznego. Dla obu tych funkcji czasu rozróżnienie między strukturą a referencyjnością jest stosunkowo wyraźne. Trudności zaczynają się pojawiać dopiero wtedy, gdy zwracamy się ku drugiej

---

(przedruk: *Concepts of Criticism*, s. 128—198). Oczywiście jest, że w tym układzie tradycyjne w niemieckiej historii literatury rozróżnienie między tzw. klasykami a romantykami traci sens. W granicach epoki romantycznej mieszczą się bowiem i Goethe, i Schiller, podobnie jak Jean Paul, Hölderlin i Kleist. Wnioski nasuwające się z takiego zastosowania tego terminu pozostają w dalszym ciągu sprawą otwartą, którą chciałbym omówić szczegółowo w innym miejscu.

z trzech zdefiniowanych wyżej funkcji, a mianowicie ku procesowi przeżyć przedstawionemu w domniemaniu lub ucieleśnionemu przez dany wiersz. W tym punkcie aspekty strukturalne i referencyjne zachodzą na siebie, zbiegają się. Lecz również tutaj teoria romantyczna stanowi wskazówkę, zwłaszcza w przypadku zamierzonej dwuznaczności między myślą a uczuciem, między samoświadomością a samoustanawianiem się, między tym, co Fichte nazwał *Selbstbewusstsein* a *Tathandlung*<sup>39</sup>. W istocie metaforyczne cechy języka poezji romantycznej w moim pojęciu polegają niemal całkowicie na dwuznacznościach czasowości na tym poziomie wypowiedzi.

Wszyscy czytelnicy literatury znają prototyp romantycznego poety-bohatera. Pochłania go głównie własna osoba i własne, subiektywne przeżycia, nieokreślona duchowa tęsknota, która wiecznie pozostaje niezaspokojona. Mimo wrażliwości na przejawy życia, szczególnie życia przyrody, nęka go głębokie poczucie wyobcowania z wszelkiej społeczności ludzkiej. Będąc outsiderem, dąży do osiągnięcia własnej pełni. Jest on Werterem bądź Faustem, Don Juanem (Byrona), Eugeniuszem Onieginem bądź Hoffmannem (przynajmniej w swym literackim przebraniu jako muzyk Kreisler), Julianem Sorelem (z pewnymi zastrzeżeniami), Izmaelem lub Ahabem, człowiekiem z podziemia czy artystą-cyganem; w istocie — jeżeli możemy wydedukować poetycką personę z odpowiednich utworów — jest to Novalis, Hölderlin lub Kleist, Blake, Wordsworth, Shelley, Keats, Byron bądź też ktokolwiek z gromady osobowości poetyckich, jakie poznajemy w twórczości tych poetów i poprzez nią. Jest to właśnie ta osobowość, która wylania się z poezji, wyraża się w poezji i jako poezja, która w ten sposób staje się świadoma siebie i podejmuje zmagania, by zawrzeć się jako żywot w poezji, a w rzeczywistości — w wierszu. Pod tym względem słabych punktów poezji romantycznej dopatrywano się w jej subiektywizmie, skierowaniu do wewnątrz (*innig*, jak mówią Niemcy), a nawet solipsyzmie czy narcyzmie. Ponadto krytycy romantyzmu częstokroć nie odróżniali (przynajmniej do czasu odrodzenia poważnego zainteresowania romantyzmem) moralnego osądu tej poetyckiej czy też romantycznej osobowości od krytycznej interpretacji samych wierszy, a poezję romantyczną nierzadko rozpatrywano w ograniczonych wymiarach, zarówno chwając jak i ganiąc, jako *Erlebnisdichtung*, wyraz prywatnego, intymnego, subiektywnego nastroju czy przeżycia, wyznań pięknej (lub nie tak znowu pięknej) duszy, opowieści idioty, sędziwego marynarza czy amatora opium.

Taki pogląd jest jednostronny i głęboko niesłuszny. Czytelnicy reprezentatywnych liryków i ód, zwłaszcza w ostatnich dziesięcioleciach, przyznają już, iż znaczenie wiersza jest bardziej złożone niż zwykłe po-

<sup>39</sup> Terminy *Selbstbewusstsein* oraz *Tathandlung* są kluczowe dla *Wissenschaftslehre* Fichtego i można założyć, że były w związku z tym znane Schillerowi tak jak i każdemu czytelnikowi *Grundlage* z 1794 roku.

czucie osobowości, która przezeń przemawia czy śpiewa. Dowód na tę złożoność dają romantyczne teorie poezji, choć zastosowanie ich w krytyce pozostaje bardzo niepewnym zamierzeniem. W którymkolwiek miejscu zwrócimy się do samych poetów po wskazówkę dotyczącą znaczenia poezji, stwierdzimy, że przejęcie się subiektywną osobowością jest podporządkowane o wiele szerszym zainteresowaniom dla rodzaju przeżycia, które tradycyjnie pojmowano w kategoriach religijnych jako objawienie, komunie, epifanię, wizję nieskończoności, absolutu, wieczności, boskości. Tym, co poezja romantyczna przede wszystkim pragnie ucieleśnić, przedstawić, przekazać i objawić — jak autorytatywnie dowodził Hegel w swej *Estetyce*<sup>40</sup> — jest przeżycie wykraczające poza subiektywną osobowość i uczestniczące w uniwersalnym życiu rzeczy. Badacze romantyzmu, którym choć pobieżnie znane są ostatnie przewartościowania starych frazesów o osobowości poetyckiej, nie będą domagali się dalszych dowodów tego zainteresowania. Pytanie, jakie nam się teraz nasuwa, dotyczy raczej sposobu odniesienia tego zainteresowania do funkcji metafory w języku poetyckim ujmowanym w kategoriach czasowych wymiarów struktury i znaczenia.

