

Emil Staiger

Kilka uwag o problemie wartości

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 265-277

1985

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

KILKA UWAG O PROBLEMIE WARTOŚCI

Każdy prawdziwy poeta i każdy czytelnik obdarzony niejakim poczuciem wartości estetycznych podchodzić będzie do zagadnienia oceny literackiej z największą nieufnością. Odezwie się w nim protest miłośnika, zanim jeszcze uświadomi sobie, przeciwko czemu konkretnie miałby się ten protest kierować. Uzna za zbędne, ba, nawet poniżające, by uzasadniać swe upodobanie i podziw. Czy miłość pyta o przyczynę? Czy kiedy jakiś zakochany pozwolił sobie wyperswadować z pomocą naukowych teorii, że jego kochanka nie jest piękna? Gdy dusza jego w najcichszej, najbardziej intymnej i skupionej samotności obcuje z dziełem sztuki, cóż obchodzić go będą jakieś teoretyczne wywody, które uważać miałby każdy, które dla każdego miałyby być wiążące? Samo już dopuszczenie takiej możliwości jest mu przykre. Wzdraga się przeciwko sztucznemu oddzieleniu oglądanego od oglądającego, przeciw wszelkim próbom przesuwania piękna — czy ogólniej: tego, co artystycznie doskonałe — w obszar obiektywny, „obojętny”, a pojęcia „wartość” i „wartościowanie” w najmniejprzyjemniejszy sposób przywodzą mu na myśl bank i giełdę. I nie bez racji! Bo przecież wszystko zdaje się zmierzać do liczenia, obliczania i przeliczania, a nadto i do usiłowań, by to, co artystyczne, sobie podporządkować, by tym manipulować, w końcu może i nawet mechanicznie produkować.

Mimo wszystko, jeśli pytania te stawia się w sposób liberalny, jeśli chce się tylko wiedzieć, co właściwie bierze się pod uwagę przy lekturze i interpretacji, co nami powoduje, gdy oświadczamy z przekonaniem: to dzieło jest udane, a to budzi wątpliwości, jest nieudane, to wówczas nawet tkwiący w nas miłośnik (którego nie może się wyprzec ani historyk literatury, ani estetyk, jeśli chce pozostać sobą) nie będzie mógł zgłosić poważnych obiekcji. Niniejsze wywody usiłują dać odpowiedź na te liberalnie stawiane pytania, odpowiedź w najwyższym stopniu tymczasową, składającą się tylko z napomknień i nie chcącą być niczym więcej jak tylko szkicem.

[Emil Staiger — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 287.

Przekład według: E. Staiger, *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems*. W zbiorze: G. Piltz, E. Kaiser (Hrsg.), *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronberg Ts. 1976, s. 125—136.]

Tym, co decyduje o wartości utworu, zdaje się być jednolite zestrojenie [*Einstimmigkeit*]. Rozumiemy przez nie to, co wydobywa prawidłowa interpretacja: że mianowicie wszystko, co zauważamy w tekście, rządzone jest jednym duchem, jednym rytmem, jedną dążnością psychiczną¹. W pewnej noweli Kleista np. śmiało hipotaksy zgodne są z bezlitosną, nawet zabójczą logiką myślenia, z niesłychanymi motywami, za sprawą których życie wystawiane jest na próbę, której nie zdaje, z gwałtownym, ale niezwykle ostrym uprzytamnianiem rzeczy, świadczącym o najnamiętniejszym zaangażowaniu twórcy i zarazem o przekonaniu, że nie jest człowiekowi dane prawdziwe spotkanie z pełnią bytu. W pewnym wierszu Brentana z kolei rezygnacja z wyraźnych konturów, radość z barw i mieniących się światła, z powabu nieuchwytnych zjawisk atmosferycznych pozostaje w zgodzie z dykcją bogatą, obfitującą w samogłoski dźwięczne, z niezakłóconym tokiem krótkich, nie wymagających wysiłku zdań, z przewagą nastroju, z romantycznym samozatraceniem, odczuwanym jako nieunikniony los. To, w czym różnorodne aspekty utworu wykazują taką zgodność, nazywamy stylem i upewniamy się o tym przez liczne w dawnych i późniejszych czasach próby uchwycenia istoty piękna. Przytoczymy tylko kilka z nich. Plotyn oświadcza: „I wtedy wreszcie rozkwita [...] piękno, kiedy natura jednego opanuje części”². W innym miejscu: „Jednością powinna być rzecz kształtowana, o ile tylko nią być mogła, składając się z wielu części”³. Tomasz z Akwinu wśród różnorodnych charakterystycznych cech piękna wymienia także *consonantia*⁴. Crousaz w swym *Traité du beau* z 1715 r. definiuje piękno jako „rozmaitość sprowadzoną do jakiejś jedności”⁵. Goethe mówi o „trwaniu i przemianie”⁶ czy niekiedy

¹ O jednolitym zestrojeniu i o możliwości wykazania go w dziele sztuki por. E. Staiger, *Sztuka interpretacji*. Przełożyła O. Dobijanka-Witczakowa. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 219—241.

² Plotyn, *Enneady*. Przełożył i wstępem poprzedził A. Krokiewicz. T. 2. Warszawa 1959, s. 672.

³ *Ibidem*, t. 1, s. 104.

⁴ Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, ks. II, Qu. 145, 2.

