

ALEKSANDER GEMEL

## TRANSCENDENTALNA POETYKA ASTEIZMU

Friedrich Schlegel: *Fragmenty*, przeł. C. Bartl.  
Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiello -  
skiego, 2009, 198 s.

*miech to słabo , zepsucie, jałowo naszego ciała  
(...) tutaj wywraca si funkcj miechu, podnosi si  
go do rangi sztuki, otwieraj si przed nim bramy  
wiata uczonych, czyni go swoim przedmiotem  
filozofia i przewrotna teologia<sup>1</sup>.*

Czcigodny Jorge z Burgos

Poczucie humoru niezwykle rzadko go ci w filozofii niemieckiej. Trudno zreszt wyobrazi sobie inny obrót spraw w kraju, w którym nawet „komedie i satyry s powa ne” (s. 94). W ojczy nie Kanta i Hegła frywolny, dowcipkuj cy styl filozofowania uchodzi zazwyczaj za nie-takt, a nierzadko i profanacj . Tym trudniej wi c uwierzy , e sentencja „wszelki dowcip jest zasad i organem filozofii uniwersalnej” (s. 84) wyszła spod r ki filozofa niemieckiego i to nie byle kogo, bo jednego z głównych reprezentantów wczesnej szkoły romantyzmu jenejskiego. Friedrich Schlegel, bo o nim mowa, uznany przez Madame de Stael za Jednego z najświetniejszych ludzi w Niemczech, obdarzonych wielk oryginalno ci umysłu” (str. VII), za ycia pozostał jednak raczej niedo-ceniony, a równie i długo po mierci nie zdobył nale ytego uznania. By mo e to wła nie ów brak formalnej powagi, którym odznaczaj si jego pisma, stał si przyczyn wykluczenia ich autora z panteonu nie-mieckiej filozofii. Albowiem cho był to my liciel nietuzinkowy, jego oryginalna i subtelna my l odziana w lekk szat dowcipnego aforyzmu ostatecznie nigdy nie osi gn ła spójnej formy zwartego systemu filozo-ficznego. Przez rodaków uwa any za *enfant terrible* niemieckiej filozo-

<sup>1</sup>U. Eco: *Imi ró y*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa 2000, s. 547.

fii, w naszym kraju cz sto mylony z Heglem, zyskał Schlegel poczytne miejsce jedynie w zbiorowych opracowaniach po wi conych filozofii niemieckiego idealizmu i przypisach do biografii wielkich geniuszy epoki Romantyzmu. Mo na jednak ywi nadziej , e sytuacja ta rychło ulegnie zmianie, w r ce polskiego czytelnika trafia bowiem oto wie o wydane tłumaczenie Schleglowskich *Fragmentów*.

Na dzieło to składa si wiele aforyzmów drukowanych za ycia autora w „Lyceum der schönen Künste” i „Athenaeum”, ponadto zbiór został wzbogacony o cztery fragmenty wł czone do kolekcji aforyzmów Novalisa zatytułowanej *Blüthenstaub* {*Kwietny pył*}, oraz o fragmenty pt. *Idee*, sygnalizuj ce pocz tek konwersji Schlegla na katolicyzm. Dzieło to wie cz za niepublikowane fragmenty pt. *Eisenfeile* {*Z opitków e-laza*}, stanowi ce w zamy le autora materiał na esej o Lessingu. Ponadto, ksi ka opatrzona jest obszernym, siedemdziesi ciostronicowym wst pem autorstwa Michała Pawła Markowskiego, w którym proponuje on do spójny i oryginalny, cho w wielu punktach dyskusyjny schemat interpretacji Schleglowskiej filozofii. Wst p ów zajmuje blisko jedn czwart obj to ci całej ksi ki i niew tpliwie podnosi jej warto merytoryczn , dostarczaj c ciekawego wprowadzenia w klimat epoki, w którym powstało dzieło Schlegla. Niemniej, po wi cenie mu w tym miejscu wi kszej uwagi, cho by przez wzgl d na skromn obj to niniejszej recenzji, nie jest oczywi cie mo liwe. Dodatkowego usprawiedliwienia dla tej decyzji dostarczaj ponadto słowa samego Schlegla, który nader słuszenie zauwa ył, e: „złoty wiek literatury nast piłby wówczas, gdy niepotrzebne byłyby ju wszelkie przedmowy” (str. 175). Pomin wszy zatem tak e i t niezwykle ambitn przedmow przejd my od razu do sedna recenzowanego dzieła.

