

Renata Gadamska-Serafin
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
im. Jana Grodka w Sanoku

Poetyka – estetyka – metafizyka

Współczesne diagnozy wyrokujące o kondycji teorii literatury i poetyki odznaczają się bardzo znamienym schizofrenicznym rozdwojeniem¹. Ocena możliwości i perspektyw stojących przed tymi dyscyplinami² oscyluje między euforią a poczuciem ich głębokiego kryzysu (a nawet kresu). Z jednej strony odnotowuje się niebywały rozwój narzędzi badawczych literatury i prawdziwy rozkwit wielu nowych teorii, co staje się podstawą do stwierżeń i prognoz optymistycznych:

Poetyka przeżywa w wieku XX okres odnowy i rozkwitu. Będąc nauką starą, bo początkami swymi sięgającą głęboko w starożytność, w czasy jeszcze przedarystotelesowskie, uzyskała teraz nowe podstawy i nowe oblicze³.

W ostatnich latach zainteresowanie poetyką wzrosło ogromnie. Ilość osobnych publikacji, rozpraw i czasopism poświęconych tej dyscyplinie przekracza możliwości czytelnicze nawet tych, którzy z poetyki uczynili główny przedmiot swojej naukowej aktywności⁴.

Z drugiej perspektywy metodologiczny pluralizm, upodabniający obszar współczesnego literaturoznawstwa do wieży Babel⁵, wywołuje niepokojący

¹ Zob. m.in. A. Stoff, *Słowo wstępne* [do:] *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997; A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 53–54.

² Ponieważ, jak podkreśla S. Balbus, „sposób realizacji warunku «sensowności» poetyki wyznacza (a zatem i ogranicza) teoria literatury, na której gruncie dana poetyka jest formułowana” (S. Balbus, *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury* [w:] *Poetyka bez granic...*, s. 9, 23), pytaniu o stan poetyki musi towarzyszyć pytanie o „kompetencyjne granice systemów teoretycznoliterackich”, które tę poetykę uprawomocniają (wytwarzają). Zaplecze „teoretyczno-doktrynalne”, zwłaszcza jego umocowanie filozoficzne, zawsze stanowić będzie fundament rozważań o poetyce, także w niniejszym szkicu.

³ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. III (dodruk), Kraków 1997, s. 5.

⁴ M. R. Mayenowa, *Wstęp do drugiego wydania* [w:] *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. III, Wrocław 2000, s. 7.

⁵ Zob. S. Balbus, dz. cyt., s. 31.

i niebezpieczny chaos poznawczy⁶ oraz znużenie wielością, a odrzucenie logocentryzmu skutkuje bezradnością i utratą powagi naukowej prowadzonych badań⁷. Fundament poetyki (podobnie zresztą jak każdej innej dyscypliny poznawczej) jest bowiem określony przez problem natury filozoficznej i metodologicznej: sposób rozumienia prawdy⁸. Najpotrzebniejsze wydaje się zatem nie dyskutowanie o (nie)przydatności analitycznych narzędzi poetyki (takiej czy innej), ale wskazanie (bądź odnalezienie, określenie na nowo) jej trwałego fundamentu filozoficznego⁹. Wszelkie inne kwestie

⁶ Zob. E. Kasperski, *Poetyka i heterogeniczność [w:] Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka o obraz świata*, red. E. Czaplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 205–215. „Niebezpieczeństwem grożącym «rozrostowi» poetyki pod wpływem «nowych bodźców» – przybywa ich lawinowo w miarę upływu czasu – jest rozplynięcie się w nich. [...] Oceniana ze względu na stan obecny, poetyka stała się heterogeniczna i nazwa «poetyka heterogeniczna» ten stan rzeczy wiernie odzwierciedla. [...] Paradygmat postmodernistyczny [...] zachwiał dotychczasowymi poglądami na temat porządków rządzących poznaniem i rzeczywistością oraz ich odpowiedniościami. [...] Zachwiała się przede wszystkim wiara w naturę istotowo-rodzajową oraz w powtarzalność badanych przez poetykę zjawisk [...]. Podstawą porządkującą systematyki w poetyce było przeświadczenie, iż «egzystencja trzyma się swej istoty», podczas gdy współcześnie przeważa pogląd, iż przeciwnie, owa egzystencja nie tylko «poprzedza» istotę, ale wręcz gubi się we własnej nieokreśloności. [...] tym samym osuwają się fundamenty poetyki teoretycznej, opisowej i nawet historycznej. [...] Obie te dziedziny – poznania i rzeczywistości – w paradygmacie postmodernistycznym bądź w ogóle nie kontaktują się ze sobą, bądź kontaktują przeważnie z oporami i przypadkowo”. Tamże, s. 210, 213–214.

⁷ Generalnie rzecz biorąc, w teoretycznych badaniach nad literaturą pojawiła się ta sama relatywistyczna metodologia, która zdominowała i inne dziedziny nauki. Relatywizm dał asumpt do rozmaitych teorii i doktryn sugerujących względny charakter wszelkiej wiedzy. Skutkuje to przekonaniem o nieosiągalności prawdy, odmówieniem teoriom naukowym statusu obiektywnych przedstawień świata realnego (teorie te odzwierciedlają raczej różne paradygmaty), głoszeniem dowolności założeń metodologicznych, a nawet równouprawnieniem wszystkich koncepcji poznawczych (anarchizm), traktowaniem nauki jako rezultatu oddziaływania czynników psychospołecznych i kulturowych (a zatem deautonomizacją nauki poprzez uzależnienie jej od czynników zewnętrznych). Realizm i opieranie się na dwuwartościowej logice prawdy i fałszu są dyskredytowane i uważane za stanowisko „naiwne”. Zob. J. A. Majcherek, *Relatywizm w metodologii nauki [w:] tegoż, Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku. Od teorii względności do postmodernizmu*, Kraków 2004, s. 50–95. Te „kapitulankie deklaracje” – pisze J. A. Majcherek (s. 95), wynikają „z niemożności przewyciężenia na gruncie współczesnej filozofii i metodologii nauki rozbieżności w sporze o poznawcze podstawy wiedzy” (jak racjonalność, prawda, obiektywność). „Na tym polega właśnie kryzys współczesnej filozofii nauki, będący swoistym wyrazem ogólnego kryzysu kultury europejskiej, a więc kryzysu wartości” (A. Motycka, *Filozofia nauki a problem złożeniowości w nauce [w:] Wiedza a założeniowość*, red. A. Motycka, Warszawa 1999, s. 32).

⁸ Zob. S. Balbus, dz. cyt., s. 13. Odrzucenie koncepcji prawdy obiektywnej powoduje, że dziś nie ma „żadnej «poetyki w ogóle» ani żadnej «teorii literatury w ogóle», żadnej nadrzędnej, prawomocnej i rozstrzygającej teorii. Istnieje wiele poetyk i wiele teorii, często wzajemnie się wykluczających. Słowem, poetyka jest «poetyką bez granic»”. Zob. tamże, s. 31.

⁹ A. Burzyńska podkreśla, iż filozofia, „na gruncie której, począwszy od starożytności, stawiano [...] pytania o źródła literatury i o jej naturę”, stanowi jedno z najważniejszych źródeł teorii literatury, w tym i współczesnej. XX-wieczna refleksja teoretyczna została zdominowana przez pytania natury filozoficznej (ontologiczne, epistemologiczne i metodologiczne,

wydają się wobec tego problemu drugorzędne bądź pochodne. Najwięcej szkody czyni bowiem sztuce (i myśli o sztuce) jej oderwanie od prawdy (oraz filozofii w ogóle), pojęciowy zamęt i brak gruntownej znajomości ideowego zaplecza rozważań teoretycznych¹⁰. Aby ten fundament wskazać, potrzebny jest jednak powrót do źródłowych sensów pojęć, spojrzenie historyczne, pokazujące ewoluowanie nowożytnego myślenia o poezji (literaturze) oraz zasadniczy kierunek tej drogi. Nie mamy bowiem innych narzędzi myślenia o przyszłości jak doświadczenia przeszłości.

Celem niniejszego szkicu jest wydobyć filozoficzne zaplecze poetyki nowożytnej u jej początku, to jest w chwili jej narodzin oraz w pierwszej połowie XIX wieku. Obrany wówczas azymut w decydującym stopniu określił bowiem kierunek myśli teoretycznoliterackiej także w kolejnych stuleciach¹¹.

Poetyki antyczne były osadzone na metafizyce (realistycznej lub idealistycznej) i stanowiły integralną część filozoficznych rozważań na temat piękna obiektywnego¹². To właśnie te dwa obszary: metafizyka oraz filozofia piękna wydały niegdyś teorię literatury (poetykę) i one przez prawie dwa tysiące lat stanowiły jej nieodłączny kontekst oraz zaplecze ideowe. Dlatego też, mówiąc o kondycji poetyki nowożytnej, trzeba poddać refleksji owe fundamentalne kwestie: związek poetyki z myślą o pięknie (estetyką) oraz jej odniesienie do metafizyki.

Nowożytny status poetyki został ufundowany na myśli kartezjańskiej, szczegółowo zaś określił go w połowie XVIII wieku A. G. Baumgarten, który wyodrębnił estetykę jako autonomiczny dział filozofii (*Meditationes*

pytania o interpretację i jej granice, o podmiot(y), pytania o epistemologiczny i ontologiczny status teorii literatury), natomiast wiek XXI przekształcił „tradycyjną teorię literatury w poetykę kulturową” (nacisk na praktyki interpretacyjne, odwrót od esencjalizmu i zwrot w stronę pragmatyzmu, uruchomienie wszelkich możliwych odniesień kulturowych dzieła literackiego), czyniąc ją „dyskursem interdyscyplinarnym”, który „świadomie rezygnuje z naukowych i fundamentalistycznych skłonności”. A. Burzyńska, *Wprowadzenie* [do:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teoria literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 39–40. Rezygnacja ta wynika wszakże z przyjęcia metodologii relatywistycznej. Zatem także i w tym drugim przypadku stanowisko filozoficzne stanowi fundament rozważań o literaturze.

¹⁰ Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996, s. 5–7. Autor podkreśla zdumiewającą nieznajomość ideowych źródeł sztuki współczesnej oraz płyciznę współczesnych teorii sztuki, które nie uwzględniając w ogóle kontekstu metafizycznego, w jakim pojawiły się pierwotnie używane (a dziś nadużywane) przez nie pojęcia, muszą „oscyłować między powierzchownością analiz i buńczucznością programów artystycznych”. Tamże, s. 6–7.