⁵ Cytowane według A. Bäumlera, *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik*. T. 1. Halle/Saale 1923, s. 43.

⁶ Tak w tytule wiersza, który w ostatnich strofach kończy się określeniem piękna (cyt. z: J. W. Goethe, *Trwanie i przemiana*. Przełożył F. Konopka. W: *Poezje*. Redaktor Z. Żygulski. T. 2. Opracowała Z. Ciechanowska. Wrocław 1960, s. 156):

Dozwól, by początek z końcem
W jedność związał się i zrósł!
Byś od wszech przedmiotów raczej,
Sam mijając, w dal się niósł.
Dziękuj muzom, że nas koi
O „tym, co nie mija” wieść:
Forma przeczy w duchu twoim —
W piersi twojej rzeczy treść.

o „prawie, które ukazuje się w działaniu”⁷, co z kolei znaczy, że jedność [Eines] przejawia się w wielości. Podobny sens ma Schillera „wolność w zjawisku”⁸ czy Hegla „zmysłowe przeświecanie idei”⁹.

Rozumie się samo przez się, że wszystkie te wykładnie są uwarunkowane światopoglądowo, trzeba je więc wyzwolić z ich kontekstu i ponownie zintegrować, zanim będziemy mogli się nimi posłużyć. Ale też nie mają być one dla nas przecież niczym więcej niż wskazaniem na tę wysoce godną odnotowania okoliczność, że przy całkiem odmiennych założeniach piękno ujmowane jest stale jako gra jedności i różnorodności, przenikających się nawzajem. „Jedność” tę rozumieć można jako Boga, ideę, zasadę [Gesetz] czy jakkolwiek inaczej. I właśnie ta gra przenikających się wielości i jedności jest tym, co jako styl, jako jednolitość zdaje się określać, czy przynajmniej współokreślać, estetyczną wartość utworu.

Ale czy jest tak rzeczywiście wszędzie i w niedwuznaczny sposób? Znamy wielką liczbę arcydzieł, które w każdym sensie czynią zadość temu wymogowi. Wystarczy pomyśleć o *Eneidzie* Wergiliusza, *Boskiej Komedii* Dantego, o tragediach Racine’a, kilku sztukach Ibsena z późnego okresu, ale także np. o wielkich powieściach Flauberta czy o takim dziele jak *Nachsommer* Stiftera, a od razu pojmujemy, co to znaczy jednym tchem przebiec tak rozległe obszary. Wcale też nie musimy wykluczać tragedii i komedii Szekspira, z ich przemiennością wiersza i prozy, tonów wysokich i niskich. Największe przeciwieństwa są tu wzajemnie na siebie nastrojone i znoszą się w ukrytej co prawda jedności.

A co z *Faustem* Goethego? Nie da się zaprzeczyć, że ton zmienia się już w pierwszych scenach, chociaż zmiana nie jest umotywowana przedmiotem. Monolog w *Lesie i jaskini* jest przeniknięty duchem mającym niewiele wspólnego z *Faustem* z tragedii o Gretchen. Można zapewne powiedzieć, że wszystko ukryte jest ostatecznie w jednej, nie dającej się pomylić z żadną inną, osobowości Goethego. W ten sposób jednak twierdzenie, że poszczególne części *Fausta* są od siebie tak stylistycznie odległe, jak np. *Torquato Tasso* od *Götza von Berlichingen* czy od komedii mięsopustnej, nie jest jeszcze obalone. To nie artystyczny zamysł, lecz geneza jest odpowiedzialna za tę zmianę stylu, nad którą sam Goethe często ubolewał¹⁰. Minęło ponad 60 lat, zanim gotowy był

⁷ J. W. Goethe, *Refleksje i maksymy*. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1977, s. 194.

⁸ Tak przede wszystkim w listach skierowanych do Körnera, które w wydaniu zbiorowym sporządzonym przez O. Günntera i G. Witkowskiego (Schiller, *Werke*. T. 17. Leipzig b.r., s. 251 n.) opublikowane zostały pod tytułem *Kallias*.

⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objaśnieniami opatrzył A. Landman. T. 1. Warszawa 1967, s. 186.

¹⁰ Np. w liście do Schillera z 27 VI 1797, gdzie mówi o „barbarzyńskiej kompozycji”, i z 1 VII tegoż roku, gdzie mówi o „powietrznych fantomach” i „rodzinie gąbczaków [Schwammfamilie]”.

ten wciąż jeszcze nie ukończony, ale przecież zamknięty utwór. W tym czasie poeta ciągle się zmieniał i świadomy powrót do wcześniejszego etapu był dlań niedostępny, jeśli nawet czasami usiłował go dokonać, a niekiedy mniemał, że mu się to powiodło¹¹.

To, co dotyczy *Fausta*, dotyczy też mniej lub bardziej wszystkich większych dzieł Goethego. Także *Wilhelm Meister* pozwala dostrzec brak stylowego zestrojenia [*Einstimmigkeit*]. Nawet w *Hermanie i Dorocie* rzuca się w oczy przejście od pierwszych, przypominających jeszcze Vossa, pieśni do „szlachetnej prostoty i cichej wielkości” drugiej połowy. A niekiedy może się i zdarzyć, że nawet w wierszu o niewielu strofach zmienia się nagle ton, jak np. w *Pieśni majowej*, słusznie uchodzącej za jeden z najwspanialszych dokumentów sesenheimskiego zwrotu, w której jednak wraz ze słowami o „nowych pieśniach i tańcach” odzywa się pod koniec anakreontyk¹².

