

„Poetyka poetycka” Friedricha Schlegla

Wojciech Hamerski

Poetyka taka musiałaby wszakże wydawać się czymś takim,
jak podręcznik do trygonometrii dziecku, które chciałoby malować.

F. Schlegel

Według Friedricha Schlegla stworzenie „poetyki poetyckiej” (*eine poetische Poetik*) było jednym z „najważniejszych postulatów filozofii” (F 45)¹. Dezyderat nigdy nie doczekał się rozwinięcia w formie systematycznej *ars poetica*, pozostał fragmentem fragmentu, w którym filozof, tak jak miał w zwyczaju, gnomicznie mówił o tym, co być powinno, a czego nie ma i w zasadzie być nie może. Do tematu powracał na łamach „Athenaeum” wielokrotnie, między innymi w passusie, w którym poetyka została przeciwstawiona logice wychodzącej od „założenia możliwości systemu” (F 56). Niesystemowość oraz poetyckość poetyki znajduje uzasadnienie w Schleglowskim wyobrażeniu poezji progresywnej i transcendentalnej. Progresywność, związana z ideałem kształcenia, *Bildung*, czyli „przemianą spojrzenia i przemianą doświadczenia”², odpowiada za wieczną niegotowość „rodzaju romantycznego”: „jest jeszcze w trakcie stawania się, ba, jego właściwą istotą jest, że wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić”. A skoro taki jest los poezji, niemożliwy okazuje się metaopis, który nie dezaktualizowałby się w okamgnieniu:

¹Cytaty z dzieł F. Schlegla oznaczam w tekście główny skrót i numerem strony: F – *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009; ON – *O niezrozumiałości*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000; RP – *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne...*; LN – *Literarische Notizen 1797-1801*, oprac. H. Eichner, Frankfurt–Berlin–Wien 1980.

²M.P. Markowski, *Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmenty*, s. LII.

„Poezja romantyczna nie daje się wyczerpać żadną teorią” (F 62). Rozwiązaniem ma być „poetyka poetycka”, czyli poetyka *in statu nascendi*, wysnuwająca się wprost z dzieła. Utwór na bieżąco poddający refleksji literackie i filozoficzne uwarunkowania swojego istnienia jest transcendentálny: „teoria powieści sama musiałaby być powieścią” (RP 175). Romantyzm jenański, według klasycznego ujęcia Philippe’a Lacoue-Labarthe’a i Jeana-Luca Nancy’ego, nie ustanawia zatem samej teorii, ale „literacki absolut”, „literaturę wytwarzającą siebie, a zarazem własną teorię”³.

Koncepcje Schlegla, jakkolwiek fragmentaryczne i niespójne, ujęte z perspektywy historycznej układają się w wyraźną polemikę z poetyką normatywną klasycyzmu, choć przecież nie z całym klasycyzmem – wspomnieć należy inspirującą rolę weimarczyków (np. wzorca powieści rozwojowej Goethego czy Schillerowskiej opozycji naiwne – sentymtalne) oraz wpływ starego sporu starożytników z nowożytnikami na kształtowanie się świadomości autonomii poezji nowoczesnej⁴. W kontekście walki z normatywizmem wymowny jest nacisk położony na teorię powieści, formę hybrydyczną, która była zjawiskiem marginalnym poetyki tworzonej w duchu *Sztuki poetyckiej* Nicolasa Boileau. „O rubrykę pyta tylko pedant” – zżymał się Schlegel, projektując ideał poezji jako powieści-mieszaniny: „Nie potrafię sobie wyobrazić powieści inaczej niż w przemieszaniu narracji, śpiewu i innych form” (RP 174). Autor postulował wieloaspektowy synkretyzm – pod egidą powieści miały się „zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji”, ale należało też zbliżyć „poezję do filozofii i retoryki” (F 60). Wywrotowy duch poezji progresywnej nie był również bez związku z zachodzącymi przemianami społecznymi: „Poezja to mowa republikańska” (F 19), oznajmiał Schlegel, po czym wskazywał na Wielką Rewolucję Francuską (wraz z *Teorią wiedzy* Fichtego i *Wilhelmem Maistrem* Goethego) jako „największą tendencję epoki” (F 82). Według autorów *Literackiego absolutu* dla niemieckich romantyków „teoria literatury będzie uprzywilejowanym miejscem ekspresji” stosunku do społecznych i religijnych kryzysów epoki⁵.

Na tym jednak wyczerpują się łatwe rozpoznania, założenia „poetyckiej poetyki” jedynie w porządkującym skrócie wydają się klarowne. Zatrzymanie się przy którymkolwiek z jej kluczowych postulatów ujawnia sprzeczności i niejasności wiążące się nie tylko z naturalną zmiennością przekonań, ale również z nieustannym pozostawaniem pod urokiem „filozoficznego chaosu artystycznego” (F 127), chaosu, z którego wyłaniały się kształty hybrydyczne jak groteska i kapryśne jak arabeska, nie dające zamknąć się w formie estetycznej syntezy. Wymowne są losy głównej inicjatywy genologicznej jenańczyków, czyli powieści, która, jak to oględnie ujął Henryk Markiewicz, była „gatunkiem potencjalnie koronnym, najwyższym, syntetyzującym, z najwspanialszą przyszłością”⁶. Jest to zgodne z przekonaniem Schlegla,

³P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard, C. Lester, New York 1988, s. 12.