¹¹ Jak podkreśla M. Śliwiński, to nie przełom oświeceniowo-romantyczny, ale przełom nowożytny (przejście od tomizmu do filozofii podmiotu) miał decydujący wpływ na zmianę paradygmatów kultury europejskiej, także na zmianę sposobu myślenia o literaturze. Nowożytność jest czasem afirmacji subiektywności, własnego „ja”, tego, co człowiek tworzy, a nie otaczającej go rzeczywistości. Zob. M. Śliwiński, *Romantyzm jako afirmacja heterogeniczności* [w:] *Literatura a heterogeniczność kultury...*, s. 192–193.

¹² Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Poglądy Platona na poezję; Poetyka Arystotelesa* [w:] tejże, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII wieku*, Warszawa 1985, s. 42–177.

de nonnullis ad poëma pertinentibus, 1735; *Aesthetica*, 1750–1758), a w jej obrębie, jako część filologii, właśnie poetykę, nauczającą o „wypowiedzi wyrażającej jakiś metaforyczny sens”¹³. Estetyka miała być dyscypliną teoretyczną, pojęciową i filozoficzną, poetyka zaś praktyczną wiedzą o warsztacie analitycznym, osadzoną na tej teorii¹⁴. Niemiecki filozof wyróżnił też dwie zdolności poznawcze duszy: poznanie w sposób jasny (wyższe) oraz „zdolność do poznania niejasnego, nie wprost i niewyraźnego”, którą nazywał „zdolnością do poznania niższego rzędu”¹⁵. Owo poznanie „niewyraźne” utożsamiał ze zmysłowym¹⁶. Przełożyło się to na odróżnienie dwóch typów „pewności”, do jakich te dwie drogi poznania prowadzą, co z kolei spowodowało wydzielenie dwóch działów filozofii poznania: gnoseologii wyższej, dotyczącej intelektu (logiki), która dostarcza poznania pewnego (rozumowego), oraz gnoseologii niższej (estetyki), odnoszącej się do poznania „niejasnego” (zmysłowego):

§ 531

Świadomość prawdy to pewność [subiektywnie ujęta]. Pewność zmysłowa to perswazja (przekonanie), zaś pewność intelektualna to dowodzenie.

§ 533

Nauką o poznaniu zmysłowym i przedstawianiu jest estetyka [logika zdolności do poznania niższego rzędu, filozofia upodobania i muzyki-sztuki, sztuka badania odpowiedników (analogonów) rozumu]¹⁷.

Zadaniem krytyki estetycznej było więc osądzanie zmysłowe i kształtowanie gustu, celem nauki – osądzanie intelektualne według reguł ścisłych¹⁸. Estetyka, jako „młodsza siostra” logiki, miała jednak być ukształtowana na jej wzór i pomagać w dążeniu do poznania zmysłowego, które będzie „najwyraźniejsze z niewyraźnych”¹⁹. W ten sposób Baumgarten, który „pierwszy

¹³ Zob. A. G. Baumgarten, *Metafizyka*, przeł. J. Surzyn, Kęty 2012, s. 218. Dziś podkreśla się, że zasługa Baumgartena była głównie nominalna (tj. wyraziła się w zafundowaniu nazwy nowej nauce). W trwającym wciąż sporze o nazwisko właściwego twórcy estetyki wymienia się m.in. G. Zabarelę, G. Vico, A. Shaftesbury’ego, Ch. Batteau i innych. Zob. *Estetyka* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, <http://peenef2.republika.pl/hasla/e/estetyka.html>.

¹⁴ Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teoria literatury XX wieku...*, s. 19.

¹⁵ *Estetyka...*, s. 184.

¹⁶ Zob. tamże, s. 185.

¹⁷ A. G. Baumgarten, *Metafizyka...*, s. 188.

¹⁸ Zob. tamże, s. 213.

¹⁹ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, wyd. II, Kraków 2002, s. 81. Zob. też: M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka a tak zwany kryzys w estetyce*, <http://mirosław-żelazny.pl/zrodlowy.htm> „Baumgarten podkreślał, że nauka (*logica, scientia, theoria*) i sztuka nie wykluczają się (*non sunt oppositi habitus*), lecz współpracują ze sobą i nawzajem się podbudowują, dlatego zadania estetyki nie kończą się wraz z opisaniem uniwersalnych zasad poznania zmysłowego, a jej ostatecznym celem jest doskonałość (*pulchritudo, Vollkommenheit*) tego poznania (*aesthetices finis est perfectio cogitationis sensitivae, Aesthetica*, par. 6–24). W swoim projekcie estetyki Baumgarten umieścił wszystkie znane mu nauki bazujące na poznaniu zmysłowym oraz wszelkie dyscypliny i sztuki. Uznał, że najdoskonalszą postacią poznania zmysłowego jest poznanie artystyczne (poetyckie) i dlatego własną estetykę zbudował na kanwie analizy tego poznania. Jest ona teorią sztuk wyzwolonych: retoryki i poetyki”. *Estetyka...*

wpadł na myśl podciągnięcia krytyki smaku pod ogólne zasady rozumu i rozwinięcia tych zasad w systemacie naukowym²⁰, położył podwaliny pod nowożytną „filozofię literatury” i nowożytną estetykę – teoretyczną naukę o pięknie, zaprojektowaną jako dział filozofii poznania. Wprawdzie celem niemieckiego filozofa była krytyka racjonalizmu oraz pewne złagodzenie kartezjańskiego wyabstrahowania rozumu, skutkującego teoriopoznawczym i ontologicznym dualizmem²¹, czemu służyło wyraźne podkreślenie przez Baumgartena analogii poznania zmysłowego do poznania rozumowego (*analogon rationis*), ich równoległości i komplementarności, jednak pozycja estetyki (a w jej obrębie i poetyki) została u progu czasów nowożytnych wyraźnie upodrzedniona (względem logiki).

Będąca częścią estetyki poetyka miała być nauką o tym, jak „zmysłowo prezentują się przedstawienia w sposób doskonały²², retoryka natomiast – o zmysłowych przedstawieniach niedoskonałych. W ten sposób poetyka została wpisana do grupy dziedzin „niepewnych”, bazujących na „mętym i ciemnym” poznaniu zmysłowym (a nie na rozumie) i redagujących sądy względne (na temat subiektywnego piękna)²³. I chociaż Baumgarten pod-

²⁰ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 139.

²¹ Zob. *Estetyka...* Kartezjańska zasada oczyszczenia pola poznawczego ze wszystkiego, co niepewne, wątpliwe (tzw. wątpliwość metodyczna) spowodowała rozerwanie naturalnej więzi poznawczej zmysłów i rozumu. Idee zmysłowe, uważał Kartezjusz, mogą być wprawdzie jasne, ale nie mogą być wyraźne i chociaż pełnią ważną rolę w życiu człowieka, w nauce są nieprzydatne. Poznanie zmysłowe mogło prowadzić co najwyżej do formułowania opinii (platońskiej *doxa*). Redukując piękno do sfery czysto zmysłowej, filozof ten przesunął sztukę do sfery subiektywności. Dzieło sztuki mogło stać się jedynie przedmiotem sądów względnych (wspomnianych pojęć jasnych, ale niewyraźnych, tzn. wieloznacznych).

²² P. Kozak, *Od retoryki do estetyki. „Easthetica” Alexandra Gottlieba Baumgartena*, „Forum Artis Rhetoricae” 2011, nr 1, s. 49.

²³ Wyraźnie zauważał to M. Mochnacki, kontaminujący poglądy Baumgartena z ideami Schellinga w *Artykule, do którego był powodem...*, s. 140, 142). Mglistość konstatacji estetyki (i filozofii literatury) nie przeszkadzała mu wszakże, przystawała bowiem do agnostycyzmu znamienego dla romantycznej, aproksymatywnej koncepcji poznania: „My, ludzie śmiertelni, poznajemy ją [piękność – R.G.-S.] albo na dziełach przyrodzenia, które pod zmysły nasze podpadają, albo w twórcach naszej własnej sprawności naśladowczej. Całe działanie rozumu naszego w tym względzie zależy jedynie na określaniu, dzieleniu i porównywaniu rozmaitych piękności rodzajów, według uczuć i sposobności, jakie w nas jej widok obudza. Lecz zarówno nie mamy tego w mocy naszej, żebyśmy do istoty tych uczuć przeniknąć mogli, toż je roztrząsać, zbadać. Opisać tylko i oznaczyć możemy ich rozliczne modyfikacje, zmiany i stopnie.

Rzecz dziwna, warta zaiste głębszego uważania, że przyrodzenie na zawsze niedościgłe dla rozumu naszego mieć chciało tak przyczynę samej piękności, jako i własność wewnętrzną uczucia, które widok jej kształtów w nas obudza!

Znać już dostatecznie z tego krótkiego wywodu, jak zatrudnione [trudne, skomplikowane – R.G.-S.] są pierwsze początki estetyki i zagmatwane wątpliwością prawie nierozjaśnioną. Ta niepewność mali co szkodzić nauce? Bynajmniej. Nic nie wiemy z pewnością, nic nie umiemy, a kto by nam dał pokorę rozumu, żebyśmy spraw boskich w przyrodzeniu naszą głową mierzyć nie chcieli, dałby nam niechybnie szczęście i spokojność, gdyż szukając prawdy, choć z szlachetnych pobudek, grzeszymy nieraz zuchwałością rozumienia wszystkiego. [...] O nauko, wielkie nic!

kreślał, iż owa prawda indywidualna (*veritas individui*) wypowiedana w poznaniu artystycznym ma swój cząstkowy i intuicyjny udział w doświadczeniu metafizycznym²⁴, sięgającym *veritas aestheticum absolutum*, to jednak nie był w stanie powstrzymać nowożytnej, pokartezjańskiej poznawczej degradacji estetyki (poetyki) i redukcjonistycznych zakusów wobec pojęcia piękna.

Epistemologiczne rozstrzygnięcia Kanta z *Krytyki władzy sądzenia* jeszcze dobitniej zdeprecjonowały „sąd smaku”²⁵. Zdecydowanie nie jest już on sądem poznawczym, logicznym,

lecz estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca nie może być inna jak tylko subiektywna. [...]

[...] sąd estetyczny jest sądem jedynym w swoim rodzaju i **nie dostarcza żadnego w ogóle (nawet i mętnego) poznania przedmiotu** [podkreślenie – R.G.-S.]. Poznanie takie dokonać się może tylko poprzez sąd logiczny [...]. Sąd ten dlatego nazywa się estetycznym, że jego racją determinującą nie jest pojęcie, lecz odczucie²⁶.

Piękno jest „wyobrażane bez pojęć”, sztuka zaś – w odróżnieniu od nauki – jest umiejętnością (zdolnością praktyczną) a nie wiedzą (zdolnością teoretyczną). Kant nie dostrzegł żadnych naukowych podstaw dla rozważań o pięknie:

Nie istnieje nauka o pięknie – lecz tylko krytyka – ani piękna nauka (*schöne Wissenschaft*), lecz tylko sztuka piękna (*schöne Kunst*). [...]