Widzimy więc: jeśli jedynie jednolite zestrojenie jest podstawą estetycznej rangi utworu, to Goethe, największy poeta niemiecki, nie wyróżni się korzystnie, i to dlatego właśnie, że jest najbardziej ruchliwy, najwierniejszy duchowi życia, najłatwiej się przeobrażający. Poprzestaniemy więc — i uczynimy dobrze — na nieodpartym duchowym [*innig*] zestrojeniu większych i mniejszych elementów jego dzieł i przekładać je będziemy nawet nad nieomylnie wizje czy spiżową logikę innych poetów. Nasza pierwsza propozycja uzasadnienia wartości wydaje się nie wystarczająca.

Nie wystarczająca okazuje się ona jednak i w świetle szerszych rozważań. Nie możemy mianowicie zaprzeczyć, że istnieje także jednolitość artystycznie zupełnie nierelevantna, konsekwentnie utrzymana konwencja, bezosobowy styl podyktowany przez smak publiczności, a być może też przez podręczniki prawideł. Wszędzie, gdzie panuje wiara w *Critische Dichtkunst*, zasadniczo istnieje to niebezpieczeństwo. Popadło w nie np. wielu poetów Oświecenia. Niezliczone epigramy i piosn-

¹¹ Tak podczas podróży włoskiej, gdy 1 III 1788 w Rzymie mowa jest o tym, że „także co się tyczy tonu całości, jestem pocieszony; ukończyłem już nową scenę i gdybym przydygotał trochę papier, to, tak myślę, nikt nie powinien odróżnić jej od starych”. Nie doceniona została tu, jak widać, dociekliwość filologów.

¹² Stylistyczne pęknięcie [*Stilbruch*] zamaskowane jest nieco przez przedostatnią, neutralną strofę. Ostatnie cztery strofy brzmią (cyt. z: J. W. Goethe, *Pieśń majowa*. Przełożył W. Lewik. W: *Poezje*, t. 2 (opracowała A. Mińska), s. 64—65):

Kocham cię, miła,
Kocham, wiosenna —
Czytam w twych oczach,
Żeś mi wzajemna.

Tak skowroneczek
W pieśni swej tonie,
A kwiaty piją
Niebieskie wonie,

Jak ja cię kocham
Serca pożarem,
Ciebie, co młodość,
Radość i wiarę

Dajesz mej pieśni,
Ze w lot się zrywa.
O, za tę miłość
Bądź mi szczęśliwa.

ki w. XVIII, wiele dzieł scenicznych, będących pod wpływem Gottscheda, jest podobnych do siebie pod względem stylistycznym jak dwie krople wody i — według naszych dzisiejszych pojęć artystycznych — nie mają artystycznej wartości. Także najpośledniejsze powieści rozrywkowe mogą być stylistycznie jednorodne, a jednak nie wywołują w nas estetycznej satysfakcji. Wynika z tego, że widocznie tylko to uznajemy za dzieło sztuki, co ma indywidualny charakter, co świadczy o niepowtarzalnej osobowości i w jakikolwiek sposób jest jedyne w swoim rodzaju.

Trudno tu będzie co prawda przywołać dla poparcia tej tezy dokumentację z dawniejszych epok. W czasach nowożytnych długo jeszcze, przynajmniej w wypowiedziach teoretycznych, uchodziło za samo przez się zrozumiałe, że dzieło sztuki musi odpowiadać normie i osądzone być może tylko pod względem spełnienia tej normy. Że to nie wystarcza, zrozumiała już wprawdzie Madame de Longueville, gdy w 1656 r. po wysłuchaniu lektury eposu *La Pucelle Chapelaina* zauważyła: „Tak, to jest doskonale piękne, ale ja przy tym ziewam”¹³.

W Niemczech młodzież r. 1770 żądała gwałtownie oryginalności, a Friedrich Schlegel w latach dziewięćdziesiątych uzasadniał pojęciem niezwykłości [*das Interessante*] postulat, który ukształtował nowoczesną krytykę, że mianowicie utwór poetycki nigdy nie może być dość oryginalny i że oceniany być winien przede wszystkim jako wyraz indywidualności¹⁴.

Umysł usposobiony historycznie będzie się tu czuł zmuszony do sprzeciwu i spostrzeżenia, że tą miarą nie oddamy sprawiedliwości antykowi, średniowieczu, a nawet wcześniejszej nowożytności. Będzie on musiał jednak zapewne przyznać, że to tchnienie niezwyklej jednostki jest tym, co odróżnia istotę *Iliady* od stereotypowej epiki cyklicznej, że nie mówiąc już o lirykach, także attyckich tragików postrzegamy jako odrębne jednostki i że poetów niemieckiego baroku, mimo ich gorliwych wysiłków, by zadośćuczynić kanonowi poezji i tworzyć w duchu Opitza, cenimy głównie za ich cechy indywidualne. Wystarczy tylko porównać np. samego Opitza z Flemingiem czy Dache.