Ponownie nawiązuję do tezy wyprowadzonej z Schillerowskiej definicji piękna i jego zdolności — gdyby w ogóle była w pełni osiągalna w sztuce — do objawiania nieskończoności. Jak pamiętamy, Schiller zastrzegł, iż całkowite spełnienie osobowości, jej spełnione powołanie, byłoby możliwe jedynie w całości czasu. W jaki sposób poezja może zawrzeć czy też włączyć w siebie taką całość? Pytanie to należy odnieść do strukturalnych wymiarów czasowości i jej związków z rzeczywistością. Jeśli wiersz miałby stanowić ogląd nieskończonego, to musiałby przypuszczalnie przekroczyć swe własne, określone ograniczenia. Musiałby wskazywać w kierunku tego czegoś jako istniejącego poza sobą i w jakiś sposób wyposażyć język w zdolność przekazania przekonującego doznania, uczucia czy intuicji nieskończoności. Tu właśnie kryje się zasadniczy dylemat poezji romantycznej: umiejscowiona w wymiarze czasowym struktura wiersza ma w zamierzeniu przekroczyć siebie i objawić nieskończoność, lecz język wiersza, sytuacja, jaką przedstawia, i głos osobowości, który przezeń przemawia, są z konieczności skończone i ograniczone, podległe procesom czasowym, ludzkiemu doświadczeniu i ludzkiej historii. Zgodnie z ideałem sztuki — tak jak określiłem go na podstawie teorii Schillera — piękno i wzniosłość powinny utożsamić się przez symboliczne złączenie, w którym czasowość i nieskończoność jed-

---

<sup>40</sup> Powołuję się na Heglowską definicję sztuki romantycznej (*O pierwiastku romantycznym w ogóle, wstęp do Romantycznej formy sztuki, cz. 2 Wykładów o estetyce, t. 2* [Warszawa 1966], s. 149 n.). Termin „romantyczny” w rozumieniu Hegla nie odnosił się oczywiście do jego własnej epoki, lecz — tak jak i dla wszystkich teoretyków sztuki romantycznej, począwszy od braci Schleglów — do chrześcijańskich wieków średnich.

noczą się w obrębie całości, jaką jest wiersz. Takie pojęcie symbolicznej formy tworzy podstawę romantycznej teorii poezji, przynajmniej w ujęciu idealnym. W praktyce jednak sami poeci — których wycucie tego, czym poezja w istocie jest i może być, jest zwykle bardziej niezawodne niż teoretyków — przyznają ostatecznie, iż takie symboliczne złączenie nie jest osiągalne. Zawsze pozostaje pewien stopień napięcia czy nieciągłości między skończonymi środkami a nieskończonym celem, czasową strukturą a transcendentnym przeznaczeniem, czego język poezji oraz poetyckie doświadczenie nie potrafią przezwyciężyć. Owo napięcie czy nieciągłość, które można również opisać w kategoriach ironicznej czy dialektycznej struktury (zwłaszcza gdybyśmy użyli tych terminów zgodnie z definicją takich niemieckich teoretyków jak Friedrich Schlegel czy Hegel), stanowi to, co rozumiem przez metaforyczny — w odróżnieniu od symbolicznego — kierunek poezji romantycznej.

#### IV

To rozróżnienie między metaforą a symbolem wydaje się sprzeczne z główną tradycją krytyczną dotyczącą poezji romantycznej. A jednak w ostatnich latach poważnie kwestionowano rangę symbolizmu jako normy romantycznej. Autorytatywny przegląd historii pojęcia symbolu daje Hans-Georg Gadamer w rozdziale *Wahrheit und Methode* dotyczącym subiektywizacji estetyki u Kanta<sup>41</sup>. Posługując się tradycyjnym dychotomicznym podziałem na symbol i alegorię, Gadamer śledzi wpływ (cytowanego uprzednio) § 59 *Krytyki władzy sądzienia*, rozszerzający się wskutek odrzucenia tradycji retorycznej na rzecz spontanicznej twórczości geniuszu poetyckiego<sup>42</sup>. Szczególnie ważne dla mego wywodu jest stwierdzenie Gadamera, iż Schiller jako pierwszy wykorzystał Kantowskie zastosowanie w estetyce scholastycznego pojęcia *analogia entis*, wedle którego piękno stanowiło symbol moralnego dobra: „*Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten*”<sup>43</sup>. Niezwykle ważny jest również nacisk, z jakim Gadamer eksponuje postać Schellinga, upatrując w nim najbardziej wymownego i systematycznego zwolennika symbolu jako zasadniczej normy wszelkiej sztuki<sup>44</sup>. To pouczające przesunięcie przyniosło w ostatecznym rozrachunku kategorię odrzucenie alegorii jako ważnego środka sztuki w pracach takich późniejszych romantyków, jak Creuzer, Solger i F. Th. Vischer<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960, s. 39—77, zwłaszcza s. 66 n.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 71 n.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 72 n.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 73. Druga część tego paragrafu poświęconego przez Gadamera Schellingowi i późniejszym teoretykom romantyzmu ma zasadnicze znaczenie dla zdefiniowania dalszej historii pojęcia symbolu.