[...] nauka o pięknie ani nie istnieje, ani nie może istnieć i sąd smaku nie daje się określić na postawie zasad. Co się tyczy [...] elementu naukowego w każdej sztuce [...], to jest on wpraw-

Tę rzecz im pilniej roztrząsam, tym mocniej wierzę, iż wszystko, co jest piękne, wzniosłe, straszne i wielkością swą przerażające w naturze fizycznej i moralnej, zasłona tajemnicy na wieki pokryła”.

Mimo swoistej „niepewności” estetyki, wynikającej z faktu, że „zakryta [...] przed nami istotna przyczyna, na której piękność w naturze zależy”, Mochnacki uważał tę naukę za bardzo ważny przedmiot filozoficznej obserwacji i jeden z najciekawszych działów psychologii, pozwalający „w rozważę wziąć” „roboty jej cechą [tj. cechą piękności – R.G.-S.] naznaczone i jej charakter, jako się na tworcach kunsztownych dowcipu ludzkiego ukazują”. Rzeczy sztuki i natchnienia, „niewymuszone sylogizmami i mędrkowaniem”, nie obywają się także – jak podkreślał krytyk – „bez mądrości, i są przedwieczne, bo z Boga pochodzą! – tak tylko pojmosować, rozważać, szacować należy dzieło poety, dzieło sztukmistrza!” Tamże, s. 143–145.

²⁴ Już w *Metafizyce* (1739), w części poświęconej psychologii (będącej częścią metafizyki nauce o „ogólnych predykatach” ludzkiej duszy i podmiotowości) Baumgarten pisze: „Psychologia, która zawiera pierwsze zasady teologii, estetyki, logiki i nauki praktycznej u swej podstawy jest zależna od metafizyki” (A. G. Baumgarten, *Metafizyka*, przeł. J. Surzyn, Kęty 2012, s. 178).

²⁵ „Kantowska charakterystyka sądu smaku faktycznie oznacza separację zjawisk estetycznych od sfery praktycznej, od motywacji moralnej oraz od sfery poznawczej, a zatem – od najważniejszych momentów ludzkiej egzystencji”. F. Chmielowski, *Filozofia, estetyka, metafizyka*, „Diametros”, marzec 2005, nr 3, s. 110.

²⁶ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 61, 103–104. „Z subiektywnej [...] ważności powszechnej, tj. estetycznej, która nie opiera się na pojęciu, nie można wnosić o logicznej; ten rodzaj sądów bowiem w ogóle nie zwraca się ku przedmiotowi”. Sąd smaku jest zatem sądem jednostkowym, nie dotyczy żadnej wewnętrznej lub zewnętrznej właściwości przedmiotu, a jedynie „wzajemnego stosunku władz wyobrażeniowych” podmiotu poznającego. Tamże, s. 81, 91.

dzie niezbędnym warunkiem (*conditio sine qua non*) sztuki pięknej, ale nie nią samą. Sztuka piękna może posiadać więc pewną manierę (*modus*), a nie metodę nauczania (*methodus*)²⁷.

Wobec braku obiektywnej koncepcji piękna sądy o sztuce (poezji), nieopierające się na żadnych pojęciach, mogły stać się jedynie „efektownymi frazesami”, chociaż jednocześnie Kant przypisywał im charakter „powszechny i konieczny”. W obliczu tego paradoksu estetyka (a więc i poetyka) stanęła przed nierozstrzygniętym problemem: jak zbudować teorię piękna i sztuki (w tym teorię poezji), czyli „system pojęć i twierdzeń zawierający ogólne prawa odnoszące się do rzeczywistości, która faktycznie wymyka się abstrakcyjnym pojęciom ogólnym, stanowiącym narzędzia rozumu”²⁸? Jak uprawiać krytykę dzieła, skoro nie da się zbudować wiedzy o sztuce, mogącej stanowić odniesienie dla krytyków²⁹?

Trudno zatem uznać punkt wyjścia poetyki nowożytnej za deklaratywnie jednoznaczny, imponujący i dobrze wróżący na przyszłość. Postulaty, jakie przed nią postawiono, brzmiały sprzecznie, a osiągnięcie celu jej dociekań (przekraczanie granicy między poznaniem „mętnym” a jasnym i logicznym, bez udziału pojęć i weryfikowalnych prawd) wydawało się trudne, o ile w ogóle wykonalne, zwłaszcza w paradygmacie naukowym.

Poetyka – wiedza o sposobach przedstawienia, o postrzeganiu poetyckim, wkraczała więc w świat nowożytny jako dziedzina sprzymierzona jeszcze z estetyką, z refleksją o pięknie (choć już tylko subiektywnym, psychologicznym!), ale z estetyką różną od Platońskiej filozofii piękna³⁰, bo autoteliczną, pozbawioną także mocnego gruntu epistemologicznego i dość indyferentną wobec metafizyki³¹. Uwarunkowania te musiały wpłynąć na sposób myślenia o literaturze.

²⁷ I. Kant, dz. cyt., s. 227, 305.

²⁸ F. Chmielowski, dz. cyt., s. 110.

²⁹ „Pojęcie sztuki pięknej nie pozwala [...] na to, by sąd o pięknie jej wytworu wyprowadzany był z jakiegoś prawidła, którego racją determinującą byłoby jakieś pojęcie i [które] tym samym zakładałoby u podstawy pojęcie sposobu, w jaki wytwór ten jest możliwy” I. Kant, dz. cyt., s. 231–232. „[...] twórca, który dzieło zawdzięcza swej genialności, sam nie wie, skąd się biorą u niego idee do tego dzieła i nie jest też w jego mocy tego rodzaju idee dowolnie czy planowo wymyślać i przekazywać innym za pomocą [...] przepisów”. Tamże, s. 232.

³⁰ Platon, inaczej niż nowożytni teoretycy, „zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie stwarza wrywanie z całej złożoności świata zmysłów tylko tych treści, które dają się zapisać w formie wiedzy czysto logicznej. Dla autora *Państwa* pisanie w ogóle było formą „wyciągania rodzynek” z prozy życia i niosło ze sobą nieuchronną pokusę, by odrzucić samo „ciasto”, „symbolizujące całą złożoność prawd świata empirycznego”. M. Żelazny, dz. cyt., s. 6.

³¹ Oczywiście mowa tu o zasadniczym kierunku rozwoju poetyki nowożytnej, którego kulminacją była koncepcja postmodernistyczna. Nie wyklucza się obecności innych tendencji w myśleniu o literaturze, a jedynie podkreśla, iż nie stały się one dominujące i sytuują się raczej w opozycji do nurtu głównego. F. Chmielowski (dz. cyt., s. 111) podkreśla: „Estetyka o rodowodzie nowożytnym, utrzymując się w korpusie filozofii, na ogół nie przejawiała niechęci wobec zagadnień metafizycznych (decyzja w tej sprawie należała raczej do określonego nurtu filozofii, w jakim funkcjonowała estetyczna refleksja), ale też nie przywiązywała do nich szczególnej wagi, czego przyczyną był zapewne jej epistemologiczny charakter i scjentystyczne ideały metody poznania. Dopiero estetyka uprawiana w kontekście myśli postmodernistycznej

Z myśli Kanta wyłania się autoteliczna koncepcja dzieła literackiego (i sztuki w ogóle). Jest ono aktem wolności („wytwarzaniem przez wolność”³²) oraz dziełem geniuszu, a „genialność należy uważać za coś zupełnie przeciwstawnego duchowi naśladownictwa”³³. Prawidła sztuki nie mogą „być ujęte w żadną formułę, by służyć za przepis, gdyż znaczyłoby to, że sąd o pięknie daje się zdeterminować na podstawie pojęć”³⁴. Aspekt indywidualistyczny i podmiotowistyczny *Krytyki władzy sądenia* wyraził się w przypisaniu szczególnego znaczenia oryginalności, pozwalającej „na takie korzystanie z wolności od przymusu prawideł w sztuce, że sztuka zyskuje przez to sama nowe prawidło”³⁵, oraz w supremacji wolności wyobraźni twórczej. Odwaga, śmiałość wyrazu i „w ogóle pewne odchylenie od zwykłego prawidła – pisał Kant – jest czymś stosownym u geniusza”³⁶. Sądził też, że

Wśród wszystkich [sztuk pięknych] naczelne miejsce zajmuje poezja (która niemal w zupełności zawdzięcza swe powstanie genialności i najmniej poddaje się kierownictwu przepisów czy przykładów)³⁷.

Próbując rozwiązać antynomię estetyczną władzy sądenia, filozof odsyłał do dość mgliście zarysowanego kontekstu „metafizycznego”, o którym rozum wyrokować wszakże już nie mógł i nie potrafił:

Dostarczenie określonej obiektywnej zasady smaku, na podstawie której sądy smaku można by wyprowadzać, kontrolować i udowadniać, jest bezwzględnie niemożliwe; nie byłby to bowiem wówczas sąd smaku. Można tylko wskazać na subiektywną zasadę, a mianowicie na nieokreśloną ideę czegoś nadzmysłowego w nas, jako jedyny klucz do rozwiązania zagadki tej władzy, której źródła są dla nas samych ukryte, ale nie można w żaden inny sposób uczynić jej bardziej zrozumiałą³⁸.

Kant uchylił drzwi do przestrzeni romantycznych rozważań o poezji. Po zarzuceniu obiektywnej koncepcji piękna kryzys klasycyzmu oraz związanych z nim normatywnych poetyk racjonalistycznych stał się faktem. Odesłano je do lamusa lub zdegradowano do rangi podręczników szkolnych³⁹. W wystą-

nabrala zdecydowanej awersji do metafizyki, redukując przedmiot swoich badań tylko do sfery somatycznej i zmysłowej”. Status estetyki postmodernistycznej nie jest jednakże, wbrew deklaracjom filozofów i ideologów, ametafizyczny. Wnikliwa analiza postulatów pozwala jednoznacznie stwierdzić, że z rozważań na temat piękna, literatury, sztuki wyeliminowano jedynie aspekt „metafizyki idealistycznej” oraz że współczesne, „zwijające metafizykę” koncepcje kulturowe w rzeczywistości afirmują dobrze znaną „materialistyczną hipotezę metafizyczną” i to we wszystkich obszarach refleksji. Zob. H. Perkowska, *Postmodernizm a metafizyka*, Warszawa 2003.

³² I. Kant, dz. cyt., s. 233.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 235.

³⁵ Tamże, s. 249.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 261.

³⁸ Tamże, s. 282–283.