Będziemy się wszak też wystrzegać orzeczenia: im bardziej indywidualne, tym lepsze! W poezji ustanowione są granice dla indywidualnego wyrazu. Przede wszystkim przez gatunek literacki. Przez „gatunek” nie rozumiem tutaj „liryczności”, „epickości” i „dramatyczności”

¹³ Cyt. według: Bäuml er, *op. cit.*, s. 23.

¹⁴ Por. zwłaszcza fragment tekstu z „Athenaeum” (Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, t. 1, z. 2, Berlin 1798, s. 212): „Z romantycznego punktu widzenia także odmiany poezji odbiegające od właściwej formy [*Abarten der Poesie*], nawet ekscentryczne i monstrialne, mają swoją wartość jako materiał i ćwiczenie wstępne uniwersalności, jeśli tylko coś w nich tkwi, jeśli tylko są oryginalne”.

w znaczeniu moich *Grundbegriffe der Poetik*¹⁵, ale także nie liryki eposu i dramatu w utartym znaczeniu. Trzeba by właściwie wdać się najpierw w długie rozważania, czym jest dramat, czym liryka, czym powieść i epos, i czego można od każdego z tych gatunków słusznie się domagać. Ujmuję te pojęcia tak prosto, praktycznie i konkretnie, jak to tylko możliwe, i rozumiem przez „lirykę” krótkie teksty wierszowane, przez epos długi tekst wierszowany, przez powieść taki sam tekst prozą, a przez dramat sztuki sceniczne, obojętne, jakiego rodzaju¹⁶. Mimo że powierzchowne i uproszczone, starczy to zupełnie dla naszych celów. Dość tego, by dostrzec, że nie w każdym gatunku da się powiedzieć wszystko, co leży na sercu jednostce. W liryce np. nie mogę wdawać się w opisy, które są tak naturalne dla eposu. Ramy wiersza są o wiele za wąskie, żeby opisy mogły dojść do głosu. Czar nastroju i symbolistyczna głębia są nieodzowne, jeśli widzialny świat ma w niewielu liniijkach uzyskać artystyczne znaczenie. Grzeszył przeciw temu często w swojej liryce Gottfried Keller. W eposie natomiast chybia celu patos jako ton zasadniczy lub ciągła intensywność uczuć. Na dłuższą metę nie da się wytrzymać tego, czego — przy całym podziwie — doznaje każdy czytelnik *Mesjasza* Klopstocka. W sztukach scenicznych zabronione jest wszystko, co nie przedrze się przez rampę, a więc to, co zbyt subtelne, intymne, także ukryta aluzja i to, co da się zrekonstruować z niuansów tylko przy bardzo uważnej lekturze. Jeśli takie elementy wnikną do sztuki poza tym scenicznej, to da się to znieść jako ukłon w stronę kilku znawców, jak — dajmy na to — owo niewypowiedzianie subtelne znaczenie psychicznej głębi, którym Hofmannsthal obarczył prosty, wręcz niemal prymitywny szkic komediowy *Rosenkavalier*. Jeśli jednak dramat składa się wyłącznie z takich imponderabiliów, to jest to trud całkiem daremny. Jego twórca zrobiłby lepiej, pisząc wiersze lub powieści.

Dzieło literackie musi więc być gatunkowo poprawne [*gattungsgerecht*], jeśli mamy mu przyznać najwyższą rangę. Mówię: najwyższą. Skłonni bowiem jesteśmy niekiedy darować to i owo twórcy, jeśli prezentuje on nam pełnię piękna w nieodpowiednim nawet naczyniu. Wobec Goethego *Torquata Tassa* milknie dramaturgiczna krytyka. Pamiętajmy też o lirycznych wynurzeniach w *Endymionie* Keatsa. Ale w każdym razie wykroczenia przeciwko możliwościom gatunku są zawsze pożałowania godne. Wciągamy więc tymczasowo także to kryterium wartości na naszą listę.

Spostrzeżemy jednak prędko, że trzeba je zapewne ująć jeszcze ogólniej. Utwór literacki jest językowym dziełem sztuki, powinien więc być

¹⁵ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.

¹⁶ Por. E. Staiger, *Andeutung einer Musterpoetik*. W zbiorze: *Festschrift für Hermann Kunisch. Unterscheidung und Bewahrung*. Berlin 1961.

poprawny także językowo [*sprachgerecht*]. Jeszcze kilkaset lat temu nikomu nie przyszłoby do głowy właśnie na to zwrócić uwagę. Nasz współczesny sceptycyzm językowy natomiast narzuca nam ten problem w całej rozciągłości. Sięgnę więc nieco bardziej wstecz.