Paul de Man — najwyraźniej pod wpływem Gadamera — posłużył się tą polaryzacją symbolu i alegorii w swym doniosłym eseju *The Rhetoric of Temporality*<sup>46</sup>. De Man usiłuje dokonać radykalnej rewizji symbolizmu jako normy dla współczesnych krytyków angielskiego romantyzmu, proponując w zamian pojęcia alegorii i ironii. Wedle jego definicji, zasadniczo zgodnej z teoriami niemieckimi, symbol romantyczny — to „najgłębsza jedność między obrazem, który jawi się zmysłom, a ponadzmysłową całością, którą ten obraz sugeruje”<sup>47</sup>. Głównym obiektem ataków de Mana są prace Meyera Abramsa i Earla Wassermana, dla których — jak dowodzi de Man<sup>48</sup> — symbol, metafora i obraz są wzajemnie powiązane głębokim uznaniem (na pograniczu religijnej czci) dla założeń programowych takich angielskich poetów romantycznych, jak Coleridge i Wordsworth. Zarzuca tym krytykom skrajny subiektywizm w zapatrywaniach na romantyzm, co zdaniem de Mana stanowi zasadnicze zniekształcenie istoty poezji romantycznej. Jego sprzeciw osiąga punkt kulminacyjny w następującym stwierdzeniu dotyczącym takiej krytyki:

Związek z naturą został wyparty przez związek intersubiektywny, interpersonalny, który w ostatecznym rozrachunku daje ekspresję podmiotu skierowaną na siebie. W ten sposób pierwszeństwo przeszło ze świata zewnętrznego całkowicie do wnętrza podmiotu i na koniec stajemy wobec czegoś, co przypomina skrajny idealizm<sup>49</sup>.

Dychotomiczny podział na symbol i alegorię, który de Man przypuszczalnie zapożyczył od Gadamera i który Gadamer uzasadnia w kategoriach historycznych, ściśle odpowiada uwydatnianemu przeze mnie rozróżnieniu między symbolem a metaforą. Niedawne eseje de Mana, zwłaszcza te poświęcone teorii metafory u Rousseau i Nietzschego<sup>50</sup>, dają pierwszeństwo metaforze przed alegorią, co może również łączyć się z rehabilitacją metafory jako podstawowej zasady języka poetyckiego, a wreszcie z ważnymi implikacjami dla poezji romantycznej.

<sup>46</sup> P. de Man, *The Rhetoric of Temporality*. W zbiorze: *Interpretation. Theory and Practice*. Ed. Ch. S. Singleton. Baltimore 1969, s. 173—209. Praca moja wiele zawdzięcza temu artykułowi de Mana, jak i późniejszym z nim rozmowom na temat metafory romantycznej.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 179 n. De Manowi idzie tu zwłaszcza o artykuł M. Abramsa *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric* (w zbiorze: *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to F. A. Pottle*. Ed. F. W. Hilles and H. Bloom. New York 1965) oraz Earla Wassermana *The English Romantics. The Grounds of Knowledge* („Essays in Romanticism” 4 (1964)).

<sup>49</sup> De Man, *op. cit.*, s. 180.

<sup>50</sup> P. de Man: *Genesis and Genealogy in Nietzsche's „Birth of Tragedy”*. Wykład wygłoszony na Uniwersytecie w Toronto jesienią 1971 (opublikowany następnie w „Diacritics”); *Theory of Metaphor in Rousseau's „Second Discourse”*. W zbiorze: *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*. Ed. D. Thorburn and G. Hartman. Ithaca 1973, s. 83—114.



Tę opozycję symbolu i metafory w teorii romantycznej można także rozumieć w kategoriach Schillerowskiego rozróżnienia między poezją naiwną a sentymentalną. Podstawą tego rozróżnienia jest pewien sposób widzenia historii kultury, znajdujący się u podłoża znacznego odłamu myśli romantycznej dotyczącej struktury czasu historycznego. Od Rousseau przez Kanta i Herdera do Schillera i późniejszych romantyków historię definiuje się według trzech faz kultury, które stanowią świecką analogię do historii zbawienia w tradycyjnej myśli chrześcijańskiej<sup>51</sup>. Ludzka społeczność, jako środkowe stadium kultury, znajduje się między hipotetycznym pierwotnym stanem natury, w którym wszelkie życie istniało we wzajemnej harmonii, a projektowanym przyszłym celem, gdzie eschatologiczna integracja dokona się na wyższym poziomie świadomości. Wczesny romantyzm, zwłaszcza w swej bezpośredniej reakcji na Rewolucję Francuską, wypełniony był — jak dowodzi Meyer Abrams<sup>52</sup> — apokaliptycznymi wyobrażeniami. Sądono, że era spełnienia jest blisko; ludzkość wkrótce przejdzie od środkowego do ostatecznego stadium kultury. Poeci i filozofowie jednako wyglądali rychłego powszechnego pokoju, Królestwa Bożego na ziemi. Hegel i Hölderlin wymieniali hasło „Królestwo Boże [Reich Gottes]”, gdy ukończyli seminarium w Tybindze w 1793 roku<sup>53</sup>.

Jednak mimo tych nadziei, które tak czy owak okazywały się zawodne, uznano, iż język poezji stanowi odbicie warunków zróżnicowania i braku ciągłości, decydujących o pośredniej fazie kultury. To stwierdzenie ukazuje poczucie sytuacji czasowej czy historycznej, którą określono wyżej jako trzeci aspekt czasu w poezji. Motywem poezji może być bezpośrednia wizja lub przeczucie nieśmiertelności, lecz środki wyrazu sztuki są zawsze czasowe, podlegające podziałowi i zróżnicowaniu. Wszyscy znacniejsi romantycy byli tego świadomi, choć niechętnie akceptowali tę sytuację. Wedle Schillerowskich kategorii wszyscy byli sentymentalistami: normy naiwności poetyckiej, w której podmiot i przedmiot są symbolicznie związane, w najlepszym razie pozostawały w sferze ideału i marzeń umiejscowionych albo w przeszłym, pierwotnym stadium kultury — w świecie niewinności lub dziecięctwa — albo w świecie przyszłym, nowym złotym wieku, *Endzeit* kultury. I wspomnienie tego, co

<sup>51</sup> Najbardziej przejrzyste sformułowanie tej trójdzielnej struktury występuje w pierwszych listach (1—9) *O estetycznym wychowaniu* Schillera. Można również dopatrzeć się w nich podłoża (mimo pewnych różnic) późniejszych idealistycznych filozofii historii, np. nie dokończonego dzieła Schellinga *Weltalter* i cyklu wykładów Hegla na temat *Philosophie der Geschichte*.