Centraln kategori organizuj c cał filozofi Schlegla jest poj cie *Bildung*, któremu nale y przypisa dwojakie znaczenie: kształcenie podmiotu<sup>2</sup>, oraz jego woln aktywno przybieraj c form działalno ci o charakterze twórczym - „kształtowanie [*Bildung*] to istota Sztuki” (s. 7, przypis). Sw genez kategoria ta si ga niemieckiego klasycyzmu, w której to epoce stanowiła ona jeden z głównych filarów formuj cego si

<sup>2</sup> Jak bowiem pisze Schlegel: „Człowiek yje nie po to, by by szcz liwym i nie z obowi zku działalna, ale po to, eby si wykształci [*um sich zu bilden*]” (s. 51, przypis).

wówczas paradygmatu niemieckiego mitu Grecji, jej znaczenie jest przeto bliskie pojęciom *paideia* oraz *poiesis*. Różnica zachodząca między Schleglowskim i klasycystyczno-romantycznym rozumieniem tego pojęcia (którego przykładem dostarcza choćby myślenie Kanta), polega na tym, że w przeciwieństwie do myślenia klasycystycznego, w filozofii Schlegla proces kształcenia ma nieskończony, nacechowany artystycznie i dialektyczny charakter. Rodowodem takiego ujęcia kształcenia/tworzenia należy poszukiwać w transcendentalnej filozofii Fichtego, z której Schlegel zaczerpnął wewnętrzny dynamizm swej filozofii, i której filozoficzne kategorie posłużyły za pierwowzór dla centralnych pojęć jego własnej metafizyki. Owymi głównymi kategoriami organizującymi proces twórczy w systemie Schlegla są autokreacja, samostworzenie (*Selbstschöpfung*) i autodestrukcja, samozniszczenie (*Selbstvernichtung*), oraz będące ich rezultatem samoograniczenie (*Selbstbeschränkung*).

W kategoriach tych bez trudu można dostrzec nawiązanie do trzech naczelnych zasad Fichteńskiego systemu *Teorii wiedzy*: absolutnego samoustanowienia się Ja, absolutnego przeciwstawienia (nie-Ja), oraz syntetycznego względem nich samoograniczenia. Te zaś kategorie odpowiadają z kolei Kantowskiemu zestawieniu drugiej grupy czystych pojęć intelektu, czyli kategoriom jakości. I tak, pierwsza Fichteńska zasada odpowiada realności, druga przeczeniu, zaś trzecia ograniczeniu. Owe naczelne zasady systemu Fichtego, a zarazem jego podstawowe kategorie ontologiczne, wyznaczają charakterystyczny dla tej filozofii aktywistyczny, podmiotowy model realności. Zgodnie z ustaleniami *Wissenschaftlehre* realność jest bowiem wytworem absolutnej aktywności samoustanawiającego się Ja. Z kolei bierne uleganie odpowiada kategorii negacji (drugiej Kantowskiej kategorii jakości). Wreszcie samoograniczenie jest wynikiem dialektycznego cierpienia się owych zasad, a więc narzucenia Ja własnych ograniczeń. Ów aktywistyczny model podmiotu przejmują Schlegel, z tym jednak różnicą, że aktywność transcendentalnego podmiotu, będąc podporządkowana kategorii *Bildung*, ma wedle jego ustaleń posiadać artystyczny, twórczy charakter. Niemniej, Schleglowskie kategorie autokreacji i autodestrukcji oraz samoograniczenia tworzą, podobnie jak ich Fichteńskie odpowiedniki, dialektyczną triadę,