Widzimy, jak w ostatnim stuleciu staje pod znakiem zapytania przede wszystkim tradycyjna forma sztuki scenicznej. Psychologia tak się pogłębia, że coraz trudniejsza jest, jak się zdaje, wiara, iż człowiek daje się przedstawić poprzez to, co można dostrzec lub usłyszeć. Ale teatr skazany jest na to, co widzialne i słyszalne. Twórcy czuli się więc zmuszeni wykształcić sztukę głębokiego planu [*des Hintergründigen*], przemilczenia, które trzeba jednak zrozumieć. Wskażę tylko na Ibsena, który doprowadził tę technikę do niemal niedoścignionego mistrzostwa. O'Neill w *Strange Interlude* pomaga sobie swego rodzaju bruchomówstwem, dzięki któremu słuchacz może się dowiedzieć, co postaci ukrywają przed innymi, czy nawet przed samymi sobą. Godne podziwu są środki stosowane przez współczesnego dramaturga dla zakomunikowania tego, co ma on na myśli, a co jest niemal niewyraźne. Nie mylicie się jednak państwo, sądząc, że lepiej do tego nadawałaby się powieść. Powieściopisarz nie jest ograniczony czasem niewielu godzin. Może drążyć, jak głęboko chce, i starać się sprzedawać swą niemal nieprzejrzaną rozgałęzioną wiedzę o człowieku w psychologicznych dygresjach czy w precyzyjnych przedstawieniach procesów świadomości. Ale także powieść osiągnęła już — jak się zdaje — swoje granice, swoje *non plus ultra*, wyznaczone przez takie dzieła, jak *Ulisses* czy wręcz *Finnegans Wake*. Z konieczności pojęciowa, tzn. ogólna natura języka tylko z użyciem najzuchowalszych wybiegów sprostać może zamierzonemu zgłębieniu subiektywności. A może liryka ocalała z opresji naszych dni? Także lirycy najczęściej nie wierzą już, że to, co najbardziej własne, da się przekazać w używanym przez wielu i rozumiałym dla wielu języku. Zdania, które tworzy każdy, nie nadają się właśnie do tego, by zarejestrować moją egzystencję, moją jedyną w swoim rodzaju uczuciowość. To jednak oznacza: skoro usiłuję powiadomić o „sobie samym” (wziąwszy to słowo w najściślejszym znaczeniu), to nie jestem zdolny do żadnego powiadomienia. „Gdy przemawia dusza, to dusza, ach! już nie mówi”.

Schiller nie wyciągnął z tego rozpoznania wniosków dla swojej praktyki poetyckiej, lecz trzymał się tego, co da się przekazać. Dziś próbuje się zaradzić biedzie przez ów hermetyzm, który niejednego, chcącego rzeczywiście zrozumieć, doprowadził już do czarnej rozpacz. Poeta jako twórca językowego dzieła sztuki dąży do przekroczenia możliwości języka i oczekuje od niego tego, czego on nigdy jeszcze nie dał i nigdy nie da: słowa absolutnie osobistego. Poezja znosi samą siebie, aczkolwiek z najszlachetniejszych pobudek. Skutkiem jest nierozszyfrowalna samotność i w końcu pusta kartka papieru, która wszystko, co nieuchwytnie, bo nie dające się z niczym związać, pozostawia bez rozstrzygnięcia. Od-

daliliśmy się, jak to tylko było możliwe, od tego rzymskiego sposobu mówienia, który Goethe nazwał „opalikowywaniem [*Bepfählen*]”¹⁷ i które uważał za godne pożałowania rugowanie życia przez potęgę słów.

Co wynika z tych rozważań? Że istnieją sposoby odczuwania i myślenia, sposoby ujmowania bytu, które bez trudności dają się stosować w dziele literackim, i inne, którym natura języka się sprzeciwia i które dadzą się wypowiedzieć albo na labiryntowej, okrężnej drodze, albo wcale. By powiedzieć to samo zwięźlej: nie wszystkie epoki, a' w ich obrębie nie wszystkie nurty i poglądy na świat jednakowo nadają się do literackiej ekspresji. Także z tego punktu widzenia można, jak się zdaje, rozpatrywać zagadnienie wartości. W literaturze niemieckiej około 1800 r. Goethe jest bez wątpienia tym poetą, który uporał się najlepiej z naturą języka. Jego organiczne myślenie wspomagało zarówno jasną i obrazową prezentację, zarysowaną pojedynczym słowem, jak i funkcjonalność części, związku, w jakie słowo wkracza w obrębie zdania. A żywił intymności, w którym wszystko — jak tu widzieliśmy — jest zanurzone, wyznacza zarazem obszar gry dla muzycznych uroków języka. „Północna wyrazistość” Kleista natomiast prowadzi do hipertrofii samych związków: w częstych koniunkcjach logicznych, w połączeniach przyzwolenia, okoliczności i celu, w obfitej interpunkcji. Grozi, że za tym wszystkim sam przedmiot będzie niekiedy niemal znikać; język zbliża się powoli do skrajności matematycznych formuł. U Novalisa stwierdzono rodzaj „choroby zaniku [*Schwindsucht*]”, ułatnianie się rzeczowników, które mogłoby się ostatecznie dokonać jedynie w mowie szeptem i na przydechu, gdy tymczasem w późnych hymnach Hölderlina — przeciwnie — pojedyncze słowo stopniowo zostaje tak obciążone, że grozi zniknięcie za nim kontekstu zdaniowego¹⁸. Dziś z naszym wyostrzonym zmysłem dla niezmiernych głębi duszy, gdy tak dotkliwie odczuwamy zużycie wielu słów, zdajemy się wkraczać w epokę, w której talent wtedy właśnie najbardziej grzeszy przeciwko językowi, gdy ekspresja jego indywidualności jest możliwie najprawdziwsza. Jak wobec tego powinien zachować się krytyk? Mógłby on tylko wzywać poetę, by był w zgo-

¹⁷ W *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* (ustęp *Julius Cäsar Scaliger*) czytamy: „Greka jest na wskroś bardziej naiwna, znacznie bardziej sposobna do naturalnego, pogodnego, dowcipnego [*geistlich*], estetycznego przedstawienia szczęśliwych widoków natury. Ten sposób mówienia z pomocą czasowników, zwłaszcza bezokoliczników i imiesłowów, czyni dopuszczalnym każde wyrażenie, nic właściwie nie zostaje przez słowo określone, opalikowane i utrwalone, jest tylko napomknięcie, mające na celu przywołanie przedmiotu i wyobraźni.