⁴Hans Robert Jauss mówi o „paradoksie historii literatury niemieckiej”, polegającym na tym, że Schlegel, współautor rewolucji romantycznej, „w eksplikacji tego, co interesujące, jako zasady nowoczesnej sztuki [...], zawraca w pół drogi znowu do ideału klasycyzmu” (H.R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na Querrelle des anciens et des modernes*, [w:] *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 86, 73). Wywód Jaussa dotyczy wczesnej rozprawy *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795), warto przy tej okazji wspomnieć, że pogłębiony namysł nad koncepcją ironii, której w znacznym stopniu dotyczy niniejszy tekst, przypada przede wszystkim na lata 1797-1800.

⁵P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, dz. cyt., s. 5.

⁶H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1992, s. 85.

że „tylko całkowicie istotne gatunki mogą być wywiedzione z czystej poetyki” (LN 23)... ale, jak się okazuje, za ledwie „potencjalnie”. Myślenie romantyków wybiega więc w przyszłość, teoria powieści nie stanowi pojęciowego osiatkowania zastanej rzeczywistości literackiej, ale próbę dźwignięcia jej siłą metaopisu. Produktywność teorii wydaje się zatem znikoma (zwłaszcza w porównaniu do późniejszych manifestów realizmu czy naturalizmu) – Schległowska koncepcja powieści o powieści, odwołująca się do tradycji Cervantesa, Diderota czy Sterne’a, pozostała, przynajmniej do czasów modernistycznych eksperymentów, słabo zweryfikowaną hipotezą.

W jednym z fragmentów opublikowanych w „Athenaeum” Schlegel omawia nieco bardziej szczegółowo „zasady czystej poetyki”. Bierze ona początek z rozpoznania „absolutnej różnicy tkwiącej w wiecznie nieprzewycięzalnym podziale na sztukę i surowe piękno”. „Prawdziwa teoria poezji”, dość gładko przechodząca w „filozofię poezji”⁷, „wahałaby się między zjednoczeniem a rozdzieleniem filozofii i poezji, praktyki i poezji, poezji w ogóle i gatunków, i rodzajów, a zakończyłaby się całkowitym zjednoczeniem” (F 92). Z niezupełnie jasnego wywodu wyłania się zarys dialektyki wiodącej od „absolutnej różnicy”, przez „wahanie” ku „całkowitemu zjednoczeniu”, które, jak trzeba się domyślać, stałoby się tematem i zarazem metodą ostatecznej „książki romantycznej”, czyli powieści⁸. Zarówno cel, jak i początek owej dialektyki są odroczone, wyrażone czasem przyszłym lub w trybie przypuszczającym. Właściwą teorię należałoby zatem zastąpić „krytyką dywinacyjną” (to znaczy wróżebną: „Krytyka jest matką poetyki”, LN 81) – tylko ona „miałaby prawo się odważyć, by scharakteryzować jej [poezji – W.H.] ideał” (F 62). Nie możemy sięgnąć po przedmiot (poezję) ani po jego opis (poetykę), ponieważ realnie jeszcze nie istnieją, natomiast wirtualnie bytują w zapośredniczeniu przez formę fragmentu odsyłającego do sugerowanej, niedosiężnej całości. Jednym z mediów umożliwiających jej namiastkowe ujawnienie może być „wybuch skrępowanego ducha” (F 24), czyli dowcip (*Witz*), będący „umiejętnością profetyczną” (F 126), pozwalającą „spotkać się dwóm zaprzyjaźnionym myślom po długiej rozłące” (F 47) lub nieco powolniejsza alegoria (*Allegorie*), która „ubiera abstrakcje w pouczające formy” (F 117). „Nieprzewycięzalny podział” uniemożliwiający ukazanie się „surowego piękna” zostaje artystycznie przekroczony za sprawą doraźnej, fragmentarycznej poetyki niemożliwej poezji, która w wielu miejscach, poprzez odesłanie jej w mglistą przyszłość, przemienia się w niewyraźny zarys poetyki tej niemożliwej poetyki – jest to działanie zgodne z regułami dialektyki unikowej, powielającej się potencjalnie *ad infinitum*, a więc jedynie asymptotycznie zbliżającej się do upragnionej syntezy. Można więc powiedzieć, że Schlegel ma jakąś teorię poezji, choć zarazem jej nie ma, co wydaje się zgodne z jego skłonnością do paradoksów uderzających w klasyczną logikę: „Dla ducha jest równie zabójcze mieć system, jak i go nie mieć. Z pewnością duch będzie musiał się zdecydować, by połączyć jedno z drugim” (F 49).