jak bowiem pisze niemiecki myśliciel w 28 fragmencie z „Lyceum”: „zmysł (do sztuki, nauki, jakiego człowieka itd.) to podzielony duch - samoograniczenie, a zatem rezultat autokreacji i autodestrukcji” (s. 9). Ponadto, jak słusznie zauważa Bartl: „przez samoograniczenie [*Selbstbeschränkung*] Schlegel rozumie akt samowoli [*Willkür*], który bynajmniej nie jest przypadkowy, lecz ściśle zdeterminowany przez wolę nastawioną na kształcenie Ja [*Bildung*]” (s. 9, przypis). Co więcej, jest to akt rozumny, ściśle korespondujący z charakterystycznym dla idealizmu niemieckiego rozumieniem wolności jako samoograniczenia. Jak bowiem zauważa Schlegel: „co, co wydaje się i powinno wydawać się bezwarunkowo samowolą, a zatem nierozumno czy nadrozumno czy, w gruncie rzeczy musi jednak być absolutnie konieczne i rozumne - w przeciwnym razie stałoby się nawykiem, pojawia się ograniczenie, a samoograniczenie staje się samozniszczeniem” (s. 11-12).

Zakres owych podstawowych Schleglowskich kategorii nie ogranicza się, rzecz jasna, jedynie do dziedziny sztuki - przeciwnie, mają one charakter uniwersalny. Charakterystycznym podstawowym dla wszelkiej działalności konstytuującym aktem twórczym, odnoszącym się tak do spontanicznego kreowania siebie i świata (zgodnie z ideą *Bildung*). Cały świat jest bowiem rezultatem manifestacji Ja - twórczego podmiotu - będąc wyrazem jego samoograniczenia. Jako samoograniczenie przysługuje człowiekowi w „tych punktach i tych wzglęдах, gdzie mamy nieskończoną siłę - siłę autokreacji i autodestrukcji” (s. 11), a więc tam, gdzie przejawia się twórczo, przeto artystyczny akt twórczy jest w nomenklaturze Schlegla to samo z kreacją świata. Totalność owego aktu podkreśla zresztą sam autor *Lucinde* nazywając go czczeniem mianem *creatio*. „Sta się Bogiem, by człowiekiem, kształcił się - to wyrażenia, które znaczą to samo” (s. 95).

Zdefiniowanie aktu twórczego w kategoriach boskiej kreacji stanowi oczywiście konsekwencją przyjęcia Fichteńskiej koncepcji rzeczywistości. Wraz z uznaniem świata za wyraz twórczej aktywności transcendentnego podmiotu, klasycystyczna kategoria *mimesis*, zarezerwowana do tej pory dla sztuki, stała się bowiem niewystarczająca. W perspektywie przejścia od Fichtego aktywistycznej koncepcji realności, natura musi stracić znamiona gotowego przedmiotu podatnego do naładowania i

nabieraj c cech dynamicznych sta si momentem na laduj cego podmiotu -wyrazem jego samoograniczaj cej twórczo ci.

Mo na zatem pokusi si o artobliwe stwierdzenie, i koncepcja Schlegla dostarcza rozwi zania problemu mo liwo ci uczynienia twórcy tworzywem, podejmowanego w słynnym monologu z polskiego filmu *Rejs*. rodkiem, który bezpo rednio to umo liwia, jest poezja romantyczna, w której splataj si *poiesis* - akt twórczy, oraz *paideia* - kształcenie podmiotu, a zatem oba sensory terminu *Bildung*. Zarazem warto zaznaczyć, e skoro, jak wykazali my wcze niej, owa twórczo , jest na gruncie filozofii Schlegla to sama z kreacj wiata, ma ona charakter transcendentalny. Przeto tak e sam poezj romantyczn , której owa twórczo jest elementem, „przez analogi do argonu filozoficznego - nale ałoby nazwa poezj transcendentaln ” (s. 89). Skoro bowiem zgodnie z definicj Kanta transcendentalnym jest „wszelkie poznanie, które zajmuje si w ogóle nie tyle przedmiotami, co naszym sposobem poznawania przedmiotów”<sup>3</sup>, parafrazuj c jego słowa, poezj transcendentaln Schlegla mo na by opisa jako taki rodzaj twórczo ci, który zajmuje si nie tyle wytworem, co samym naszym sposobem tworzenia.