³⁹ W wieku XIX jedynym obszarem funkcjonowania poetyki normatywnej stała się dydaktyka szkolna, bazująca na opisowo-normatywnych podręcznikach, powielających

pieniach wczesnoromantycznych na plan pierwszy wysuwa się stanowisko antynormatywne, będące wynikiem przeświadczenia o tym, że wszelkie sądenie o literaturze musi wykraczać poza wąską, wyabstrahowaną sferę czystej logiki i reguły piękna racjonalistycznego, że nie może być „posklejane z samej wiedzy”, gdyż „w poezji i w sztuce nie godzi się postępować jak w matematyce lub astronomii”⁴⁰. W *Rozmowie o poezji* K. W. F. Schlegla czytamy:

Nie ma potrzeby, aby ktokolwiek starał się rozumnymi przemowami albo naukami utrzymywać i krzycić poezję, albo ją wręcz dopiero wydobywać, wymyślać, ustawiać w szyku i dyktować jej karzące prawa, jak pragnęłaby teoria poezji. [...] o poezji nie sposób właściwie mówić inaczej niż poezją. [...]

Amalia: Dreszcz mnie chwyta, kiedy tylko otworzę książkę, w której szufladkuje się fantazję i jej dzieła. [...]

Marcus: Bez wyodrębnienia nie dokona się tworzenie, ono zaś jest istotą sztuki. A zatem niech pani uzna takie podziały, choćby jako środek do celu.

Amalia: Środki te nieraz stają się celami; i zawsze będzie to niebezpiecznie okrężna droga, która aż nazbyt często zabija zmysł rzeczy najwyższych, zanim się dotrze do celu. [...]

Marcus: Fantazja poety nie powinna rozplywać się w chaotycznym poetyckim wszystkim, ale każde dzieło powinno mieć ściśle określony co do gatunku i firmy charakter. [...]

Lothario: [...] Teoria gatunków poetyckich byłaby swoistą nauką o poezji. [...]

zresztą dawne wzory. Odrodzenie poetyki i jej równouprawnienie względem historii literatury nastąpiło dopiero w pierwszej połowie XX wieku (zob. www.eduteka.pl/doc/poetyka). O „literackiej rewolucji” i perspektywach nowego, romantycznego „poezjoznawstwa” zob. m.in.: S. Skwarczyńska, *Kierunki romantyczne* [w:] tejsze, *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX wieku*, Warszawa 1984, s. 9–59; E. Sarnowska-Temierusz, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII wieku*, Warszawa 1985, s. 646–649; A. Chojnacki, *Historia teorii literatury: od Platona do Derridy*, Siedlce 2007, s. 102–133; M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

⁴⁰ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 73. Romantyczne myślenie o poezji wyrastało bowiem z zasadniczo odmiennych, uwarunkowanych przez perspektywę nieskończoności i „zorganizowanego chaosu” przesłanek epistemologicznych i ontologicznych (zob. E. Czaplejewicz, *Koncepcje różnorodności i chaosu* [w:] *Literatura a heterogeniczność kultury...*, s. 54–55. O ile jednak w poetykach dwudziestowiecznych pojawia się „różnorodność chaotyczna”, o tyle różnorodność romantyczna jest „różnorodnością wyzwoloną”):

„Początkiem bowiem wszelkiej poezji jest zawieszenie rozwoju i praw rozumowo myślącego rozsądku oraz ponowne wtrącenie nas w piękny zamęt fantazji, w pierwotny chaos ludzkiej natury”. (K. W. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 157).

„Gatunek literatury romantycznej wciąż powstaje; ba, wręcz jego istotą jest to, że może tylko się wiecznie stawać, nigdy zaś osiągnąć pełnię. Nie wyczerpie go żadna teoria [...]. Ona jedna, poezja romantyczna, jest nieskończona”. (K. W. F. von Schlegel, *Aforyzmy* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 207–208).

„Poezja nie jest dziełem rozumu, więc nie może być wieloraka. Nie jest nauką, więc nie powinna być znieważaną rozdziałem na sekty, jak inne sublu narne umiejętności, które prawda i błąd za schronienie lub plac szermierski obrały. To wyobrażenie, zniżające poezję do poziomu pospolitych utworów, sprawiedliwie oburza wszystkich, którzy się przekonali o jej znaczniejszym rodowodzie, o jej źródłach, które z odwiecznych, stopa ludzką nie tkniętych krain płyną” (M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 8–12, 46).

Marcus: Nawet przy ich spójnej teorii pozostałoby jeszcze wiele do zrobienia – a raczej wszystko. Nie brak nauk i teorii o tym, że i w jaki sposób poezja powinna być i stawać się sztuką. Ale czy dzięki nim poezja się nią stanie? [...]

Samo przedstawianie ludzi, ich namiętności i działań, doprawdy jeszcze o niej nie przesądza, podobnie jak i kunsztowne formy; choćbyście milion razy przetrząsnęli i rozgrzebali ten stary kram, wszystko to będzie tylko widzialna cielesna powłoka – a jeśli zgaśnie w niej dusza, zostanie martwy kałub poezji⁴¹.

Teoretyczne manifesty romantyczne są więc w znakomitej większości skierowane „przeciwko despotyzmowi systemów, kodeksów i reguł”⁴². Podobnie celem romantycznych, awangardowych form genologicznych jest „raczej rozłożyć niż ułożyć poetyki”⁴³:

Uderzmy młotkiem w teorie, poetyki i systemy. Odbijmy tę starą sztukaterię, co zasłania fasadę sztuki! Nie ma reguł, ani wzorów, a raczej nie ma innych reguł, jak ogólne prawa natury, które wznoszą się nad całą sztuką, i jak prawa szczególne, które stosownie do danej kompozycji wynikają z uwarunkowań właściwych dla danego tematu. Jedne są wieczne, wewnętrzne i te pozostają. Inne zmienne, zewnętrzne i te służą tylko raz. Pierwsze stanowią zręby podtrzymujące dom, drugie – rusztowanie służące do jego budowy i stawiane na nowo przy każdym gmachu. [...] Reguły te zresztą nie są zapisane w poetykach. [...] Poeta [...] powinien radzić się natury, prawdy, natchnienia, które jest także prawdą i naturą. [...] Czerpać należy ze źródeł pierwotnych⁴⁴.

⁴¹ K. W. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 120–121, 146–147, 155, 157.

⁴² W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”* [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1995, s. 340.

Podobnie czytamy w innych manifestach romantycznych:

„86. [...] Im mniej zasad, tym wyższa ranga dyscypliny naukowej. [...]

92. Pozostajemy w relacjach ze wszystkimi częściami uniwersum, a także z przyszłością i pradziejami”. (Novalis, *Kwietny pył* [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 206).

„[...] któż bowiem chciałby wytyczać granice poezji?” (W. Grimm, *Przedmowa* [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 261).

„Nie przeczę, że można nawet i dziś tworzyć piękne dzieła, przyjmując metodę klasyczną, ale byłyby nudne”. (Stendhal, *Romantyk do Klasyka* [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 288).

W rzeczywistości polskiej sąd o anachroniczności poetyk normatywnych „wieku rozumowań, systemów i teorii” dobitnie wyraził Maurycy Mochnacki: „Czasy sztuk rymotwórczych Arystotelesa, Horacego, Boalów i Dmochowskich na zawsze przeminęły. [...] W dzisiejszym wieku nie masz poetyki, ponieważ poezja jest natchnienia sprawą i emanacją ducha. Dziś się rozważamy twory imaginacji z wyższego punktu, według usposobień i sił umysłowych. Teraz filozofia jest poetów i artystów mistrzynią. Teraz samo wyobrażenie Apollinowego prawodawstwa pobudziłoby do śmiechu rozsądnych ludzi. [...]

Nie, zaiste, poezja żadnych nie słucha przepisów i nic konwencjonalnego w sobie nie ma. Gdybyśmy choć na chwilę przypuścili, że tak jest w istocie, wówczas poezja byłaby tylko wierszopiskim mechanizmem, byłaby twardą sztuką Boalów i Dmochowskich, ale nie owym duchem pokoleń i czasów, na którego zakłęcie i zniewolenie rozum ludzki żadnej jeszcze nie znalazł formuły. Analizy i obserwacja, te prawdziwe szczudła, którymi niemoc naszą podpieramy, są li to jedyne narzędzia i sprzęty natchnionej, niepokalanej, pierworodnej i jak świat nieogarnionej myśli? Jestże poezja nauką, jestże wiadomością?” (M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem...*, s. 147).

⁴³ W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”* [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 340.

⁴⁴ Tamże, s. 328.

Nie oznaczało to oczywiście zarzucenia teoretycznej refleksji o poezji, ale radykalną zmianę charakteru i celu tego myślenia⁴⁵. Buntowi przeciw normom w imię „liberalizmu w literaturze”⁴⁶ towarzyszyła świadomość, że „nie wystarczy wyzwolić się z tych ciężących więzów, trzeba jeszcze pokonać ducha, który je zrodził”⁴⁷. Romantycy nie tylko dawali więc wyraz swej kontestacji norm poetyk dawnych, ale i wskazywali fundament nowej teorii poezji, która najczęściej wyrażała się w praktyce twórczej (poetyki immanentne) oraz w manifestach i przedmowach poprzedzających publikowane utwory⁴⁸.

Ich drugim, niezwykle ważnym postulatem była „uniwersalność pojęć i ducha”, czyli pokonanie racjonalistycznego wyabstrahowania rozumu i przywrócenie rozważań teoretycznoliterackich do kontekstu całości. F. Schlegel projektował nową poetykę z wielkim rozmachem, stawiając przed nią maksymalistyczne wyzwania. Miała ona ujmować zagadnienia filozoficzne

⁴⁵ Przejście od ciasnego racjonalizmu do idealizmu skutkowało poszerzeniem i pogłębieniem perspektywy epistemologicznej, toteż nawet jeśli romantycy posługiwali się w teoretycznej myśli o literaturze pojęciem „systemu”, to definiowali go odmiennie niż klasycy – na sposób idealistyczny: „Chociaż natchnienie poety jest mimowolne, niemniej wciąga go ono, często bezwiednie, w cały ciąg idei składających się na jeden system, na doskonały ład, bez którego byłby niczym, nie byłby poetą. [...] Bez systemu wielki człowiek nic nie stworzy, ani w myśleniu, ani w działaniu; z tą różnicą, że myśliciel przewyższa wszystkich, ponieważ żyje wśród idei, włada ideami, odsłania je w całej nagości i czystości, uwolnione od przypadków”. A. de Vigny, *List do Lorda... [w:] Manifesty romantyzmu...*, s. 404. Autorowi potrzebny jest zatem raczej system idei, stanowiący filozoficzne oparcie dla jego myśli, wyobraźni i dzieła, aniżeli system norm w formie poetyki dzieła. Ponadto de Vigny podkreślał indywidualny, podmiotowy charakter każdego dzieła i wpisanej weń poetyki immanentnej: „Dzieła lepiej niż teorie wyjaśniają istotę systemu. W poezji, w filozofii, w działaniu, czymże jest system, sposób, rodzaj, ton, styl? Tylko słowo może rozstrzygać te pytania, a to słowo jest zawsze imieniem człowieka. Każda głowa jest jak forma, w której kształtuje się masa idei. Jest to całość jedyna w swoim rodzaju, śmierć niszczy ją bezpowrotnie”. Tamże, s. 415–416.