⁷Według Michała Pawła Markowskiego relacja między literaturą a filozofią w pisarstwie Schlegla może być rozumiana na dwa sposoby. Pierwszy zakłada całkowite utożsamienie literatury oraz teorii (więc i filozofii jako najogólniejszej formy myślenia teoretycznego), drugi podkreśla podtrzymującą różnice komplementarność – w tym wariantcie filozofia uzupełniałaby literaturę o samoświadomość. M.P. Markowski, dz. cyt., s. XVIII-XIX.

⁸„Powieść to książka romantyczna” (*ein Roman ist ein romantisches Buch*) – stwierdza Schlegel. „Zdawkowa tautologia” (RP 173), ujawniająca się jedynie w brzmieniu oryginalnym, jest etymologicznym usankcjonowaniem wysokiego statusu powieści-syntezy, przekraczającej gatunkowe rygory poetyki normatywnej („Stronie od powieści, dopóki ma być ona odrębnym gatunkiem”, RP 173).

Wygląda na to, że poetyka czysta nie jest poetyką jasną. Powiedzieć, że się ją w pełni rozumie, oznaczałoby przyznać się do bycia „harmonijnym spłyciarzem” (F 27), dać się złapać w pułapkę logicznej oznaczoności, której myśl pisarza uparcie się wymyka. Fragmentaryczność i niesystemowość, dialogiczność i paradoksalność sfinksowych wywodów filozofa są wyzwaniem rzuconym odbiorcy, na którego przerzucona zostaje odpowiedzialność za ukończenie dzieła w procesie przeżuwania i trawienia (to ulubione organiczne metafory czytania stosowane przez twórcę *Fragmentów*) ułamkowych tekstów o konstrukcji prowokacyjnie otwartej. Strategia wyvodu, jaką przyjął Schlegel na łamach „Athenaeum”, programowego pisma romantyków niemieckich, była powodem nieprzychylnych komentarzy, piętnujących brak elementarnej przejrzystości myśli. Co ciekawe, Schlegel antycypuje te zarzuty już we wcześniejszym „Lyceum”: „Niemieckie pisma osiągają popularność dzięki wielkiemu nazwisku albo dzięki niedyskrecjom, albo dzięki dobrym znajomościom, albo dzięki wysiłkowi, albo dzięki umiarkowanej nieobyčajności, albo dzięki całkowitej niezrozumiałości” (F 22). Możemy się domyślać, że filozof dowcipnie rozpoznaje u siebie inklinacje do tej ostatniej. Na niezrozumiałość „Athenaeum” w partiach pisanych przez Schlegla narzekali nie tylko postronni czytelnicy, ale nawet koledzy i współtwórcy pisma, w tym Friedrich Schleiermacher, przywiązujący przecież dużą wagę do rozumienia jako strategii hermeneutycznej. Na jego krytyczne uwagi dotyczące niejasności *Idei* Schlegel odpowiadał zagrzewająco: „To już dużo, że ich nie rozumiałeś, [...] owa przedwczesna jasność jest bowiem dla twojego ducha szkodliwa”⁹. Trudno byłoby przyjąć taką pociechę, nie będąc zaznajomionym z podstawową zasadą pisarstwa Schlegla – niezrozumiałość nie jest czymś, co się jego tekstom z niezamierzonych powodów przydarza, ale ich głównym tematem oraz przyjętą zasadą twórczą.

Bezpośrednią odpowiedzią autora na zarzuty stawiane *Fragmentom* był esej *O niezrozumiałości* (1800) opublikowany w ostatnim numerze „Athenaeum”. Tekst ma charakter okolicznościowy, a zarazem manifestowy, demaskuje i nazywa po imieniu źródło nieczytelności, podtrzymując poetologiczny (nie)system w stanie „dynamicznego paraliżu”¹⁰. Jest nim ironia: „Niezrozumiałość «Athenaeum» polega w znacznej mierze na ironii, która mniej czy bardziej wszędzie się tam przejawia” (ON 198). Przejawia się wszędzie, nie jest zatem lokalną figurą czy tropem, ale „nastrojem, który nad wszystkim góruje” (F 14). Parabazą, która „w powieści fantastycznej musi być permanentna” (LN 65), czyli uporczywą demaskacją narratora, niweczącą mimetyczną spoistość jego wyvodu, oraz „transcendentalną bufonerią”, formą przekroczenia samego siebie, które w sławnym fragmencie 116 wyrażone zostało metaforą szybowania (*schweben*) „na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawionym i przedstawiającym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster” (F 61). Konsekwencją ironicznej dialektyki „ja” dla teorii poezji jest zniesienie pojęciowej zapory, która chroniłaby „poetycką poetykę”, czyli poetykę niemożliwej poetyki niemożliwej poezji, przed osunięciem się w poetykę niemożliwej poetyki niemożliwej poetyki niemożliwej poezji, a przecież proces formułowania/odwlekania teorii wcale nie musi zakończyć się w tym punkcie.