O konieczno ci powi zania „wytwarzaj cego razem z wytworem” [*Produzierende mit dem Produkt*] Schlegel pisze zreszt wprost (s. 89), owo powi zanie mo e si za odbywa jedynie w akcie twórczym, w poezji romantycznej. To w niej dochodzi bowiem do „pi knego samoodzwierciedlenia” [*Selbstbeschpigelung*], a wi c samoogl dania si twórcy w swoim wytworze niczym w lustrze. Jak pisze Schlegel w 116 fragmencie z „Athenaeum”: „poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna (...) I tylko ona, wolna od wszelkich realnych interesów, potrafi najsnadniej unosi si [*Schweben*] na skrzydłach refleksji poetyckiej w rodku mi dzy przedstawionym a przedstawiaj cym, potguj c t refleksj i powielaj c w niesko czonym szeregu luster” (s. 61). W powy szym fragmencie szczególn rol odgrywa kluczowa dla całej koncepcji Schlegla kategoria *Schweben*. Ów termin zaczerpni ty bezpo rednio z filozofii Fichtego, u tego ostatniego oznacza „swoist aktyw-

<sup>3</sup> I. Kant: *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden. K ty 2001, s. 68.

no transcendentáln wyobra ni<sup>4</sup>. Tote pewne zastrze enia mo na wysnu pod adresem zaproponowanego we *Fragmentach* sposobu przekładu tego wyrazu za pomoc słowa „unoszenie”, albowiem zgodnie z przyt w polskim pi miennictwie filozoficznym tradycj zwykło si tłumaczy go jako „oscylowanie”. Jak bowiem słusznie zauwa a Marek Siemek: „w znaczeniu tego terminu najwa niejszy jest (...) nieustanny ruch «tam i z powrotem», dzi ki któremu wyobra nia niejako «przepływa» *pomi dzy* dwoma swymi biegunami<sup>5</sup>. Nie chodzi tu zatem o unoszenie si w akcie refleksji mi dzy przeciwie stwami<sup>6</sup>, lecz o nieustanny aktywny i niesko czony proces odbijania si („refleksja” z łac. *reflexio* od *reflectere* - odbija ) twórcy (Ja) w swym wytworze (nie-Ja)<sup>7</sup>. Ów proces pot guj cej si refleksji przywodzi na my l akt odbijania si jednego lustra w drugim, i zapewne nie bez przyczyny metafora ta pojawia si w przytoczonym wy ej fragmencie pisma Schlegla. Ponadto ów niesko czony oscyluj cy ruch wyobra ni mo na w zasadzie uto sami z aktem twórczym pojmowanym zgodnie z kategori *Bildung*, jak bowiem pisze Fichte: „owo oscylowanie jest (...) czym najbardziej znamionym dla wyobra ni [*Einbildungskraft*] i jej wytworu; wytwarza ona ten wytwór niejako podczas swego oscylowania i poprzez nie<sup>8</sup>. Wła nie dzi ki owemu nieustannemu ruchowi oscylowania twórczej wyobra ni Schlegel mo e okre li poezj romantyczn mianem progresywnej, czyli takiej, której „wła ciw istot jest, e wiecznie mo e si tylko stawa , a nigdy si nie spełni ” (s. 62) ustawicznie d c ku nieosi galnej niesko czono ci.

Obok wymiaru transcendentálnego poezja romantyczna musi mie tak e charakter krytyczny, bowiem na wzór Fichtea skiego systemu

<sup>4</sup> J.G. Fichte: *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M. J. Siemek. Warszawa 1996, s. 232, przypis tłumacza.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 232.