<sup>52</sup> M. Abrams, *English Romanticism. The Spirit of the Age*. W zbiorze: *Romanticism Reconsidered*. Ed. N. Frye. New York 1963, s. 37.

<sup>53</sup> F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy — Hyperion*. Przełożyły i opracowały A. Mińska i W. Markowska. Warszawa 1976, s. 77: „Jestem pewien, że często o mnie myślałeś, od czasu, kiedy to z hasłem »Królestwo Boże« na ustach żegnaliśmy się ze sobą”.

uległo zatracie, i przepowiednie rzeczy przyszłych można wyrazić w poezji językiem metafory, w tym sentymentalnym sposobie wypowiedzi, gdzie uczucie i intuicja muszą wzajemnie na siebie oddziaływać przez dialektyczne przeciwstawienie do refleksyjnej myśli i samoświadomości. Głos, który mówi w poezji, może być świadomy siebie jedynie w obrębie struktury czasowej; podobnie źródłem każdej transcendentnej wizji musi być śmiertelne oko widzące przedmiot jedynie wtedy, gdy znajduje się na zewnątrz niego. Mistyczna komunია i symboliczna tożsamość są poza granicami języka.

## V

Lecz teoria poetycka jest często bardziej niechętna akceptowaniu tych ograniczeń niż praktyka poetycka. Badacze romantyzmu niejednokrotnie nie odróżniali jednej od drugiej. Nawet poeci opisywali czasami to, co robią w dziedzinie poezji, w kategoriach tego, co pragnęliby robić. Taki kontrast między teorią a praktyką można zauważyć w dwu odrębnych poglądach na poezję, które rozwinęły się w Niemczech pod koniec ostatniego dziesięciolecia w. XVIII, tj. w dobie wczesnego idealizmu romantycznego, w odpowiedzi na eseje Schillera. Różnica między filozoficznymi zainteresowaniami Schellinga a bliższym praktyce wyobrażeniem Hölderlina o strukturze poezji wiąże się bezpośrednio z omówionym wyżej rozróżnieniem między symbolem a metaforą. Ci dwaj przyjaciele, studiujący w tym samym okresie w seminarium w Tybindze (choć zarówno Hölderlin jak i Hegel byli 5 lat starsi niż nad wiek rozwinięty, obdarzony żywiołowym temperamentem Schelling, którego wyprzedzali w studiach zaledwie o 2 lata), podzielali początkowy entuzjazm dla Rewolucji Francuskiej i wyłonionego z prac Kanta i Fichtego idealizmu. Obaj ujmowali funkcję sztuki i poezji w kulturze ludzkiej w perspektywie rewolucyjnego idealizmu. Hölderlin próbował określić podstawową zasadę struktury poetyckiej, którą mógłby wypróbować jako poeta i zastosować we własnej praktyce, w procesie kompozycji poetyckiej. Schelling stworzył systematyczny zarys filozofii sztuki w obrębie szerszej struktury swego systemu filozoficznego jako całości. Krótkie przeciwstawienie ich poglądów stanowić będzie dogodne zakończenie tego artykułu.

## 1

Schelling jako pierwszy stworzył — o czym wspomina później Hegel w swej *Estetyce*<sup>54</sup> — zarys rzeczywistej wiedzy o sztuce w kategoriach pojęciowych. Dokonał tego w końcowym fragmencie swego dzieła *System des transzendentalen Idealismus* z r. 1800, powodowany nie tyle zainte-

<sup>54</sup> Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, s. 107—108.

resowaniem samą sztuką (co sam podkreślał<sup>55</sup>), lecz dopatrując się tu idealnego sposobu pogodzenia różnic, ukazanych wcześniej w pracy, na jakie natrafia doznający umysł w swych czynnościach, zarówno praktycznych jak i teoretycznych. Dzieło sztuki — dowodzi Schelling — jest wytworem intuicji, która jednoczy ujawnianie wolności (*die Erscheinung der Freiheit*<sup>56</sup>; wyrażenie to zostało przypuszczalnie zapożyczony od Schillera) oraz intuicję tworu natury. Stanowi ono tożsamość świadomego i nieświadomego w obrębie osobowości, tak że osobowość jest również świadoma tej tożsamości:

Postulowane ujęcie intuicyjne sztuki powinno ogarniać to, co istnieje oddzielone w zjawisku wolności i w oglądzie wytworu natury, mianowicie tożsamość świadomego i nieświadomego w *ego* i świadomość tej tożsamości<sup>57</sup>.

Takie wyobrażenie tożsamości jest kluczowe dla pojęcia symbolu u Schellinga, na co wskazuje późniejsza definicja w jego *Philosophie der Kunst* (ok. r. 1804), w której dychotomia ogólnego i szczegółowego zastępuje dychotomię nieświadomego i świadomego:

Opisanie tego, co absolutne [*des Absoluten*], z absolutną obojętnością na to, co ogólne i szczególne w szczególnym [*Besonderen im Besonderen*], jest możliwe jedynie symbolicznie<sup>58</sup>.