⁹Cytat za: T. Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014, s. 53.

¹⁰A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 246.

Ujęcie ironii jako wyrazu „podzielnego ducha”, czyli formy twórczego „samoograniczenia” stanowiącego „rezultat autokreacji i autodestrukcji” (F 9), zostało zainspirowane trzema posunięciami idealistycznej dialektyki podmiotu, czyli „naczelnymi zasadami całkowitej teorii wiedzy” Johanna Gottlieba Fichtego. Nie należy jednak redukować ironii romantycznej do estetycznej aplikacji systemu filozoficznego – wszakże już pierwszy krytyczny recenzent koncepcji „transcendentalnej bufonerii”, mianowicie Georg W.F. Hegel, zauważył, że Schlegel zdołał stanowisko zawarte w *Teorii wiedzy* „w swoisty sposób rozwinąć i oderwać się odeń”¹¹. Kluczowa różnica ujawnia się właśnie w rezygnacji ze skończonego systemu, myśl Schlegla najlepiej czuje się *in medias res*, opiera się filozoficznej pokusie poszukiwania pierwszych zasad (u Fichtego było nią absolutne ustanowienie „ja”): „Filozofia zawsze zaczyna się w środku, jak poemat epicki” (F 55). To właśnie ironia jako „praktyka oporu wobec paradygmatu, referencji i taksonomii”¹² jest odpowiedzialna za chroniczną otwartość modelu poezji progresywnej, pomimo iż koncept „transcendentalnej bufonerii” nie jest głównym tematem ani pojęciem nadrzędnym w wywodach romantyka. Konsolidacja oznaczałaby kres ironii, sprzeniewierzenie się zasadzie rozproszonego myślenia, zgodnie z którą „w centrum koncepcji Schlegla nie stoi żadne konkretne pojęcie, a właśnie nieustanna ich gra”¹³. Ale jednak, przypomina twórca *Fragmentów*, ironia przejawia się w nich „mniej czy bardziej wszędzie”. Będąc w zmiennych i nie dających się skodyfikować relacjach z innymi ważnymi dla autora pojęciami (takimi jak refleksja, dowcip czy alegoria¹⁴), pozostaje siłą działającą trwale z ukrycia, podobnie jak w dziełach uwielbianego przezeń Szekspira, najeżonych „podchwytliwymi sidłami” (ON 201) ironii.

O niezrozumiałości tętni owym podwójnym – powierzchniowym i głębinowym – życiem ironii. Schlegel opowiada o niej otwarcie jak nigdy przedtem i dokonuje nawet, aby „ułatwić orientację w całym systemie ironii”, przeglądu „najznakomitszych jej gatunków” (ON 200). Robi to chwilę po skrytykowaniu taksonomicznych ciągotek innych filozofów (tablicę kategorii Immanuela Kanta porównuje do kabały: „I w duszy ludzkiej stała się światłość”, ON 193). Postanawiając zaprowadzić porządek w „systemie ironii”, autor antycypował niejako los własnej koncepcji, którą poddano terminologicznej petryfikacji (Schlegel nie posługiwał się określeniem „ironia romantyczna”), redukcji do „postawy estetycznej” oraz kodyfikacji gatunkowej, szeregującej poszczególne zabiegi „w sferze reguł literackich” (np. poematu dygresyjnego)¹⁵. Jest doza dziejowej ironii w fakcie, że „boska ironia” została po śmierci autora skonsumowana przez systemową (strukturalną) poetykę, przeciwko której się buntowała. Gruba, cienka, ultrasubtelna, rzetelna, dramatyczna, podwójna (dla łóż i parterów), ironia w ironii – wykład chaotycznej genologii w *O niezrozumiałości* sam wydaje się ironiczny, choć autor temu zaprze-

¹¹G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 109.

¹²M. Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlin–New York–Amsterdam 1988, s. 193.

¹³T. Ososiński, dz. cyt., s. 68.

¹⁴Według Manfreda Franka „ironia jest syntezą dowcipu i alegorii” – dowcip reprezentuje jej aspekt momentalny, punktowy, natomiast alegoria rozciągnięte trwanie w czasie (M. Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, przeł. E. Millán-Zaibert, New York 2004, s. 216). Nieco inaczej relację między ironią a alegorią konceptualizuje Paul de Man, który trwaniu alegorii przeciwstawia błyskawicowość ironii (nie dowcipu): „Ironia to struktura synchroniczna, natomiast alegoria wygląda na formę generującą następstwa”. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 238.