Język łaciński natomiast jest wskutek używania rzeczowników kategoriyczny i władczy. Pojęcie jest mocno osadzone w słowie, zakrzeplę w słowie, którym operuje się niczym rzeczywistą istotą”.

¹⁸ Por. H. P. Jaeger, *Hölderlin — Novalis, Grenzen der Sprache*. Zürich 1949.

dzie z językiem i nieprawdziwy lub by był prawdziwy i zamilkł — chyba że uzna go za zdolnego, by słowa, którymi się posługuje, obdarzyć takim blaskiem, że zniknąłby cały sceptycyzm i poezja znów byłaby władna stworzyć nową wspólnotę.

Wspólnota! Dochodzimy w ten sposób do ostatniego kryterium. Od blisko 200 lat żądanie od twórcy niezwykłości [*das Interessante*] oraz indywidualności stawało się dla nas tak naturalne, że powoli traciliśmy niemal z oczu wspólnototwórczą moc literatury lub rozumieliśmy ją z gruntu źle, tak jakby chodziło o to, by poetyckimi środkami pozyskiwać ludzi dla określonych celów. Cel, sens istnienia ustanawiają przecież poeci, którzy jak Dante ponad wszelkimi politycznymi podziałami kładli podwaliny pod narodowość, tzn. jednoczyli naród, powołując nową rzeczywistość. Tkwi to też w znanym, zapewne niewiele przesadzonym zdaniu Herodota, że Homer i Hezjod ofiarowali Grekom ich bogów¹⁹. Zakreślenie pola porozumienia co do najwyższych i najniższych stref bytu, wyakcentowanie „realności”, tego, co istotne i co nieistotne, tego, co doniosłe i co blahe, perspektywa, w jakiej naród zwykł widzieć sprawy: to wszystko trzeba traktować jako dokonanie tych niewielu geniuszy, których dziełami — podobnie jak przez ustanowienie religii czy prawa — zaczynają się nowe epoki historii. Nie trzeba dodawać, że literatura, której wolno przypisać taką moc, musi przedmiotowo obejmować możliwie najszerszy krąg, tematyka jej obchodzić musi możliwie największą liczbę ludzi, a więc musi mieć dane po temu, by być wielkością reprezentatywną. Czy uwzględnia się takie sprawy w ocenie estetycznej? Chyba tylko snob mógłby zaprzeczyć. Przyznamy mu chętnie, że np. jakiś wiersz G. M. Hopkinsa może być artystycznie równie doskonały jak *Eneida*. Jeśli jednak z tego powodu postawi on Hopkinsa obok Wergiliusza, to przestaniemy rozmawiać z nim o literaturze. Doniosłość dzieła sztuki na szali historii świata — oto, co chcielibyśmy, by również było brane pod uwagę, bez względu na to, co dziś akurat najbardziej nam się podoba.

Do czegoż więc tu doszliśmy? Zebraliśmy — wyłącznie empirycznie i bez pretensji do kompletności — pewne kryteria, według których zwykle, często nie uświadamiając sobie tego jasno, usiłujemy określić wartość utworu: jednolite zestrojenie, indywidualny charakter, sprostanie wymogom gatunku i języka, wspólnototwórcza siła, doniosłość. Czy mielibyśmy teraz przeliczyć to z pomocą systemu punktowego, przyznając jednolitości zestrojenia trzy punkty, a indywidualnemu charakterowi np. pięć? Dalej już się nie posunę. Każdy nerw sprzeciwia się takiej estetycznej buchalterii. Co godne zastanowienia, buchalteria taka nie da się wcale przeprowadzić, a dzieła, które osiągnęłyby najwyższą możliwą liczbę punktów, nigdy nie było i w ogóle nigdy być nie może. Dlaczego?

¹⁹ Herodot, ks. II, rozdz. 53.

Metoda ta nie da się przeprowadzić już choćby dlatego, że trudno będzie zgodzić się co do rangi pojedynczych kryteriów, a nawet gdyby to się udało, pozostałoby nadal otwarte pytanie, jak np. ocenić lekkie zakłócenie zgodności — przypomnijmy *Pieśń majową* Goethego — a jak w skrajnych przypadkach wspinała indywidualistyczne wykroczenie przeciwko regułom gatunku. Nikt nie może wzbronić czytelnikowi naszego XX w., by wyrazu indywidualności nie uważał za rzecz ważniejszą niż moc wspólnototwórcza, a tym samym by nie przekładał takiego poety jak np. Heinrich von Kleist nad Schillera. Tak samo również Lessingowi nie można było zabronić, by moc wspólnototwórcza leżała mu na sercu bardziej niż jakakolwiek inna jakość.