⁴⁶ W. Hugo, *Przedmowa do dramatu Hernani [w:] Manifesty romantyzmu...*, s. 421. Bunt przeciw regułom był, co zrozumiałe, najsilniejszy we Francji, ojczyźnie Boileau i bastionie klasycyzmu, znacznie słabszy w Anglii, która wydała niegdyś Szekspira i gdzie „panował stosunkowo liberalny stosunek wobec przestrzegania reguł poetyki klasycznej”. Zob. A. Kowalczykowa, *Wstęp do: Manifesty romantyzmu...*, s. 12–13.

⁴⁷ A. de Vigny, *List do Lorda...*, s. 405.

⁴⁸ Nowa filozofia i zasada pełnej wolności twórczej nie pozwalały oczywiście na tworzenie drobiazgowych kodeksów nowych reguł, gdyż oznaczałoby to „uklasycyzowanie romantyzmu” bądź stworzenie klasycyzmu „potęgi drugiej”. Ważniejsze stało się więc „pragnienie otwarcia nowych, rozległych perspektyw przed nauką, filozofią, działalnością twórczą człowieka” (A. Kowalczykowa, *Wstęp [do:] Manifesty romantyzmu...*, s. 14–15). „Do poezji i obserwacji Szekspira – pisał A. de Vigny, poszukując nowych dróg krytyki literackiej – trzeba będzie dorzucić filozofię i naukę naszej epoki i naszego społeczeństwa” (A. de Vigny, *List do Lorda...*, s. 417). Romantyczne „poetyki” musiały zatem zyskać charakter zupełnie inny. M. Mochnacki podkreślał też zmianę adresata poetyk nowych: „dzisiejsi estetycy [...] nie roszczą sobie pretensji do tego, żeby ich pisma, myśl i imaginacją artystów krępowały i wiązały, nie chcą być ustawodawcami gustu. Sposobią krytyków, nie poetów, kształcą miłośników sztuki, nie sztukmistrzów, kształcą czytelników, nie pisarzy” (M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem...*, s. 148).

ficzne, estetyczne i krytycznoliterackie w sposób całościowy i syntetyczny, uwzględniając całą złożoność świata oraz nadrzędny, kosmiczny porządek:

[252] Prawdziwa teoria poezji rozpoczęłaby się absolutnym i niezatartym rozdziałem sztuki od surowego piękna. [...] Filozofia poezji w ogóle rozpoczęłaby się zaś od samodzielności piękna – od twierdzenia, iż jest ono czymś odrębnym wobec prawdy i obyczajności, oraz iż takim pozostać powinno i że ma równe wobec nich prawa; [...]. Ona sama, teoria poezji, zawieszona między zjednoczeniem a rozdziałem poezji i filozofii, praktyki i poezji, poezji w ogóle oraz jej gatunków i rodzajów, kończyłaby się ich pełnym zjednoczeniem. Początek jej podawałby zasady poetyki czystej, środek – teorię swoiście odrębnych nowoczesnych gatunków: dydaktycznego, muzycznego, retorycznego w wyższym sensie itd. Zwieńczeniem tej teorii byłaby filozofia powieści, której pierwszy zarys zawiera platońska polityczna teoria sztuki. [...] Powierzchnowym dyletantom [...] poetyka taka wydawałaby się oczywiście tym, czym książka trygonometryczna dziecku chcącemu przejrzeć obrazki⁴⁹.

Romantyczne „ufilozoficznienie” poetyki, zaproponowane przez F. Schlegla, wynikało – w planie ontologiczno-epistemologicznym – z potrzeby przeciwstawienia się Kantowskiemu rozdzieleniu władz poznawczych, woli-tywnych i emocjonalnych człowieka (dziedzin prawdy, dobra i piękna), czyli, innymi słowy, dychotomicznemu rozdarciu ludzkiej natury, którego skutkiem była atomizacja i autonomizacja różnych dziedzin nauki:

Grecy połączyli węzłem jedności formę z istotą rzeczy, filozofię ze sztuką, czułość z energią, młodzieńczy z zapal z dojrzałością praktycznego rozsądku. U nas, przeciwnie, myśli doświadczenie wzięły przewagę nad uczuciem. Rozgraniczenie nauk [...] i interesów rozdzieliły harmonijną całość ludzkiej natury. Pękł łańcuch spajający niegdyś politykę z religią, prawa z obyczajami. Korzyść została oddzielona od pracy, środek od celu. [...]

Ta droga analizy i podziału jest wprawdzie najdzielniejszym terażniejszej cywilizacji narzędziem, niewątpliwym środkiem wysłedzenia prawdy, lecz oraz i grobem indywidualności. [...] tworzy dzieła, jakimi są krytyka czystego rozumu [Kanta – R.G.-S.], kałkuł differetionalny [rachunek różniczkowy – R.G.-S.] i analiza nieskończoności, lecz tylko równowaga i umiarkowanie tych władz czyni człowieka prawdziwie szczęśliwym⁵⁰.

[...] zmaleliśmy w rozerwaniu naszym; bo pierwiej myśl ludzka nie była jako warsztat rękodzielniiany, gdzie w miarę podziału pracy na coraz drobniejsze zatrudnienia, otrzymujemy coraz doskonalsze wyrobki.

Ten mechanizm tak pożyteczny w ręcznych robotach, wielkie szkody zrządził w nauce. Moc ducha na jedności zależy; w podziałach słabnie, rozprasza się. Umiejętność szerząca się mechanicznymi środkami poniża rozum ludzki. [...]

Ustała owa dzielność poznawań. Zdrobniały pojęcia, osłabła usilność do wielkich rzeczy w zamęcie potocznych spraw [...], a najbardziej rozstrzeleniem się nauk i umiejętności na niezliczone działy⁵¹.

W krytyce „drogi analizy i podziału” zawarta była sugestia powrotu do Platońskiej (i mistycznej) idei jedności świata⁵² oraz jedności (całości) poznania⁵³.

⁴⁹ K. W. F. von Schlegel, *Aforyzmy [w:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 213–124.

⁵⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 44.

⁵¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 176–177.

⁵² Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 29 i n.

⁵³ „[...] kiedyś, w początkach świata, człowiek był inny, pojętniejszy, szczęśliwszy, choć tego nie wiedział; myśl tak zwanego złotego czasu, myśl raj, myśl błogich chwil, bliższego z

Kontekst filozofii idealistycznej sprzyjał uznaniu pozaempirycznych imponderabiliów w badaniach nad literaturą oraz oparciu nowej „transcendentalnej” poetyki na koncepcji piękna idealnego. Maurycy Mochnacki pisał:

W rzeczywistej nauce przyrodzenia, której metoda, czyli tryb postępowania jest filozoficzny, umiejętny, nie masz innej dążności, tylko od natury widomej do ducha, jakby od dźwięku zewnętrznego, głosu słowa, do wewnętrznego rozumienia, które ten głos wyraża. Teorią natury nie jest encyklopedyczny słownik nazwisk i doświadczeń, podzielonych na rozdziały [...]. Zewnętrzne niejako fenomena nikną, rozpraszają się; zostają tylko formy, biegi, siły, poruszenia⁵⁴.

Ponieważ „tylko duchem do ducha przeniknąć można – tylko umiejętnością ducha, filozofią!”⁵⁵, M. Mochnacki (za Schleglem) postulował stworzenie „teorii piękności na głębszym poznaniu tej części filozofii umysłu ludzkiego, która tworząc zasady i prawa, przyzwoicie wzory ocenić może”⁵⁶, to jest estetyki i poetyki opartych o „spekulacyjne, metafizyczne, transcendentalne teorie”⁵⁷, wyrastających „na granicach świata materialnego i umysłowego” z gałęzi „nauk metafizycznych”⁵⁸. To zakorzenienie w metafizyce uważał za najistotniejszy czynnik determinujący charakter nowej poezji oraz dedykowanej jej refleksji krytycznej⁵⁹:

natura powinowactwa, ściślejszego związku z Stworzycielem nieba i ziemi; myśl ta, albo raczej to jako mgła snujące się, dalekie wspomnienie, tkwi pod rozlicznymi postaciami w każdym systemie poetyckim, w każdym układzie pojęć religijnych, w każdym porządku filozoficznych wyobrażeń”. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 209–210. Dzieje ludzkiego myślenia przedstawiał Mochnacki jako przejście od stanu „jedności nierozdzielnej”, kiedy „jak aniołowie jednym wszystko rozumieliśmy wejrzeniem [...] i naukę zaraz mieliśmy od stworzenia swego – bez sylogizmu, mędrkowania i wniosków”, poprzez wieki „odstępstwa człowieka od porządku ogólnego” i „wydarcia się ze wszechrzeczy jestestwa” aż po czas odzyskania pierwotnego stanu harmonii dzięki refleksji, rozumowaniu i filozofii.

⁵⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 201.

⁵⁵ Tamże, s. 240–241. Mochnacki odrzucał empiryzm, sensualizm i oświeceniowy sceptycyzm w badaniach nad literaturą. Ich miejsce miała zająć niemiecka filozofia idealistyczna i wydobyta przez nią „metafizyczna teoria piękności”.

⁵⁶ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi na poezję romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 58.

⁵⁷ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 257.

⁵⁸ „[...] zły los wszędzie spotka umiejętności przyrodzone, gdzie się nimi wyłącznie trudnią sami praktycy matematycy, [...] którzy [...] rzadko kiedy przenikają do szczerzej ich istoty, ponieważ im samym najczęściej nie dostaje ducha filozoficznego. Gardzą metafizyką i wyższą spekulacją w naukach przyrodzonych, to wszystko, czego doświadczeniem sprawdzić nie mogą, poczytując za romanse i poetyckie zmyślenia. Tym sposobem intelektualna, idealna strona natury zaniedbana i z granic pojęcia ludzkiego wyrzucona została”. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 244.

⁵⁹ „[...] uważać by można tę naukę [estetykę – R.G.-S.] jako transcendentalną i niby matematyczną dźwięku teorią, która tony lutni poetyckiej na pierwiastki rozkłada, toż je wyraża liczbowymi znakami i oznacza stosunki między nimi zachodzące. W drugim zaś przypadku, kiedy roztrząsa płody kunsztownego dowcipu według prawideł teoretycznych, staje się estetyka krytyką.