¹⁵A. Okopień-Sławińska, *Ironia romantyczna* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 222.

cza („Gdy o ironii mówić bez ironii, jak miało to właśnie miejsce...”), by jednak jeszcze przed kropką zmienić zdanie („...w tej samej chwili wpadliśmy w inną i znacznie jaskrawszą [ironię – W.H.]; gdy nie sposób już z ironii wyjść, jak zdaje się to mieć miejsce w tym szkicu o niezrozumiałości”, ON 200). Wywód Schlegla jest prowokacyjnie kontradycyjny, zaś mówiąc o ironii, praktykuje ją – inscenizuje metaforę ustawionych naprzeciw siebie luster, doprowadzając do momentu, w którym „ironia dziczeje i tracimy nad nią władzę” (ON 201), a w duszy czytelnika nastaje ciemność.

To lokalne zmętnienie znaczenia odzwierciedla struktura całego eseju, w którym Ososiński słusznie dostrzega „coś w rodzaju pęknięcia”¹⁶ – na początku Schlegel naigrywa się z czytelników, skarżących się na niezrozumiałość „Athenaeum”, później jednak dokonuje nagłego zwrotu i przeprowadza apologię niezrozumiałości, rozpoczynając się od pytania: „Czyżby jednak niezrozumiałość doprawdy była czymś zdrożnym i lichym?” (ON 201). Nie sposób jednoznacznie zrozumieć, jaki jest stosunek Schlegla do niezrozumiałości, nie należy jednak lekceważyć profetycznej nuty pobrzmiwającej w całym tekście, nawet jeśli wyraża się w żartobliwej formie *buffo*. „Na horyzoncie poezji długo błyskało”, ale dzień, w którym „całe niebo rozgorzeje jednym wielkim płomieniem”, dopiero nadejdzie – skanduje Schlegel w tonie, którego nie powstydziliby się futurystyczny manifest – „zapowiada się nowa, szybkonoga epoka ze skrzydłami u stóp; jutrzienka wzięła siedmiomilowe buty” (ON 202). W tej lotnej epoce *Fragmenty* smakować się będzie „w porze poobiedniego trawienia”, co oznacza, że nastaną czasy całkowitej zrozumiałości, czyli serio, choć nie wiadomo, czy jest to zapowiedź serio, zwłaszcza jeśli serio potraktować wcześniejszy postulat, by „czysto i wiernie” przechować „odrobinę niezrozumiałości”. Schległowska dywinacja wije się niczym arabski wzór, bez ostrzeżenia zmieniając kierunek prognozy: „Jeśli dobrze rozumiem znaki, jakie zdaje się dawać przeznaczenie, to wkrótce zrodzi się nowe pokolenie małych ironii. Zaiste bowiem, gwiazdy mówią o czasach osobliwych” (ON 201). Historiozoficzny firmament niemieckiego filozofa pełen jest sprzecznych „znaków przeznaczenia”. Na horyzoncie grzmi i błyska w zapowiedzi epoki pełnej zrozumiałości, lecz gwiazdy sygnalizują czasy ironii, osłaniającej niezrozumiałość wszechświata. Niebo Schlegla to panoptikum kontrastowych fenomenów, które należy po wróżbiarsku zinterpretować jako znaki – oto scenariusz lektury eseju *O niezrozumiałości*, który jest przecież instrukcją lektury *Fragmentów*, będących z kolei wykładem „poetyckiej poetyki”, czyli ogólnej teorii czytania.

„Ironia to jasna świadomość wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu” (F 160) – oto jak rozpoczyna się literacka kosmogonia Schlegla. Ów chaos to dla romantyków „niewyczerpana potencja duchowej pełni – był jakby zapisem tego wszystkiego, co miało i mogło się zdarzyć”¹⁷. Z chaosu nierozumu wyłania się rozum, którego jednakowoż nie należy przeceniać, gdyż rozumienie odbywa się za cenę nieuniknionej redukcji bogactwa wszechświata. Ironia służy przywracaniu słowom i rzeczom stanu pożądanej potencjalności i aktywizowaniu odbiorców. Znaczenie wyłania się dopiero dzięki nakierowanej na przyszłość i (nie)możliwą syntezę sensu interpretacyjno-dywinacyjnej aktywności czytelnika. Schlegel, komentuje Ososiński, próbuje „zawrzeć w swoim tekście jednocześnie dwie wykluczające się skrajności

¹⁶T. Ososiński, dz. cyt., s. 54.

¹⁷W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 136.