Poprzez rozszerzenie tego pojęcia na całą dziedzinę sztuki Schelling rozwija także teorię, iż mit stanowi niezbędną zawartość czy treść wszelkiej sztuki, czego przykładem jest Homer i mitologia grecka<sup>59</sup>.

W drugiej części swych rozważań o sztuce w *Systemie* z r. 1800, gdzie rozpatruje charakter dzieła sztuki, Schelling przyznając, że choć zasadnicze jego cechy — piękno i wzniosłość — są z definicji przeciwstawne, dowodzi jednak, że ich zgodność jest konieczna w dziele idealnym, stanowiącym przedmiot jego zainteresowania:

nie jest prawdą, że pomiędzy pięknem a wzniosłością istnieje obiektywne przeciwieństwo; prawdziwe i absolutne piękno jest zawsze także wzniosłe, a to, co wzniosłe (gdy takim jest istotnie), jest także piękne<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Hrsg. R.-E. Schulz. Hamburg 1957, s. 5. „Philosophische Bibliothek”, 254.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, t. 5, s. 406, § 39.

<sup>59</sup> Przyznaję, że Schelling przekształcił później abstrakcyjną, niemal schematyczną strukturę swego wywodu z *System* [...], by uzyskać wizję mitu jako całościowej i dynamicznej zasady ludzkiej kultury i myśli. Zarys mitologii w sztuce, który zamieszcza w *Philosophie der Kunst* (t. 5, s. 414—451), został później tak rozbudowany, by mógł objąć niemal nieograniczony zasięg, jak wykazują wykłady na temat *Philosophie der Mythologie* oraz *Philosophie der Offenbarung* (wyd. pośmiertne 4-tomowe). Moje uwagi w tym artykule odnoszą się do *System* z r. 1800 i nie mają zastosowania do późniejszych poglądów Schellinga.

<sup>60</sup> Schelling, *System* [...], s. 290 (przypis przytaczający fragment, który autor dodał do własnego egzemplarza).

Twórcza siła umysłu, która osiąga takie złączenie przeciwieństw, ta „cudowna siła poetycka” (*jenes wunderbare* *(Dichtungs-)vermögen*<sup>61</sup>), nazwana została wyobraźnią (*Einbildungskraft*). Pojęcie to wprowadził Schelling już na początku swego wywodu jako zasadnicze dla aktu estetycznego:

owo powstawanie refleksji w absolutnej nieświadomości i nieobiektywności [*Nichtobjektiven*] jest możliwe tylko dzięki aktowi estetycznemu wyobraźni<sup>62</sup>.

Schelling stwierdza też, iż takie symboliczne złączenie dokonuje w sztuce prawdziwego objawienia, jedyne i wieczne objawienia, jakie jest („*die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt*”<sup>63</sup>). W ten sposób sztuka objawia Absolut, określony jako uniwersalne podłoże przedustawnej harmonii między świadomym a nieświadomym: „*jenes Absolute, welches den allgemeinen Grund der prästabilisierten Harmonie zwischen dem Bewussten und dem Bewusstlosen enthält*”<sup>64</sup>.

Wywód Schellinga stanowi majstersztyk zwięzłości i jasności pojęciowej. Nigdzie indziej romantyczna teoria symbolizmu w sztuce nie została sformułowana z równą klarownością i pewnością. Jednakże praktyczna kwestia — jak sztuka mogłaby osiągnąć owo symboliczne złączenie? — nie została nigdzie poważnie rozważona. Schelling najbardziej zbliżył się do tego zagadnienia, gdy ukazuje kontrast wyrażający się w przechodzeniu między sztuką (*Kunst*) a tym, co sam nazywa „poezją” (*Poesie*). Ten ostatni termin kryje w sobie prawdopodobnie owe nieco mistyczne, neoplatońskie tony, które dominują w początkowym fragmencie *Gespräch über die Poesie* Friedricha Schlegla, pracy teoretycznej o równej doniosłości, choć mniejszej jasności pojęciowej, opublikowanej także w 1800 roku<sup>65</sup>. W życiu — przyznaje Schelling<sup>66</sup> — zarówno w przypadku czynu jak i świadomej myśli taka tożsamość, jakiej żąda się w sztuce, nie jest możliwa do osiągnięcia. Wolność i konieczność, świadoma i nieświadoma działalność, są zawsze przeciwstawne. Do takiej tożsamości można jedynie przybliżyć się w wiecznie ponawianych próbach, lecz w wymiarach życia i czasu nigdy się jej przypuszczalnie nie osiągnie. W sztuce jednak trzeba dopiąć punktu — jak twierdzi Schelling — w którym świadome tworzenie zostaje przekroczone, a prze-

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 295 n.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 286.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 284.

<sup>65</sup> F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*. W: *Kritische Ausgabe*. Cz. II: *Charakteristiken und Kritiken*. T. 1: 1796—1802. Hrsg. H. Eichner. Paderborn 1967, s. 284 n. [Zob. *Rozmowa o poezji* (fragmenty). W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. 1. Kraków 1965, przekład T. Dmochowskiej.]

<sup>66</sup> Schelling, *System* [...], s. 282, 294 n.

ciwieństwo świadomego i nieświadomego stapia się w jedność<sup>67</sup>. Punkt ów można osiągnąć jedynie mocą geniuszu. On to wyzwala tę siłę sztuki (*Kunst*), którą nazwał — bez dalszych objaśnień — poezją (*Poesie*)<sup>68</sup>. Tak więc Schelling wydaje się rzecznikiem takiego ujęcia procesu artystycznego, w którym świadome tworzenie pragnie rozpułnąć się w mistycznej komunii.