Nie zajmuje nas to jednak tak bardzo, jak owa nieosiągalność doskonałości. Każdy będzie musiał przyznać, że indywidualne cechy utworu dają się potęgować jedynie kosztem jego ogólnego znaczenia i na odwrót. Problem ten w całej rozciągłości znany był już Schillerowi. Miał on, jak żaden inny Niemiec, wolę wielkiej poezji człowieczeństwa [*Menschheitsdichtung*] i czuł, jak przy tym traci znamię indywidualnej niezwykłości [*das individuelle Interesse*], będące także w jego przekonaniu niezbywalnym elementem prawdziwej poezji. W pojęciu „niezwykłego i doskonałego ducha [*interessanten und vollendeten Geistes*]”²⁰ usiłował połączyć to, co się sobie sprzeciwiało. Jak jednak doskonałość, rozumiana przez niego jako spełnienie normy, dawałaby się stopić z zachowaniem swobody dla tego, co indywidualne, jak dalece to, co indywidualne, może mieć znaczenie ogólne — to jest pytanie, z którym nawet ten umysł nigdy do końca się nie uładził. Zdaje się przecież wręcz niemożliwe, nawet wręcz niestosowne, by w szeregu pieśni, w tysiącach wersów eposu pragnąć uchwycić eteryczny urok tego, co indywidualne. Czar wyłania się z niewielu strof wiersza Anakreonta, Mörikego czy Verlaine’a. Na dłuższą metę musiałyby on zresztą znużyć nawet najinteligentniejszego czytelnika. Wiadomo, że Croce wyciągnął z tego rygorystyczny wniosek, by nawet u Dantego jedynie pojedyncze miejsca uznać za *poesia*, a wszystko pozostałe, jako *non-poesia*, przydzielić innym dziedzinom²¹. Widzieliśmy w dodatku, jak często trudno jest połączyć wymogi języka z prawdziwym wyrazem indywidualności.

Załóżmy jednak na chwilę, że poeta zbliża się do doskonałości, wprowadza przeciwstawiające się sobie siły w tak szczęśliwą równowagę, że nie pozostaje nic więcej do życzenia, że niejako udaje się rozwiązać kwadraturę koła na płaszczyźnie estetycznej. Cóż uzyskalibyśmy, mówiąc: to jest dzieło doskonałe, dzieło, które w sposób nieprześcigniony czyni zadość wszystkim naszym kryteriom, w którym nie zauważamy

²⁰ Por. F. Schiller, *Über Bürgers Gedichte*. W: *Werke*. Nationalausgabe. T. 22. Weimar 1958, s. 247.

²¹ B. Croce, *Saggi filosofici VIII, La Poesia*. Bari 1937.

niedostatków ani w szczegółach, ani w całości, i nie musimy się uskarżać na zakłócenia zgodności lub ubolewać, że nie odpowiada ono pod każdym względem istocie języka czy gatunku? Już samo takie oświadczenie zagrażałoby przyznanej randze. Tak sławiony utwór stałby się bezwarunkowo zobowiązującym wzorem. Wzór jednak — zdaje się to tkwić w samym pojęciu — powinien być naśladowany. Naśladownictwu przeciwstawia się jednak pierwiastek indywidualny, *ineffabile* [niewyraźalne], wymykający się każdemu, choćby najzdolniejszemu, uczniowi. W skończonym pięknie dostrzegamy przeto paradoks: jest ono wzorcowe i zarazem nie do naśladowania. Jeśli mimo to będzie ono naśladowane — niewolniczo, a nie w prawdziwym przekształceniu tradycji — to naśladownictwa stopniowo pozbawią wartości sam wzorzec. To, co jedyne w swoim rodzaju, co oryginalne — gdy przesłonięte naśladownictwem — nie da się już chyba jako takie rozpoznać. Tak więc w ostatnim stuleciu nawet największym znawcom przychodzi już z trudnością postrzeganie *Wilhelma Tella* Schillera — w jego nieporównanej, z trudem zdobytej, potężnej prostocie — jako jednego z największych dzieł scenicznych wszystkich czasów i narodów. Stoją im na przeszkodzie płaskość Laubego czy Wildenbrucha i zastęp pisarzy ze stowarzyszeń teatralnych [*Vereintheaterdichter*], tak jak w przypadku sztuki greckiej kiepskie kopie rzymskie czy wręcz gipsy z naszych instytutów archeologicznych. Nie dosyć jednak na tym! Naśladownictwo jest nieuchronnym fałszem, właśnie dlatego że nie wypływa z tajemnicy indywidualności, czy — co oznacza niemal to samo — że nie odpowiada zmienionej sytuacji historycznej i podejmuje daremny trud wstrzymania koła czasu. To właśnie skłoniło Friedricha Schlegla do komicznego w swym oburzeniu okrzyku: „Niech nas niebo chroni przed klasycznymi dziełami!”²². Nie przyłączmy się do tego okrzyku. Jesteśmy zdania, że dzieła „klasyczne” — w czystym znaczeniu tego słowa — są we wszystkich czasach godne podziwu i w tym sensie są także pożądane. Przyznajmy wszakże, że pożądania te są często nieziszczalne, że w naszych czasach trzeba je nawet z całą powagą przemilczeć. Jeśli bowiem owa klasyczna równowaga, zbliżająca się, jak chcemy założyć, do doskonałości w sensie naszych kryteriów, ma być prawdziwie żywotna, to powstać może jedynie z każdorazowego przewyciężenia skrajności i jednostronnych kierunków stylistycznych. Konieczne jest więc, by ideał sztuki wciąż na nowo upadał, by maniera, czy nawet barbarzyństwo, wypierała styl doskonały. Bo tylko to, co zginęło, święcić może zmartwychwstanie.