i zostawić czytelnika sam na sam z tymi niemożliwymi do pogodzenia wariantami¹⁸. Rola odbiorcy w konstelacji prowokacyjnie niejasnych wywodów Schlegla jest zupełnie kluczowa: „Dawno już postanowiłem wdać się w rozmowę z czytelnikiem i na jego oczach, przy nim skonstruować innego, nowego czytelnika na moją modłę – ba, jeśli będzie trzeba, nawet go wydedukować” (ON 192). Złośliwość uwagi wycelowanej w prenumeratorów „Athenaeum” nie podważa wagi zaproszenia – chodzi przede wszystkim o to, aby „wdać się w rozmowę”. Dialogiczność – widoczna np. w *Rozmowie o poezji*, prezentującej wachlarz głosów, z których żaden, inaczej niż w platońskim pierwowzorze, nie ma pozycji dominującej – jest dla Schlegla podstawą sympoezji, czyli sztuki „stapiania indywiduów” (dowcipnie wyrażonej w postulacie połączenia Jeana Paula i Ludwiga Tiecka w jednego pisarza) polegającej między innymi na „kuszeniu” czytelnika, będącego „kimś żywym i reagującym” (F 29), do współdziałania w tworzeniu dzieła¹⁹. Koncept sympoezji dopełnia teorię poezji progresywnej elementem *team spirit*, choć zarazem dekretuje idiosynkratyczność aktu lektury. Dzieło tworzy się, ujmując rzecz po Ingardenowsku, w wyniku konkretyzacji, zapełniania „miejsz niedookreślenia”, z każdej lektury wyłania się inna całość. Z tego spostrzeżenia, niebulwersującego dla współczesnego czytelnika, romantyk wyciąga teoretyczne konsekwencje – skoro przeznaczeniem poezji jest „wiecznie stawać się”, to klasycznie pomyślana poetyka jest czystą uzurpacją, zabijającą republikańskiego ducha romantycznej sztuki słowa. Jedyną alternatywą jest teoria wywieziona wprost z wiersza/powieści, którego ma dotyczyć, będąca z konieczności systemem jednokrotnego użytku.

Ironicznej ambiwalencji wpisanej w reguły „poetyckiej poetyki” nie wymyka się ani jej wykład w twórczości Schlegla, ani wyraźnie dwubiegunowa recepcja. Można mówić o „dwóch możliwych odczytaniach ironii romantycznej”²⁰, z których pierwsze akcentuje moment koncyliacji, drugie – konflikt. Historia ich rywalizacji nasuwa na myśl paradoks szklanki wody („ironia jest formą paradoksu”, F 17), o której powiedzieć można, że jest do połowy pełna lub odwrotnie – do połowy pusta. Matrycą dla „półpustej” lektury ironii jako samowoli „podmiotu pustego i błałego, któremu nie dostaje siły, aby [...] wypełnić się substancjalną treścią”²¹, jest sławna refutacja Hegla, zaś interpretacji „półpełnej” patronować mógłby, z dużymi zastrzeżeniami, Kierkegaard, który wprawdzie stanowczo odrzucił absolutyzację „mediacji przeciwieństw w wyższym błazeństwie”²², charakterystyczną dla autora *Lucyndy*, zarezerwował jednak dla ironii miejsce pierwszego posunięcia w „godnym tego miana życiu człowieka” – „Ironia jest drogą: nie prawdą”²³.

Rozbieżność prób rozumienia Schlegla, akcentujących bądź autokreację, bądź autodestrukcję, została stematyzowana m.in. przez Jamesa Corby’ego. W artykule *Emphasising the Positive*

¹⁸T. Ososiński, dz. cyt., s. 55.

¹⁹Mówi o tym fragment 112: „Pisarz syntetyczny konstruuje i stwarza sobie czytelnika, jakim on powinien być. Nie myśli o nim jako kimś nieruchomym i martwym, lecz kimś żywym i reagującym. To, co wymyślił, przedstawia przed jego oczami stopniowo bądź kusi go, by sam to wymyślił. Nie chce wyrzucić na nim jakiegoś określonego wrażenia, lecz wchodzi z nim w święty związek najgłębszej symfiozofii czy sympoezji” (F 29).

²⁰A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 200 i następane.

²¹G.W.F. Hegel, dz. cyt., s. 114.

²²S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 227.

²³Tenże, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 319.

zestawił on ujęcie Fredericka Beisera, uważającego jenajczyka za idealistę zwalczającego sceptycyzm filozofii za pomocą idei samorealizacji w sztuce, z ujęciem Manfreda Franka, portretującego go jako realistę, który odkrywa negatywność leżącą u źródeł poznania. Próba balansu Corby'ego kończy się przechyłem w stronę lektury „półpełnej” – badacz proponuje „położyć nacisk na pozytywność doświadczenia negatywnego”²⁴, podobnie jak Marike Finlay, która dostrzega słabą pozytywność „negatywnej utopii dialektycznej”, polegającą na zdolności zaprzeczania fałszywym syntezom²⁵. W krańcowo afirmatywnym ujęciu Ernsta Behlera myśl Schlegla, inspirowana tradycją sokratejsko-platońską, cechowała się wręcz „optymistycznym mesjanizmem ze swoją futurystyczną wiarą w możliwość nieskończonego doskonalenia się”²⁶. Z wysokości tego stanowiska można runąć ku jego depresyjnemu zaprzeczeniu – rzekomy „optymizm radosnej wolności”²⁷ jest w odczytaniu Agaty Bielik-Robson zdradliwy, ponieważ Schlegel „ironizuje możliwość osiągnięcia pełnej wolności”, przez co „zacierza wymiar progresywny” konceptu i „nie oferuje żadnej wizji pojednania”²⁸. Potencjalnie nieskończona negatywność wytwarzana w akcie „permanentnej parabazy” jest dla filozofki, twierdzącej za Kierkegaardem i Bloomem, że „ironia potrzebuje ograniczenia”, powodem odrzucenia argumentacji Paula de Mana, „poetyckiej inkarnacji” Schlegla. Według dekonstrukcjonisty każda retoryka, poetyka bądź historyczny model ironii musi okazać się „moralnie czcigodną pomyłką”, która w imię „pragnienia rozumienia” przeciwstawia się jej istocie, mianowicie niezrozumiałości: „żadne rozumienie ironii nie będzie nigdy w stanie zapanować nad ironią i jej zatrzymać”, ponieważ ironia „wiąże się z niemożliwością rozumienia”²⁹.