## 2

Możliwość, iż poezja w istocie zdolna jest osiągnąć ponowne zjednoczenie świata, poczucie całości i jedności przez piękno, zajmowała również poetę Hölderlina. Przedmowa do pierwszego szkicu jego powieści *Hyperion* z r. 1795, tzw. *Vorrede zur vorletzten Fassung*<sup>69</sup>, dobitnie wyraża to zainteresowanie:

Rozwiązanie tego odwiecznego konfliktu między naszą osobowością a światem, sprowadzenie na powrót powszechnego pokoju, który przechodzi rozumienie, zjednoczenie się z naturą w Jednię, która jest nieskończoną całością, oto cel naszych zmagañ, czy zgadzamy się co do tego, czy też nie.

Kilka lat później, w serii fragmentarycznych esejów omawiających różne aspekty kompozycji poetyckiej, owo zasadnicze zainteresowanie zostało zmodyfikowane w obliczu praktycznego doświadczenia. Wskazuje na to list do przyjaciela Neuffera z końca r. 1798, w którym Hölderlin krytykuje swe wiersze za brak niuansów i lekkości, zróżnicowania tonalnego, niejako braku cieni przy świetle<sup>70</sup>. Adekwatne poczucie rzeczywistości uzyskał Hölderlin przez strukturalną zasadę tego, co nazwał zmieniającymi się tonami. Owa zasada została zarysowana w najdłuższym i najmniej przejrzystym z jego esejów, w nie dokończonym szkicu, który wydawcy zatytułowali *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*<sup>71</sup>. Zdefiniowano tu trzy charakterystyczne tony czy też tendencje wypowiedzi poetyckiej, początkowo ze względu na rodzaje treści lub sytuacji, które mogą wystąpić w poezji, oraz stosowne reakcje poetyckie. Pierwszy — to ton naiwny, drugi — heroiczny, trzeci — idealistyczny<sup>72</sup>. Ich wyróżnienie, choć zdaje się arbitralne, za po-

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 283.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 287.

<sup>69</sup> F. Hölderlin, [*Sämtliche Werke*.] Grosse Stuttgarter Ausgabe. [Hrsg. A. Beck i in. Stuttgart 1954—1958], t. 3, s. 236.

<sup>70</sup> Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu*, s. 143: „Mniej odczuwam brak siły aniżeli lekkości, nie tyle brak mi idei, ile niuansów, łatwiej mi o jeden jakiś główny ton niż o różnorodność uporządkowanych dźwięków, mniej brak mi światła niżli cienia, a wszystko to z tej jednej jedynej przyczyny, że nazbyt unikam pospolitości i codzienności w rzeczywistym życiu”.

<sup>71</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke*, t. 4, v. 1, s. 241—265.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 243 n.

mocą terminologii zaczerpniętej w znacznej mierze z esejów Schillera, sugeruje trojakią strukturę rozwojową czasu kulturowo-historycznego, w zastosowaniu zarówno do indywidualnego doświadczenia jak i całej ludzkości<sup>73</sup>. Jednakże wedle Hölderlina owe stany umysłu należy dopasować do sytuacji i reakcji, które stanowią momenty w procesie poetyckim i zostają bezpośrednio wyrażone w języku wiersza. Jako takie definiowałyby stadia czasowe istnienia osobowości poetyckiej, która przemawia i wyraża się przez wiersz. Większe jeszcze znaczenie dla pojęcia struktury metaforycznej ma nacisk, jaki kładzie Hölderlin — w niezwykle zawikłanych wywodach, zbyt skomplikowanych, by je tu w pełni rozszyfrować — na podstawowe napięcie lub opozycję między wypowiedzią a postawą lub ekspresją a punktem widzenia w każdym momencie wiersza. Owa opozycja, określona w tym artykule jako konflikt między *Ausdruck* lub *Darstellung* a *geistige Behandlung*<sup>74</sup>, gdzie indziej jako sprzeczność między *Sprache* lub *Kunstcharakter* a *Grundton* lub *Grundstimmung*<sup>75</sup> — stanowi rzeczywisty ton wiersza. Znaczenie definiuje Hölderlin jako wzajemne oddziaływanie tych przeciwstawnych elementów. Oddziaływanie to jest metaforyczne bądź hiperboliczne<sup>76</sup> i przez nie wiersz uzyskuje swą powagę, swą rzetelność i swą prawdę<sup>77</sup>. Ten punkt zostaje omówiony w następującym stwierdzeniu, które stanowi zaledwie pierwszą część zdania ciągnącego się przez całą stronicę i zawierającego pół tuzina przydawek złożonych:

jeśli podejście rozumowe powoduje większe ujednoczenie metafory, transpozycji, epizodów, to natomiast ekspresja, przedstawienie posługujące się charakterem, emocją, indywidualnościami daje większy efekt różnicowania; znaczenie znajduje się między tymi dwoma biegunami, a wyróżnia je to, iż przez cały czas znajduje się w opozycji wobec samego siebie (...)<sup>78</sup>.