Z czego oczywiście pokazuje się, że krytyka jest praktyczną, czyli przystosowaną częścią estetyki, a tym samym, że kto pierwiej nie zgłębi i myśłą nie pojmie filozoficznej teorii kunsztu, ten umiejętnym krytykiem płodów cudzego dowcipu być nie może.

Sąsiedzkie narody przez rozumowania doszły do natchnień; metafizyczne pomysły odkryły im źródło odwiecznych prawd w poezji i w sztuce; [...].

Gałąź nauk metafizycznych obejmująca teorię piękności, jej wzory i prawa, krytyka rozsądna, ni skrzętnemu wytykaniu skaz w twórcach imaginacji i natchnień, lecz sprawiedliwemu wymiarowi ich wartości poświęcona nie były dotąd znane w Polsce. [...]

Wstręt do niebezpiecznych i nikczemnych teorii, [...] platonizm w filozofii życia, idealizm w metafizyce, żywioł romantyczny w poezji i w literaturze, w ogóle zaś olbrzymi postęp we wszystkich prawie częściach nauk i umiejętności – oto są korzyści, które Niemcy na zawsze pamiętni w dziejach rozumu ludzkiego, zboczywszy z drogi naśladowania, przywłaszczyć sobie umieli w dziedzinie idei i rozumowań⁶⁰.

Stosunek do metafizyki pozostaje do dziś jednym z najistotniejszych wskaźników charakteru danej kultury. Definiując odniesienie do rzeczywistości i transcendencji oraz sposób kształtowania ich obrazu w sztuce, relacja ta określa po prostu profil każdej cywilizacji⁶¹:

nauką, która w sposób bezstronny pozwala uchwycić to, co najistotniejsze, jest metafizyka. Dlatego też, próbując wydobyć ideowe zaplecze sztuki dawnej i dzisiejszej, musimy sięgnąć nie do estetyki, która powstała dopiero w połowie wieku XVIII, ale właśnie do metafizyki. Metafizyka sztuki bowiem jest dziedziną bardziej podstawową niż estetyka, czy nawet filozofia sztuki⁶².

Cytowane wyżej romantyczne deklaracje budowania refleksji o literaturze w oparciu o metafizykę mogłyby sugerować twarde, realistyczny grunt tego myślenia, czyli jego silny związek z rzeczywistością. Klasyczna metafizyka jest bowiem tą (i jedyną) dyscypliną poznawczą, która rozpatruje „byt jako byt”, to znaczy czyni przedmiotem poznania wszystko, co jest (realnie bytujące rzeczy), oraz pragnie dotrzeć do pierwszych i ostatecznych przyczyn istnienia i działania bytów. Romantyczna „metafizyczna” teoria poezji wyrastałaby wówczas na fundamentie... Arystotelesowskim, czyli tym samym, który niegdyś wydał najsłynniejszą poetykę starożytną! A przecież wiemy, że tak nie było – *Poetyka* Arystotelesa została przez romantyków zdecydowanie zakwestionowana!⁶³

„Jak sama estetyka z filozofii umysłu ludzkiego wynika i rodzi się, tak nawzajem, krytyka jest wypadkiem dobrze rozumianej i pilnie rozważanej estetyki. [...] Teraz filozofia jest poetów i artystów mistrzynią”. (M. Mochnecki, *Artykuł, do którego był powodem...*, s. 145–147).

⁶⁰ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 4–7.

⁶¹ Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996, s. 5–7; tenże, *Metafizyka czy ontologia?*, Lublin 2011, s. 468–469.

⁶² P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 7.

⁶³ Dla precyzji trzeba dodać, że w pierwszej kolejności poddano krytyce poetyki klasycystyczne. Co bardzo istotne, M. Mochnecki zdawał sobie sprawę, iż pojmowanie *mimesis* jest w nich wypaczone i ma niewiele wspólnego z przesłaniem antycznego pierwowzoru Arystotelesowskiego, na który poetyki te się powoływały! U ich podstawy leżała raczej, zdaniem krytyka, starożytnych wzorów „najgrubsza nieznamość”. Lansowały one, oddalające poezję od „twórczego piękności wzoru” i „idealnej cechy w krainie imaginacji”, „prawidła urojone”, „z naturą rzeczy niezgodne”, a wywiedzione z „kilku źle zrozumianych, uszkodzonych ręką czasu i dziwacznie przekreślonych wyrazów Arystotelesa” (M. Mochnecki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 70). Myśl ta jest zbieżna

Czy zatem romantyczne myślenie o literaturze było rzeczywiście zbudowane na metafizyce, jak czytamy w cytowanych rozprawach krytycznych? Czy to, co filozofowie i krytycy literaccy XIX wieku nazywali „metafizyką”, „metafizyczną teorią piękności” lub „metafizyczną poezją”, naprawdę nią było? Jak rozumiano ten termin, zwłaszcza w tekstach z zakresu teorii literatury? Z pewnością trudno udzielić jednej, w każdym kontekście słusznej odpowiedzi na wszystkie te pytania ze względu na spore zróżnicowanie poglądów twórców i autorów poszczególnych manifestów, przede wszystkim zaś ze względu na ich nie zawsze jednoznaczne deklaracje, niekiedy nawet terminologiczny zamęt oraz zwyczajny brak filozoficznej precyzji pojęć (często było to bowiem, zresztą zgodnie z postulatami, pseudofilozoficzne „poetyzowanie” o poezji⁶⁴). Szczegółowe przeanalizowanie tej kwestii wymagałoby poza tym obszernego studium przekraczającego ramy niniejszego szkicu. Niemniej z przytaczanych fragmentów dość wyraźnie wyłaniają się zasadnicze rysy nowego teoretyzowania o literaturze. Przede wszystkim dają się z nich odczytać, wyraziste nawet w warstwie terminologii, reminiscencje myśli Kanta („transcendentalne teorie”) i ślady jego pojmowania „metafizyczności”. Rozważania teoretycznoliterackie podążały wszak zasadniczo za współczesnymi im prądami filozoficznymi (głównie idealizmem niemieckim).

Jednocześnie w sukurs przychodzą współczesne monografie doskonałego znawcy zagadnienia – filozofa Piotra Jaroszyńskiego⁶⁵, które dobitnie udowadniają, iż stosowanie terminologii metafizycznej w sztuce, zwłaszcza

z przesłaniem cytowanej publikacji P. Jaroszyńskiego (*Metafizyka i sztuka*), której autor uważa, iż to zupełne niezrozumienie oraz błędna interpretacja istoty antycznej *mimesis* w czasach nowożytnych stały się główną przyczyną odrzucenia tej kategorii przez artystów (począwszy od XIX wieku). Do tego bardzo istotnego wątku przyjdzie nam powrócić w dalszej części rozważań.

⁶⁴ Zgodnie z postulatami F. Schlegla poezja miała stać się nową filozofią i przemawiając językiem filozoficznym, samą siebie uczynić przedmiotem refleksji:

„[117] Poezję można krytykować tylko przez poezję. Osąd o sztuce, który sam nie jest dziełem sztuki – [...] taki osąd nie ma prawa obywatelskiego w królestwie sztuki”. (K. W. F. von Schlegel, *Aforyzmy [w:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 206);

„Bez filozofii – niedoskonały poeta. Bez filozofii – niedoskonały myśliciel wydający sądy”. (Novalis, *Fragmenty logologiczne (b) [w:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 108);

„Nr 29

Poematem rozumu jest filozofia. [...]

Nr 31

[...] poezja jest niejako kluczem do filozofii, jej celem i znaczeniem; [...]. Dzięki poezji powstaje najwyższa sympatia i współdziałanie, najściślejsza wspólnota skończoności z nieskończonością.

Nr 47

Poezja transcendentalna jest połączeniem filozofii i poezji”. (Novalis, *Poezja [w:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 108). W ten sposób to poezja stawała się... metafizyką!

⁶⁵ Mowa o przywoływanych już rozprawach: P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996 oraz tegoż, *Metafizyka czy ontologia?*, Lublin 2011.

nowożytnej, bardzo często wiązało się z tej terminologii niezrozumieniem i nadużyciem. Prace te zasiewają poważną wątpliwość co do „metafizyczności” poetyk romantycznych:

przenoszenie nazwy „metafizyka” do różnych tradycji filozoficznych, np. do kartezjanizmu, kantyzmu, [...], a także stosowanie nazwy „metafizyka” w dziedzinach pozafilozoficznych, niemających nic wspólnego z metafizyką, takich jak poezja, sztuka czy nawet mistyka (np. „poezja metafizyczna”, „sztuka metafizyczna”, „przestrzeń metafizyczna, „przeżycia metafizyczne”) [...], [...] przenoszenie nazwy „metafizyka” poza obszar filozofii realistycznej, wyrosłej z myśli Arystotelesa i dopełnionej przez św. Tomasza z Akwinu, [...] jest nadużyciem językowym, intelektualnym oraz poznawczym i powadzi do nieporozumień, a nade wszystko deformacji samej filozofii i zatarcia jej istotnego sensu i celu uprawiania⁶⁶.

Wątpliwości stają się jeszcze bardziej uzasadnione, gdy uświadomimy sobie, że w myśli nowożytnej stopniowo deprecjonowano i eliminowano metafizykę, a od XVII wieku zastępowano ją ontologią⁶⁷, co pociągnęło za sobą ogromne konsekwencje we wszystkich obszarach kultury europejskiej:

za sprawą I. Kanta metafizykę wydziedziczono z prawa bycia nauką, redukując ją do swości rozumianej antropologii. Z kolei F. Suárez, a później Kartezjusz, klasyczny przedmiot badań filozoficznych, którym była – transcendentna w stosunku do podmiotu poznającego – realna rzeczywistość, zastąpili immanentną dla podmiotu poznającego jej reprezentacją, to znaczy ideą obecną w świadomości lub sensem pojęć wyrażonych w języku. Problematykę metafizyczną zastąpiono problematyką teoriopoznawczą⁶⁸.

Przywoływany na początku niniejszych rozważań Baumgarten, chociaż powracał w tytule swego dzieła do słowa „metafizyka” (*Metaphysica* 1739), to jednak nie traktował jej konsekwentnie jako nadrzędnej wobec ontologii i nawet jeśli mówił o bycie, to już o bycie możliwym lub pomyślanym, a nie realnym⁶⁹. Fundament jego projektu poetyki nie był więc, wbrew jego chęciom i zapewnieniom, metafizyczny we właściwym, historycznym tego słowa znaczeniu. Był już raczej „ontologiczny”.

⁶⁶ A. Maryniarczyk, *Słowo od wydawcy* [w:] P. Jaroszyński, *Metafizyka czy ontologia?...*, s. 7.