Brak zgody w kwestiach tak zasadniczych jak ta, czy Schległowi chodzi o zrozumiałość (według Diltheya³⁰), czy niezrozumiałość (według de Mana), czy cechuje go „radosny optymizm” (według Behlera), czy „teutońska ponurość” (według Bootha³¹), nie powinien dziwić, jest bowiem skutkiem ironii, którą Schlegel, w nawiązaniu do parabazy w antycznej komedii oraz błazenady w komedii *dell'arte* („maniery mimicznej zwykłego, dobrego włoskiego *buffo*”, F 15), przedstawiał jako grę teatralnych masek. Zdjęcie jednej odśłania drugą, pod którą kryje się trzecia, stąd raz oczom widza ukazuje się smutne oblicze Pierrota, innym razem uśmiechnięta twarz Arlekina – jak słusznie zauważył Ososiński „istota koncepcji ironii Schlegla polega na tym, że próbuje on nie znaleźć się w ani jednej skrajności, ani w drugiej”³².

Ironia romantyczna ma więc strukturę testującą, Schlegel ponawia próby nawiązania dialogu z czytelnikiem, zmusza go do współudziału, domaga się zajęcia stanowiska. Można

²⁴J. Corby, *Emphasising the Positive: The Critical Role of Schlegel's Aesthetics*, „The European Legacy. Toward New Paradigms” 2010, t. 16, nr 6, s. 752.

²⁵M. Finlay, dz. cyt., s. 169.

²⁶E. Behler, *The Theory of Irony in German Romanticism*, [w:] *Romantic Irony*, red. F. Garber, Budapest 1988, s. 44.

²⁷Tamże, s. 45.

²⁸A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 208, 210, 216.

²⁹P. de Man, *O pojęciu ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 256.

³⁰Według Wilhelma Diltheya, jednego z odkrywców Schlegla, był on współtwórcą „nowego, głębszego rodzaju rozumienia” opartego na „intuicji twórczości duchowej”. W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łągowska, Gdańsk 2004, s. 207.

³¹W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago–London 1975, s. 211.

³²T. Ososiński, dz. cyt., s. 147.

się skarżyć, że rozmowa nie jest do końca fair, skoro jej inicjator wykazuje się „brakiem istotnego zaangażowania”³³, sam unika opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron. Komentatorzy Schlegla tego komfortu nie mają, nieubłaganą regułą dyskursu filozoficznego oraz literaturoznawczego jest dążenie do względnej inteligibilności – nawet książki naukowe powinny być jako tako zrozumiałe, zwłaszcza dla promotorów i recenzentów. Wydaje się jednak, że perspektywa jest szersza, Schlegel wie, że „ironia poety staje się ironią o nim” (ON 200), że nie dysponuje nadrzędnym autorytetem arcyironisty³⁴, a ideał błazeńskiego *à part*, absolutnego dystansu, *schweben*, bycia po dwóch stronach naraz jest raczej hipotezą niż rzeczywistością *Fragmentów* – ironiczna dialektyka została przecież zapośredniczona w sprawdzonych figurach rozumienia, takich jak fragment, alegoria, paradoks itp. Intencja niezrozumiałości musi pozostać zrozumiała, przez co ruch w stronę „absolutnej syntezy absolutnych antytez” (F 64) ma charakter konwencjonalny. „Odrobina niezrozumiałości wystarczy” (ON 202) – negocjuje Schlegel.

Gdyby zabiegi interpretatorów, polegające na przeciąganiu Schlegla na stronę kreacji lub destrukcji, uogólnić symfilozoficzną metodą „stapiania indywiduów” i ująć na jednym płótnie, stałoby się ono niezłą metaforą ironii, definiowanej przez romantyka jako „stale samotworząca się wymiana dwóch niezgodnych myśli” (F 64). Spór o Schlegla przypomina mecz, w którym tenisiści niestrudzenie przebijają piłkę raz na jedną, raz na drugą stronę kortu, nie mogąc zdobyć decydującego punktu. Samego filozofa, jak się wydaje, interesuje perspektywa piłki zawieszona na siatce, czyli Wieczysty Net. Jedynie wirtuozerski balans między „przedstawionym a przedstawiającym” (F 61), „możliwością i niemożliwością pełnej komunikacji” (F 27) jawi się jako prawdziwie ironiczne, a zarazem poetyckie i teoretyczne rozwiązanie. Niestety, piłka nie zatrzymuje się na siatce, a moneta puszczona w wirowy ruch w końcu wytraca pęd i przewraca się, ukazując tylko jedną stronę. „Aby móc być jednostronnym – przytomnie zauważa Schlegel – trzeba mieć przynajmniej jedną stronę” (F 107). Choć zdanie to pada w polemice z „harmonijnymi spłyciarzami”, trudno nie dostrzec drzemiącej w nim potencjalnie autoironii, dotyczącej poetyckiego projektu, który przypomina skazaną na porażkę, ale usilnie ponawianą próbę obejrzenia blatu stołu z dwóch stron jednocześnie.