²² F. Schlegel, *Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker*. W: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. E. Behler. T. 2, s. 79 n.: „Co prawda w pewnym sensie (<...>) Europejczycy nie muszą obawiać się klasycznych pisarzy. Powiadam: obawiać się, gdyż całkowicie niedoścignione wzory dowodzą nieprzekraczalnych granic doskonałości. Z tego względu można by chyba rzec: niech nas niebo chroni od wiecznych dzieł”.

Bezwarunkowo uznawany i wiążący system wartości mógłby tylko zakłócić ten nieodzowny proces, którego domaga się duch historii. Z wahaniem oddalilibyśmy się od tego, co estetyka, opatrując dowodem, przedstawiła jako najwyższe. Potomni podchodziliby do powstałego z nakazu chwili dzieła z nieczystym sumieniem i bez impetu niezbędnego w życiu zaślepienia. Nie musimy się tego jednak obawiać. W całych dziejach świata nie znajdujemy żadnej nauki, która przez dłuższy czas uznawana byłaby przez wszystkich, których dotyczy. Człowiek zwykł albo nie rozumieć tego, co nie przynosi mu korzyści, co nie wspiera jego autoafirmacji, albo — jeśli nawet zrozumiał — jak najprędzej o tym zapominać. Takie niezrozumienie czy zapomnienie jest normalnym stosunkiem młodszej generacji do starszej. Młodsza oświadcza mianowicie ciągle, że przewyciężyła starszą. Może tak powiedzieć jednak często tylko dlatego, że nie zna osiągnięć starszej. I to właśnie chyba występuje także w naszych zagadnieniach estetycznych. Nie uważam, byśmy w uzasadnianiu sądów smaku wybiegli daleko poza to, co wydobyły na jaw czołowe umysły Anglii i Niemiec już około r. 1800 i w następnych dziesięcioleciach. Stali się oni nam obcy. Potykamy się o przemijający kształt zewnętrzny i o idealistyczną systematykę, której założeń od dawna przecież nie możemy już podzielać. Przeoczamy przy tym jednak także niezmierzone bogactwo ściśle fenomenologicznego poznania, ukryte choćby u Schillera czy w pismach estetycznych Hegla. Najbardziej obiecującą drogą do dobrze ugruntowanej estetyki byłoby odkrycie go na nowo i przyswojenie sobie w nowym, już nie idealistycznym duchu. Niniejsze studium chce być traktowane jako najbardziej szkicowy fragment przywracania tej refleksji. Nie troszczy się ono o metafizykę, w której służbę ideałści oddali także swe estetyczne dociekania. Integruje pojęcia tak, że ich użycie nie wymaga już filozoficznego wyznania wiary, a odpowiada tylko trzeźwo postrzeganym stanom rzeczy. Nie troszczy się też ono wszakże zupełnie o owe potrzeby naszego czasu, które bywają wątpliwe, a nawet nieczne, zwłaszcza o ten nieszczęsny pęd, by nawet w zetknięciu ze sztuką uczynić zbędnym osobiste zaangażowanie, by wszystko zmienić w możliwie najbardziej neutralną operacją rachunkową, by miast być poruszoną, wzruszoną, przejętą, wstrząśniętą przez piękno — sprawdzać chłodnym wzrokiem w tabeli, w jakim stopniu dany utwór może uchodzić za piękny.

Nie oznacza to jednak z kolei, że uważamy podstawy literackiego wartościowania za zupełnie niepojęte. Zdajemy sprawę z estetycznej przyjemności i sądzymy, że — w określonych granicach — możemy powiedzieć, na czym ona polega. Wiemy zarazem, że nikt nie może być związany wyłożonymi argumentami. Jak to Kant zawile wyraził w *Krytyce władzy sądenia*:

Tak więc widzimy tu, że w sądzie smaku nie jest postulowane nic innego, jak tylko taki powszechny głos dotyczący upodobania bez pośrednictwa pojęć —

tym samym więc możliwość sądu estetycznego, który mógłby być uważany za ważny dla każdego. Sąd smaku sam nie postuluje zgody wszystkich (czynić to bowiem może tylko sąd logicznie ogólny, ponieważ może przytaczać racje), a tylko imputuje każdemu tę zgodę jako jeden z przypadków reguły, której potwierdzenia oczekuje on nie od pojęć, lecz od przyłączenia się innych [do niego]²⁸.

Zakwestionować się da już sama decyzja, by dzieło sztuki, jak miało to tutaj miejsce, oceniać w najściślejszym tego słowa znaczeniu tylko artystycznie, a nie politycznie czy moralnie lub religijnie, i była też ona wystarczająco często kwestionowana, od Ksenofanesa i Platona do czołowych teoretyków marksistowskiej nauki o literaturze. Nie uwolnimy się więc od odpowiedzialności, którą musi wziąć na siebie każdy, kto wydaje sądy. Zdaje się konieczne, by powiedzieć to zupełnie zdecydowanie w epoce skłonnej coraz bardziej do przekonania, że nauki przeznaczone są przede wszystkim do tego, by zdjąć z człowieka jego osobiste brzemie.

Przełożył Jacek Kubiak

²⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*. Przełożył i opracował J. Gałecki. Warszawa 1964, s. 83—84.