<sup>6</sup> Równie dosłowne, zaproponowane przez W. Szturca, tłumaczenie tenninu *Schweben* jako „szybowanie” nie wydaje si w pełni trafne, cho z pewno ci bli sze jest dynamicznemu, czy te procesualnemu rozumieniu owej kategorii w filozofii Schlegla (W. Szturc: *Ironia romantyczna. Poj cie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 71).

<sup>7</sup> Rozumienie tenninu „refleksja”, zgodnie z etymologi , jako „odbicia” wydaje si całkowicie uzasadnione, bowiem, jak twierdzi Siemek: „refleksja jest [...] interioryzacj działania, procesem, w którym człowiek powraca «do siebie» i staje si «dla siebie»” (zob. M. Siemek: *Fichte: wolno i kształt wolno ci*, w: B. Baczeko, L. Kołakowski (red.): *Antynomie wolno ci*. Warszawa 1967, s. 265).

<sup>8</sup> J. G. Fichte: *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M. J. Siemek. Warszawa 1996, s. 232-233.

*Wissenschaftlehre*, który zdaniem Schlegla jest „filozofii i filozofii filozofii zarazem” (s. 98), poezja transcendentalna „w ka dej formie swej prezentacji, winna prezentowa tak e siebie, b d c wsz dzie na równi poezj i poezj poezji” (s. 89). Owa krytyczna działalno odbywa si gwasi-literackimi rodkami, które s to same z twórcz praktyk yciow . Je li bowiem sztuka nierozzerwalnie ł czy si z yciem, a poezja z metafizyk , gra konwencjami literackimi okazuje si *de facto* gr z rzeczywisto ci . Wyrazem i rodkiem umo liwiaj cym osi gni cie krytycznego dystansu, a nawet rodkiem to samym z samym owym dystansem jest za ironia romantyczna. Spełnianie tej funkcji nie byłoby jednak mo liwe bez rozszerzenia tradycyjnego rozumienia ironi jako figury retorycznej, której istot jest sprzeczno mi dzy tre ci wypowiedzian i pomy lan . Tote ironia stanowi w koncepcji Schlegla wyraz sprzeczno ci tkwi cej w samym bycie, sprzeczno ci mi dzy Ja i nie-Ja, które zarazem s i nie s to same. Wła nie dlatego „ironia jest - jak twierdzi Schlegel - form paradoksu” (s. 17). Co wi cej, jest ona dla Schlegla transcendentalnym warunkiem twórczo ci, zapewniaj cym krytyczny dystans autora do dzieła za po rednictwem nieustannej parabazy.

Ów ostatni termin, si gaj cy pocz tkami tragedii attyckiej (gr. *parabasis*, od *parabainein* „wyst pi naprzód”), w ramach której ozna- czał on wyj cie chóru poł czone ze zdj ciem masek, b d monolog ko- ryfeusza stanowi cy *porte parole* autora, w filozofii Schlegla zyskuje wymiar transcendentalny i niesko czony. Zabieg parabazy, poprzez swój deziluzyjny charakter, demaskuje dzieło jako zewn trzny wyraz auto- kreacji transcendentalnego podmiotu twórczego (nie-Ja), podaj c tym samym w w tpliwo owego dzieła suwerenno . Zabieg ów ma zatem charakter krytyczny, umo liwiaj c twórcy zdystansowanie si od wy- tworzu, a zarazem ukazuj c transcendentalne warunki twórczo ci, a co za tym idzie konstytucji rzeczywisto ci. Rola ironii romantycznej w filozo- fii Schlegla nie wyczerpuje si wszelako w owej krytycznej działalno ci - uzyskuje ona równie znamiona mocy kreacyjnej. Albowiem podobnie jak dowcip, ironia (oba te terminy s ze sob , zdaniem Schlegla, ci le powi zane) to „logiczne pi kno” (s. 13), definiowane przez niego jako „szczególny nastrój, który ł czy absolutn swobod , z absolutnym rygo- rem” (s. 33). A przecie tym, co ł czy absolutn swobod z absolutnym

rygorem jest samoograniczenie<sup>9</sup>, tj. dialektyczny rezultat samostworzenia i samozniszczenia, a wi c tych Schleglowskich kategorii, które jak pami tamy, najpełniej oddaj proces twórczy.