⁶⁷ Zasadnicza różnica pomiędzy tymi dziedzinami polega na tym, że przedmiotem badania metafizyki jest byt jako realny, natomiast ontologii – byt myślny (*ens cogitabile*), a więc byt możliwy, a nawet sprzeczny. „Byt-myśl, byt-słowo to jest nowy przedmiot ontologii, który pojawia się w kontekście przeformułowania metafizyki w ontologię. A skoro bytem jest przedmiot myśli jako przedmiot, to ontologia nie musi odwoływać się już do bytu, gdyż jej właściwym przedmiotem jest po prostu przedmiot. Z kolei gdy przedmiot takim stanie się nicość, to ontologia może na poziomie myśli stać się bezprzedmiotowa”. P. Jaroszyński, *Metafizyka czy ontologia?...*, s. 114.

⁶⁸ A. Maryniarczyk, *Słowo od wydawcy* [w:] P. Jaroszyński, *Metafizyka czy ontologia?...*, s. 6. Innymi słowy, miejsce poznawania bytów realnych zajęła w nowożytnej myśli filozoficznej analiza danych poznania, co uczyniło epistemologię „filozofią pierwszą” (w miejsce metafizyki). Jak pokazuje P. Jaroszyński, sens uprawiania metafizyki został podważony już w XV wieku (Wilhelm Ockham), kiedy to w ramach nominalizmu próbowano zastąpić ją logiką (tj. poznaniem zakresowym, ubogim, niepozwalającym objąć całego bogactwa rzeczywistości). Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka czy ontologia?...*, s. 116–117.

⁶⁹ Tamże, s. 118.

Największa nowość w pojmowaniu metafizyki pojawiła się jednak w myśli Kanta, który bazując na słynnej w niemieckich uniwersytetach pracy Baumgartena, uznał, że istotą poznania metafizycznego jest przekraczanie granic doświadczenia i poznawanie rzeczywistości pozaempirycznej, ponadmysłowej, boskiej⁷⁰. Pozbawił je jednak wszelkich podstaw naukowych i zburzył całkowicie realizm poznania metafizycznego. Logos kosmosu umiejscowił nie w Bogu, ale we władzach poznawczych człowieka. Świat realny przestał być przedmiotem poznania, stał się nim natomiast ludzki świat „myślny”. Z kolei Hegel zastąpił metafizykę logiką i to z niej uczynił najwyższą teologię⁷¹. W jego filozofii nie byty, ale pojęcia generują rzeczywistość, tworząc świat nowy, alternatywny wobec realnego. W ten właśnie sposób na początku wieku XIX w nurcie idealistycznej myśli niemieckiej ogłoszono definitywnie, że „to, co przed tym okresem nazywało się metafizyką, zostało [...] do szczytu wyteńpione i nie istnieje już jako nauka”⁷². Odtąd metafizyka szukać będzie swego miejsca [...] przez eksplorowanie swoistych przeżyć ludzkiego podmiotu, którym przypisane będzie wyjątkowe znaczenie właśnie metafizyczne⁷³.

„Metafizyczność” romantycznej teorii poezji należy więc rozumieć nie w myśl jej klasycznego pojęcia, na gruncie filozofii realistycznej, ale metaforycznie i „mgliście”, nieprecyzyjnie i niefachowo, czyli po prostu po kantowsku, jako nakierowanie na racjonalnie niepoznawalną rzeczywistość pozaempiryczną. Takie stanowisko w dziedzinie teoretycznoliterackiej musiało skutkować oderwaniem badań od rzeczywistości realnej, skupieniem na kwestiach epistemologicznych (tu miejsce klasycznej metafizyki zajęła mistyka⁷⁴) oraz analizie „myślnego” świata podmiotu tworzącego. Świata, który nie musiał już szukać dla siebie żadnej sankcji w bytach istniejących:

filozofowie doprowadzili do „detronizacji” najważniejszej dziedziny, jaką była metafizyka, a w jej miejsce wstawili sztukę. Nie filozof miał być metafizykiem, ale poeta. On otrzymał licencję na prawdę i to bezdyskusyjną⁷⁵.

Najwyrazistszym wskaźnikiem postawy romantyków wobec zagadnień metafizycznych jest bez wątpienia ich stosunek do koncepcji *mimesis*⁷⁶,

⁷⁰ Zob. tamże, s. 119–120. Mimo tego stwierdzenia „metafizyka” Kanta to raczej *trans-physisca* (niż nauka o bycie), która odbiega zasadniczo od źródeł klasycznych: „Przejście do bytów «nadmysłowych» dokonywało się w tradycyjnej metafizyce nie z uwagi na chęć przekraczania doświadczenia, ale ze względu na to, że świat, który poznajemy, sam siebie nie tłumaczył, nie miał w sobie ani racji bytu, ani racji ruchu”.

⁷¹ Zob. tamże, s. 120–132.

⁷² G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, przeł. A. Landmann, t. 1, Warszawa 1967, s. 3.

⁷³ P. Jaroszyński, *Metafizyka czy ontologia?...*, s. 132.

⁷⁴ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu...*, s. 64 i n.

⁷⁵ P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 127.

⁷⁶ Metafizyczna teoria sztuki jako naśladowania pojawia się zarówno u Platona, jak i u Arystotelesa, których poglądy zbudowały fundament europejskich poetyk na blisko dwa tysiące lat. W dialogach Platońskich sztuka jest odbiciem (naśladowaniem) świata zmysłowego, a poprzez niego, także odbiciem wiecznych i niezmiennych Idei. Relacja do Idei stanowi zarazem podstawowe kryterium oceny sztuki. Zasada *mimesis* jest także fundamentem

która została w ich pismach zakwestionowana lub co najmniej radykalnie przeformułowana⁷⁷. W rozprawach Mochnackiego czytamy:

Kiedy przyjęto zasadę, że sztuka powinna naśladować naturę, nikomu naówczas przez myśl nie przeszło, jak daleko rozciągać się mogą granice tej prawdy. [...] Nic prawdziwszego nad to, że celem sztuki jest naśladowanie natury. Na tej zasadzie jak na węgielnym kamieniu oparta jest cała teoria sztuki. Ale zarazem nie ulega wątpliwości, że owa zasada w tym znaczeniu, w jakim ją pierwsi jej ustanowiciele pojmowali, w jakim ją po większej części dzisiejsi nawet pojmują sztukmistrze i teoretycy, jest mylna.

[...] teoria kunsztownego idealizmu nie zasługuje na pierwszeństwo przed teorią, której głównym jest założeniem naśladowanie form rzeczy pod zmysły podpadających. Obiedwie są mylne. [...]

Natura [...] działająca w całej ożywionej kreacji niechaj będzie przykładem dla poety i wzorem dla sztukmistrza. Naśladując naturę w stanie działalności jako twórczą, pierwotną siłę, nie tylko martwy zbiór rzeczy pod zmysły podpadających, sam będzie wynalazcą. Lecz potrzeba, aby w swojej duszy powtórzył ów twórczy, życiodajny proces.

[...] Grupa Laokoona i skamieniała Niobe zamykają w sobie ledwo nie całą tajemnicę kreacji. Sprawcy tych dzieł naśladowali naturę – lecz naturę twórczą, produkcyjną.

[...] potrzeba, abyśmy zбочywszy z toru szkolnego naśladownictwa, postąpili naprzód: od naśladowania zewnętrznych form w niemej naturze do naśladowania produkcyjnej siły sprawującej, że te formy egzystują i takie, a nie inne mają wejrzenie. [...]

Poetyki Arystotelesa, bowiem uwaga autora kieruje się na relacje między dziełem a światem: „Uderzającą cechą *Poetyki* jest rozważanie dzieła sztuki w jego rozmaitych relacjach z tym, co wobec niego zewnętrzne”. Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 18. Istotą teorii mimetycznych było poszukiwanie „przedmiotu dzieła raczej «na zewnątrz» niż w artyście” (tamże, s. 44). Za przedmioty artystycznego naśladowania uważano modele i formy świata zmysłowego (Arystoteles i za nim empiryczne teorie ideału artystycznego) bądź idee lub formy pozaempiryczne, do których wszakże świat zmysłowy jakoś się zbliża (Platon, a za nim wszystkie teorie transcendentalne). Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, s. 45.

Romantycy zerwali całkowicie z tradycyjną wykładnią metafizycznej kategorii *mimesis*: „zakwestionowali zasadę *mimesis*, postulując tworzenie dzieł nie ograniczających się do prawdopodobieństwa w naśladowaniu natury. Dla nich źródłem poezji stała się fantazja i kreatywność artysty. Twórca posługuje się wprawdzie elementami świata realnego, ale nie tylko je porządkuje, lecz tworzy z nich swój własny świat, niejednokrotnie zupełnie odmienny od istniejącego, często z niespodziewanymi względnie nieprawdopodobnymi koordynatami czasu i miejsca, w którym rzeczą naturalną jest pojawianie się i działanie osób i rzeczy, z jakimi nie mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Świadomie skomponowana zostaje nowa całość, zbudowana niemal zupełnie dowolnie, podporządkowana woli poety, którą warunkują różne, nieraz przeciwstawne sobie składniki, zjawiska naturalne i ponadnaturalne. [...] Teraz rozważania estetyczne pomijają zupełnie pytanie o konieczność tworzenia sztuki w kategoriach naśladowania rzeczywistości. Oczywiście nie negowano więzi świata przedstawionego z rzeczywistością pozaestetyczną, lecz poszukiwano jej w innych zupełnie obszarach – w świecie myśli. [...] Koncepcja poezji transcendentalnej stanowiła na przełomie XVIII i XIX wieku najbardziej radykalną negację zasady *mimesis*”. T. Namowicz, *Odrzucenie kategorii „mimesis” oraz Poezja transcendentalna* [w:] tegoż, *Wstęp [do:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. LIII, LVI.

⁷⁷ *Mimesis* została poddana krytyce już w epoce późnego oświecenia (zob. M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, rozdz. I), co współbrzmiało zresztą z ówczesną, a cytowaną powyżej, myślą filozoficzną. O „romantycznej *mimesis*” zob. M. Bąk, „*Mimesis*” romantyczna. *Teoria i praktyka w Polsce* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 267–285.

Z takiego stanowiska uważając naśladownictwo natury, łatwo zgodniemy, że w istocie nie jest naśladownictwem, ale procesem twórczym, produkcyjnym, życiodajnym⁷⁸.

W postawie tej po raz kolejny można dopatrzeć się dziedzictwa myśli Kanta, który przyczynił się do zdecydowanego zerwania przez nowożytną teorię sztuki z mimetyczną orientacją Platońską i Arystotelesowską, a co za tym idzie, do oderwania tej refleksji od podłoża metafizycznego (które było dla niego zbyt mgliste, by mogło stanowić jakikolwiek trwały fundament). Miejsce wyobrażenia poezji jako zwierciadła odbijającego rzeczywistość zajęło więc jej metaforyczne przedstawienie jako lampy, emanującej światłem własnym (a nie odbitym) i w ten autonomiczny sposób kreującej oraz rozjaśniającej rzeczywistość⁷⁹:

Wysnuwać coś z własnego wnętrza – oto, co musi czynić nowoczesny poeta⁸⁰.