Zawiłość sformułowań i wieloznaczność terminologii wskazują na trudności, jakie Hölderlin napotkał w sformułowaniu teorii procesu poetyckiego, która odpowiadałaby jego własnemu wycuciu praktyki. Równie widoczny jest jego wysiłek, aby zdefiniować ową metaforyczną zasadę zmiennej tonacji, która ogarnęłaby pełny zakres i złożoność ludzkiego doświadczenia. W tym względzie poezja ma włączyć w obręb swej dynamicznej struktury poczucie całości życia. Lecz struktura ta określa też dialektyczny proces przesunięcia i rozwoju przeciwieństw, zmierzają-

<sup>73</sup> Podstawy do takiej interpretacji nie stanowi definicja samych tonów, lecz raczej ogólny kontekst, w którym Hölderlin używa tych pojęć (zwłaszcza w *Hyperionie*), i widoczny wspólny grunt z teoretycznymi esejami Schillera.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 245. Hölderlin stosuje wymiennie zwroty *geistige Behandlung* oraz *idealische Behandlung*.

<sup>75</sup> Zob. Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten*. W: *Sämtliche Werke*, t. 4, v. 1, s. 266—272.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 245; v. 2, s. 18 n.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 244 n.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 245.

jący do kulminacyjnego momentu równowagi i harmonii, gdzie wszelkie przeciwieństwa zdają się rozplýwać. W praktyce Hölderlin postrzegał strukturę poezji jako cykliczną, obejmującą sekwencje przesunięć lub modulacji (w widocznej analogii do struktury muzycznej) w metaforycznym napięciu między komponentami tonalnymi. Ta sekwencja, zwana dalej rytmem przedstawienia<sup>79</sup>, przerywa się jednak i odwraca w punkcie kulminacyjnym, w punkcie harmonijnego przeciwieństwa (*das Harmoniscentgegengesetzte*<sup>80</sup>), który jest przeżyciem pokrewnym katastrofie fabuły wielowątkowej w tragedii arystotelesowskiej jako jednocześnie *peripeteia* oraz *anagnorisis*<sup>81</sup>. W tym punkcie przeciwieństwa i jedności, jak dowodzi Hölderlin, gdy wszystkie fazy procesu poetyckiego pojmowane są jednocześnie, rodzi się świadomość całości, która przyjmuje status epifanii: „Duch jawi się w swej nieskończoności — *der Geist ist in seiner Unendlichkeit fühlbar*”<sup>82</sup>.

Jeśli dobrze rozumiem Hölderlina, biorąc pod uwagę jego własne wiersze oraz takie wzorce dla tych wierszy jak tragedia Sofoklesa, mam wrażenie, iż charakter kulminacyjnego punktu przeciwieństwa i odwrócenia, który opisuje, wymagałby idealnej zgodności wszystkich trzech poziomów czasowości omówionych wyżej. Poczucie całości wynikałoby wówczas zarówno z kontekstu jak i ze związku z rzeczywistością, a obejmowałoby znaczenie wiersza w całości oraz świat lub egzystencję ludzką również w całości. Rytm przedstawienia (pierwszy poziom) włącza się w moment zbierający wszystko w jedną całość; samoświadomość przeżywającego umysłu zarówno mówiącego jak i publiczności (drugi poziom) wypełnia się; wizja lub ogląd intelektualny (*intellektuelle Anschauung*<sup>83</sup>) całokształtu kulturowego i historycznego (trzeci poziom) zostaje określony jako to, co Hölderlin w innym miejscu nazwał „Bogiem czasu” (*der Gott der Zeit*)<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> *Ibidem*, t. 5, s. 196 (oraz t. 2, s. 9 n.): „w rytmicznym następstwie przedstawienia, w czym objawia się przesunięcie [*Transport*]”.

<sup>80</sup> Terminu tego, zaczerpniętego z Fichtego, Hölderlin używa wielokrotnie w dłuższym eseju (*Über die Verfahrensweise*, w: *Sämtliche Werke*, t. 4, v. 1, s. 249 n.), gdzie opisuje punkt kulminacyjny wiersza.

<sup>81</sup> Arystotelesowskie implikacje w teorii Hölderlina dotyczące tragicznego zwrotu lub odwrócenia są widoczne zarówno w artykule *Grund zum Empedokles* (w: jw., t. 4, v. 1, s. 149—162, zwłaszcza s. 149, 152 n.) jak i w uwagach o Sofoklesie (w: jw.; t. 5, s. 195—202, 265—272, zwłaszcza s. 201 n. oraz 269 n.).

<sup>82</sup> *Ibidem*, t. 4, v. 1, s. 249 n.

<sup>83</sup> Co do przydatności tego zwrotu dla Hölderlina, jak i dla innych teoretyków niemieckiego romantycznego idealizmu — zob. J. Neubauer, *Intellektuelle, intellektuelle und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunst-auffassung*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte” 46 (1972), s. 294—319. Również bardzo pomocny w tym względzie jest długi przypis w monografii J. Schmidta *Hölderlins letzte Hymnen — „Andenken” und „Mnemosyne*” (Tübingen 1970, s. 38 n.).

<sup>84</sup> To pojęcie pojawia się w różnych wierszach Hölderlina, takich jak *Der Zeitgeist*, *Mein Eigentum* (w: *Sämtliche Werke*, t. 1, s. 46), *An Eduard* (w: jw.,