W konsekwencji, na gruncie Schleglowskiej koncepcji, ironia charakteryzuje si pewn dwoisto ci , bowiem z jednej strony stanowi ona - dzi ki parabazie umo liwiaj cej dystans autora do dzieła jako jego własnej manifestacji - sedno krytycznej poezji transcendentalnej, z drugiej za jest ona sam istot aktu twórczego. Ostatecznie ironia stanowi kluczowy instrument poezji transcendentalnej, albowiem to wła nie ona umo liwia permanentny akt krytycznej refleksji, niesko czony ci g odbi autora w dziele i dzieła w autorze, czyli oscylowanie wyobra ni twórczej w akcie autokreacji i autodestrukcji. Tote najlepsz egzemplifikacj Schleglowskiej koncepcji ironii jest zaproponowana przez niego alegoria transcendentalnej bufonerii. W niej bowiem spotykaj si oba przedstawione wy ej wymiary ironii jako aktu twórczego oraz rodka nadaj cego poezji romantycznej krytyczny charakter. Oba te aspekty składaj si tym samym na cało ciow wizj Schleglowskiej koncepcji twórczo ci. Pierwszy z nich, zewn trzny, formalny (wykonawczy) aspekt ironii romantycznej, który jest alegori aktu twórczego, Schlegel okre la nast puj cymi słowami: „na zewn trz, w wykonaniu - maniera mimiczna zwykłego dobrego włoskiego *buffo*” (s. 15). Termin *buffo*<sup>10</sup> , do którego Schlegel nawi zuje w 42 fragmencie z „Lyceum”, oznacza głównego piewaka w operze, artownisia, błazna, posługuj cego si jedynie własn mimik . Tak metaforycznie okre lona twórczo jest zatem jedynie form autoprezentacji, nie za reprezentacji, bowiem materi oraz rezultatem aktu twórczego jest sam twórca - czyli autokreacja i autodestrukcja transcendentalnego podmiotu. Z drugiej za strony - do tego te sprowadza si drugie, wewn trzne okre lenie ironii - bufoneria, jak zauwa a Schlegel, dziedziczy z greckiej tragedii chwytty rozrywania iluzji scenicznej<sup>11</sup>, czyli parabazy, umo liwiaj c tym samym krytyczny

<sup>9</sup> Jak zauwa a C. Bartl: „przez samoograniczenie Schlegel rozumie akt samowoli, który jest bynajmniej nie jest przypadkowy, lecz ci le zdeterminowany” (s. 9, przypis).

<sup>1,1</sup> Słowu *buffo* zgodnie z dziewi tnastowiecznymi słownikami odpowiada w j zyku niemieckim wyraz *die Posse* (z niem. farsa, psota, wybryk), oznaczaj cy fars teatraln na wzór popularnej włoskiej *opery buffo* (por. s. 14, przypis).

<sup>11</sup> F. Schlegel: *Fragmenty*, przel. C. Bartl. Kraków 2009, s. 15, przypis.



dystans wzgl dem dzieła i demistyfikacj procesu twórczo ci jako aktu autokreacji transcendentalnego podmiotu (do czego sprowadza si w istocie uprawianie krytycznej poezji transcendentalnej). Jak bowiem pisze Schlegel o krytyczno ironicznej charakterystyce bufonerir. „we wn trzu - nastrój, który nad wszystkim góruje i wznosi si niesko czenie ponad wszystko co uwarunkowane, w tym tak e ponad własn sztuk , cnot czy genialno ” (s. 14-15). Taki te rysuje si obraz wiata w filozofii Schlegla, jako teatru jednego transcendentalnego aktora, który sam siebie odgrywaj c i sam siebie parodiuj c jest jednocze nie widzem, krytykiem i autorem własnego przedstawienia. Na ile za pasjonuj ce mo e by takie przedstawienie ka dy uzbrojony w niewielk nawet doz poczucia humoru czytelnik *Fragmentów* mo e przekona si sam.