Podręcznik do „poetyckiej poetyki”, gdyby jednak został napisany, byłby książką absolutną, powieścią-encyklopedią, na temat której niejednokrotnie fantazjowali jenajczycy. Musiałaby ona wziąć pod swoje skrzydła postulowaną całość, pomimo iż „nie istnieje jeden nadrzędny język, za pomocą którego owa całość mogłaby zostać opisana”³⁵, byłaby to więc publikacja definitywnie paradoksalna, a w konsekwencji nieczytelna. Przypominałaby księgę, zawierającą wszystkie tajemnice przyszłego życia protagonisty powieści Novalisa, Henryka, który kartkował ją bez większego zrozumienia: „Księga podobała mu się nadzwyczajnie, mimo że nie rozumiał z niej ani jednej zgłoski”³⁶. „Czysta poetyka” to lektura strawna jedynie dla „czytelni-

³³Tamże, s. 149.

³⁴Schlegel sugeruje taką możliwość, ale natychmiast ją znosi, zgodnie z logiką autokreacji i autodestrukcji: „Jedynym sposobem byłoby znaleźć ironię zdolną pochłaniać wszelkie inne, małe i wielkie, tak by z nich śladu nie zostało – i przyznać muszę, iż właśnie w mojej ironii odczuwam znaczną po temu dyspozycję. Ale i to pomogłoby jedynie na krótko” (ON 201).

³⁵M.P. Markowski, dz. cyt., s. XXV.

³⁶Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 94.

ków potrafiących czytać” (ON 202), którzy w *O niezrozumiałości* są przedmiotem niezupełnie poważnej dywinacji – na razie ludzkość jest tylko „niezręczną nowicjuską”. Wertując „poetycką poetykę”, czulibyśmy się zatem „powierzchownymi dyletantami”, dziećmi nienauczonymi składania liter: „Poetyka taka musiałaby wszakże wydawać się czymś takim, jak podręcznik do trygonometrii dziecku, które chciałoby malować” (F 93). Schlegel niby pisze podręcznik, ale w istocie nie przestaje malować, rysuje dialektyczne trójkąty i trójkąty w trójkątach, czyli ironiczne fraktale, o których trudno powiedzieć, czy bardziej przybliżają, czy oddalają od założonego ideału – czystej i poetyckiej poetyki.

SŁOWA KLUCZOWE:

romantyzm

ironia

romantyczna

ABSTRAKT:

Stworzenie „poetyckiej poetyki” było jednym z licznych postulatów Friedricha Schlegla, które nigdy nie doczekały się realizacji. Myśl romantyka, fragmentaryczna i skrząca się od paradoksów, nie poddaje się łatwej syntezie. Celem artykułu jest zaprezentowanie refleksji poetologicznej autora *Fragmentów* jako konstelacji niesystemowo powiązanych pojęć, które w ujęciu historycznym stanowią pośrednią replikę na poetykę normatywną klasycyzmu. Refleksja teoretyczna jenajczyków, zgodnie z duchem „poezji progresywnej”, przyjmowała formę prowokacyjnie niedomkniętą. Myśli dotyczące samej literatury (ideał powieści-mieszaniny), jak i języka opisu tejże literatury (ideał „czystej poetyki”), zamiast dążyć do konkluzji, manifestują swoją niekonkluzywność. Na straży poetyki otwartej, pozostającej w nieustannym ruchu, stoi „najbardziej wolna ze wszystkich licencji”, czyli ironia, będąca nie tylko tematem wielu fragmentów Schlegla, ale i samą zasadą ich konstrukcji.

romantyzm jenański

Friedrich Schlegel

NOTA O AUTORZE:

Wojciech Hamerski (1979) – adiunkt Zakładu Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną. Obecnie pracuje nad zagadnieniem ironii romantycznej i jej recepcją we współczesnej humanistyce. Autor książki *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szymanowskiego i Korzeniowskiego* (2010). Redaktor tomów zbiorowych, m.in. *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)* (2014), *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców* (2011), autor artykułów i recenzji publikowanych m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich”, „Wiek XIX”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Pamiętniku Literackim”, „Czasie Kultury”. Współautor (z J. Borowczykiem) antologii *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura* (2012).