Pojęcie kulminacyjnego momentu w wierszu, który objawia całość kształtu jego znaczenia — jakkolwiek może być ono pojmowane w przeżyciu estetycznym — jest uderzająco podobne w ujęciu teoretycznym Hölderlina i Schellinga, żeby nie wspomnieć jeszcze o innych paralelach u Schillera, Hegla lub gdzie indziej. Zasadnicza różnica pojawia się w ich postawach i oczekiwaniach. Tam, gdzie Schelling zdaje się być pewny siebie i stanowczy, Hölderlina nękają sprzeczności i przecucie tragicznego załamania. Znaczna część dojrzałej twórczości poetyckiej Hölderlina — od powieści *Hyperion* i dramatu *Tod des Empedokles* po późne elegie i hymny nawiązujące do Pindara — poświęcona jest tragedii zarówno jako przeżyciu, które ma zostać wyrażone w języku poetyckim, jak i akcji dramatycznej, którą należy zrealizować w postaciach i sytuacjach. Lecz ostatecznie sam poeta staje w centrum akcji tragicznej jako prorok własnego samopoświęcenia: poeta-kapłan, który wystawia się na przeszywające błyskawice boskości, lub wizjoner, który — jak św. Jan Ewangelista na Patmos — staje przed obliczem bóstwa i musi walczyć, by oprzeć się kuszeniu — jak Edyp czy Empedokles — dopuszczając je do siebie. Dla Hölderlina metafora poetycka stała się ostatecznie częścią nieuniknionego procesu tragicznego, który skończył się dopiero wraz z załamaniem umysłowym poety. Jaka nauka płynie z tego przypadku — być może jedyne w swej krańcowości — dla szerszej sprawy teorii romantyzmu i tego, co nazwałem w tym artykule czasowym wymiarem osobowości?

## VI

Analizując poglądy Schillera dowodziłem, że romantyczna teoria poezji wyłoniła się z podstawowego założenia o zasadniczej tożsamości struktury wiersza i struktury przeżycia poetyckiego. To, co przedstawia poezja — jest, w idealnym przypadku, procesem umysłowym, który ją stworzył. Wiersz jest refleksyjnym przejawem aktu, w wyniku którego się zrodził, a przedmiotem poezji jest umysł, który ją tworzy i przezeń przemawia. W ten sposób, przypominając drugi z trzech aspektów czasowości wyznaczonych dla poezji, możemy założyć, iż wiersz przedstawia w swej strukturze czasowy proces swego własnego tworzenia się we wnętrzu (i dla) tej poetyckiej osobowości, która przezeń przemawia. Jeśli tak jest w istocie, to jak poezja może przeczuć i objawić nieskończoność, transcendencję, abolut, co wedle romantycznej teorii jest jej zadaniem? Bez względu na wizję całości, jaką wiersz osiąga, należało-

---

t. 2, s. 35 n.), *Brot und Wein* (w: jw., t. 1, s. 54), *Heimkunft* (w: jw., t. 2, s. 89 n. [polska wersja: *Powrót do krewnych*, w *Poezjach wybranych*, Warszawa 1964, w przekładzie M. Jastruna]), itd. (zob. *Sämtliche Werke*, t. 1, v. 1, s. 300, 307; t. 2, v. 1, s. 42, 91, 99). Dalsze zagłębianie się w zagadnienie tak złożone i tak ważne dla Hölderlina nie byłoby stosowne w tym miejscu.



by definiować go w odniesieniu do umysłu, który przezeń przemawia i przypuszczalnie doświadczył tego, co wiersz ukazuje. Z tej racji staje się jasne, dlaczego takiemu teoretykowi jak Schelling potrzebne było pojęcie symbolicznej tożsamości. Tylko w momencie takiej tożsamości osobowość poetycka jest prawdziwie zdolna do przemawiania w imieniu nieskończoności. Pytanie postawione przez takiego poetę jak Hölderlin dotyczyło kwestii, czy w podobnych momentach jakakolwiek mowa jest w ogóle możliwa. Najwyraźniej oczekuje on swego rodzaju boskiego natchnienia lub mistycznej komunii od każdego poety, który przystępuje do napisania takiego wiersza. Teraz staje się jasne, dlaczego Hölderlin uznał akt poetycki za przedsięwzięcie heroiczne aż do granic tragicznej *hybris*. Wiersz jest prawdziwie *Dichtermuth* [poetycką odwagą]<sup>85</sup>. Zaproponował on — w przeciwieństwie do takich wymagań wobec tożsamości symbolicznej — trwałe metaforyczne rozróżnienie między osobowością poetycką a ostateczną całością znaczenia, które wiersz stara się przekazać. Te dwa pojęcia nie są i nie mogą być identyczne, a język wiersza uznaje to odróżniając proces swej artykulacji, który jest czasowy, dialektyczny i podległy rytmowi zmiany tonów od kulminacyjnego momentu przeczuwanej transcendencji, który zawsze objawia się jako epifaniczna cisza, trwała przerwa (*Lücke*) w czasie. Określona czasowo osobowość zostaje w ten sposób oddzielona od transcendentnego momentu. Osobowość określa język i strukturę wiersza, moment zaś jego motywację i ostateczne znaczenie. Związek między osobowością a momentem jest zasadniczo i koniecznie metaforyczny w obu aspektach metafory zdefiniowanych na początku wedle teorii Paula Ricoeura: strukturalnym lub kontekstowym z jednej strony (z tym, iż jedynie dialektyczne wzajemne oddziaływanie wszystkich części wiersza osiąga to właściwe znaczenie *analogia entis*, które stanowi o jedności piękna i wyobraźni) oraz referencjalnym — z drugiej (z tym, że przedmiot metafory, przesądzający o jej prawdziwości czy zasadności, leży poza granicami języka, a język w najlepszym razie może na niego wskazywać czy przeczuwać go). Parafrazując w odniesieniu do naszych wywodów jedno z mglistych sformułowań Hölderlina dotyczących znaczenia poezji: „wiersz musi objawić się jako metafora intuicji intelektualnej”<sup>86</sup>.

Przełożyła Grażyna Cendrowska

<sup>85</sup> Zob. odę pt. *Dichtermuth* (w: jw., t. 2, v. 1, s. 64 n.).

<sup>86</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke*, t. 4, v. 1, s. 266; v. 2, s. 6 n.