Koncepcja poezji-naśladowania została wyrugowana głównie na rzecz niemimetycznej teorii poezji jako ekspresji, dopatrującej się fundamentalnych źródeł dzieła nie w przyczynach formalnych (jak Arystoteles), ani nawet w zamierzonym oddziaływaniu na publiczność (jak w pragmatycznej teorii klasyków), lecz w uczuciach i spontanicznym działaniu twórczej wyobraźni poety⁸¹. Pojawiła się jeszcze jedna, pokrewna orientacja teoretyczna: na dzieło poetyckie jako „przedmiot sam w sobie” (tj. autoteliczną i niezależną całość), a więc przedmiot rozpatrywany w oderwaniu od wszelkich odniesień zewnętrznych⁸²:

dzieło przeniknięte na wskroś twórczą aktywnością, [...] nie jest niczym innym, jak szczególnym i uobecniającym się bytem owej twórczej aktywności. Tym właśnie różni się dzieło sztuki od każdego innego dzieła przyrody lub wytworu sprawności technicznej, że ten, kto je ogląda, nie dostrzega w nim śladów zamierzonego działania, a jedynie obecność idei [...]. [...] tylko ono jest jedynym i ogólnym znamieniem swego własnego i niepodzielnego bycia sobą. [...] i nie ma innych odniesień, jak tylko do siebie samego⁸³.

Z kolei teoria ekspresji, poszukująca tworzywa wiersza wewnątrz poety, była zorientowana na artystę, jego ducha i namiętności, a nie na świat zewnętrzny. Można powiedzieć, że „zwierciadło” zostało w tym wypadku „obrócone do wewnątrz”⁸⁴, ale nie był to powrót do dawnej *mimesis* – odbicie to jest już nacechowane subiektywizmem i nie jest efektem biernej recepcji świata. Także prezentowanie rzeczywistości zewnętrznej zyskało charakter na wskroś subiektywny i kreacyjny: poeta oddawał obraz „świata

⁷⁸ M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Rozprawy literackie...*, s. 107–130.

⁷⁹ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*

⁸⁰ K. W. F. von Schlegel, *Rozmowa o poezji...*, s. 150. Zwraca uwagę także podkreślona przez F. Schlegla autonomia piękna względem prawdy i dobra.

⁸¹ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, s. 31. Poezja taka zaczęła się jawić jako przeciwieństwo „filozofii” i „nauki”, gdyż nie ograniczała się do beznamiętnych konstatacji, ale przemawiała językiem emotywnym i nieracjonalnym. Zob. tamże, s. 112, 116.

⁸² Zob. tamże, s. 35.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s. 60.

już skąpanego w świetle uczuć, których sam [był] źródłem”⁸⁵. Nowe „zwierciadło” świeciło więc odbitym światłem „lampy”.

Losy poetyki odzwierciedlają zatem generalnie sytuację pokartezjańskiej filozofii nowożytnej i dokonanego w niej „przewrotu kopernikańskiego”. Jak w filozofii miejsce metafizyki zajęła epistemologia, wskazana jako nowa „filozofia pierwsza”, tak w teorii poezji ważniejsze od badania zewnętrznych relacji dzieła stało się analizowanie (opisywanie) tego, co umysł, a raczej wyobraźnia poety w znacznej części wytworzyła sama, co było nowym „sztucznym światem” i drugą „Naturą”⁸⁶. Niekiedy poezja stawiała się wręcz nową „ontologią”⁸⁷. Oczywiście, nie wszyscy zgadzali się w jednakowym stopniu na taki obrót rzeczy. Stanowiska bywały różne, niekiedy bardziej „metafizyczne”, ale nie zmienia to faktu, iż romantyczne myślenie o literaturze, wcale nie tak anarchistyczne i rozgorączkowane, „mgławicowe” i „płynne”, jak mogłoby się wydawać w kontekście programowego antynormatywizmu, zasadniczo zmierzało już w nowym kierunku. Nowożytność stworzyła poetykę oderwaną od Platonskiej filozofii piękna obiektywnego i na ogół rozmijającą się już z prawdziwą metafizyką. Sztuka wywiedziona z indywidualnej wyobraźni została postawiona ponad światem realnym i ponad rozumem⁸⁸.

Niezwykle interesujące i wyróżniające się na tle epoki jest stanowisko teoretycznoliterackie Norwida – postromantyka, a może raczej poety romantyzmu fazy „krytycznej”, który stworzył jedną z najwybitniejszych „poetyk” romantycznych i poetyk wszech czasów⁸⁹: *Rzecz o wolności*

⁸⁵ Tamże, s. 63.

⁸⁶ Zob. T. Namowicz, *Wstęp [do:] Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. LIV–LVI. Kwestia relacji dzieła sztuki do prawdy natury pojawia się w słynnej rozprawie Schellinga *O stosunku sztuk plastycznych do natury*. W manifestach romantycznych pojęcie prawdy w naturze i prawdy w sztuce są od siebie wyraźnie odgraniczone. Piękno zyskuje przewagę nad prawdą. Innymi słowy, prawda sztuki sytuuje się ponad metafizyczną prawdą „faktu”. „Dziedzina fantazji” staje się nową rzeczywistością, i to rzeczywistością „w jej najwyższym bycie”.

⁸⁷ Na przykład u Novalisa, który poezję transcendentalną rozumiał nieco inaczej niż F. Schlegel i nie poprzestawał na rozważaniach dotyczących dzieła literackiego, ale widział też konieczność „uchwycenia refleksyjnej struktury wszelkiego bytu”. T. Namowicz, dz. cyt., s. LVI.

⁸⁸ Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 116.

⁸⁹ Taką rangę nadawał bez wahania *Rzeczy o wolności słowa* E. Czaplejewicz: „Z teoretycznego punktu widzenia sprawa nie budzi wątpliwości: *Rzecz o wolności słowa* Norwida należy do najważniejszych w polskiej refleksji o literaturze poetyckich traktatów o poezji, czyli tzw. sztuk poetyckich, lub – zależnie od tego, jak się tłumaczy łacińskie *ars poetica* – podręczników poezji czy po prostu poetyk. I z tego tytułu powinna należeć, przynajmniej w Polsce, do kanonu tekstów źródłowych poetyki niemal na równi ze sztukami poetyckimi Arystotelesa, Horacego, Boileau czy – z autorów rodzimych – np. Dmochowskiego. Z całą pewnością *Rzecz o wolności słowa* to – obok *Milczenia* najbardziej dojrzała *ars poetica* Norwida, powstała jako owoc długich przemyśleń i doświadczeń, niezbędna do zrozumienia poetyki twórczości samego Norwida i jego programu poetyckiego”. E. Czaplejewicz, *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury [w:] Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku: prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 100.

słowa⁹⁰. Droga do tej mistrzowskiej „sztuki poetyckiej” zaczyna się jednak już w *Promethidionie*, gdzie najpierw – zgodnie z logiką wyводу – zostały ukonstytuowane (przywrócone) fundamenty myślenia o pięknie i sztuce w ogóle. Wiele istotnych wypowiedzi teoretycznych pada też w rozprawach Norwida (m.in. *Krytycy i artyści*, *O sztuce (dla Polaków)*, *Milczenie*), w wykładach *O J. Słowackim*, w lirykach (np. *Pióro*, *Ogólniki*, *Liryka i druk*, *Ciemność*, *Cacka*, *Krytyka* itd.) oraz w listach poety⁹¹. Zakres tematyczny podjętych tam rozważań o literaturze jest bardzo szeroki, toteż przedmiotem

E. Kasperski wyraził natomiast wątpliwość, czy w ogóle można mówić o istnieniu myśli teoretycznoliterackiej w dziele Norwida „bez brutalnego naginania faktów do założonej z góry tezy”, gdyż „sama idea teorii literatury – oderwanej i specjalistycznej dyscypliny naukowej – musiała być autorowi *O Juliuszu Słowackim* zupełnie obcą”. E. Kasperski, *Norwida królestwo literatury (panorama zagadnień)*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 6, s. 137. Analizując „problem poetyki” u Norwida badacz ten pisze: „Otóż w takim znaczeniu, jakie nadajemy poetyce współcześnie – nauki zajmującej się swoistością literatury – problem ten zasadniczo nie występuje. Norwid nader silnie odczuwał związki literatury z innymi sztukami, filozofią, moralnością, publicystyką, z całą sferą umysłowej działalności człowieka. Nie odbierał jej jako czegoś «odrębnego» i «odgraniczzonego». [...] Doceniał ważność sztuki słowa, lecz dostrzegał jej pokrewieństwo i podobieństwo z wszystkimi innymi sztukami, z całą dziedziną rodzajową sztuki”. Tamże, s. 150. Kasperski zaproponował więc, jego zdaniem adekwatniejszy dla określenia charakteru tych rozważań o literaturze, termin „literaturologia Norwida”: „termin ten oznacza tutaj taki typ refleksji nad literaturą, który byłby czymś pośrednim między filozofią literatury a elementami nauki o literaturze i krytyki literackiej”. Tamże, s. 151. Zob. też E. Kasperski, *Cyprian Norwid [w:] Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, red. E. Czaplejewicz, K. Rutkowski, Warszawa 1982, s. 171–196.

Bez wątpienia pomysł tworzenia teorii literatury w znaczeniu współczesnym, tj. abstrakcyjnej i autotelicznej, wyabstrahowanej od filozofii sztuki, filozofii piękna i metafizyki, był Norwidowi nie tylko obcy, ale i radykalnie przeciwny jego założeniom ideowym. Cały wysiłek teoretyczny *Promethidiona*, a także *Rzeczy o wolności słowa* był skierowany właśnie w stronę ponownego zakorzenienia refleksji o sztuce (o każdej jej dziedzinie) w kontekście całości, którą nowożytność pochopnie i lekkomyślnie porzuciła! Trudno więc oczekiwać od Norwida stanowiska „teoretycznego” w znaczeniu współczesnym. Jednak poeta ten przejawiał niezrównany zapał do rozważań teoretycznych, czego dowodem wspomniane traktaty (zupełnie inaczej niż Mickiewicz – „mistrz w teoriach skąpy, /Przenoszący nad one – twórstwo nieśmiertelnego geniuszu) (*Do Bronisława Z. PW*, II, 237).

⁹⁰ Zob. P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000.

⁹¹ Norwidowska koncepcja poezji (literatury) stała się przedmiotem wielu rozpraw, trudno nawet przywołać je wszystkie. Prócz cytowanych i wspomnianych dotąd prac są to m.in. jeszcze takie publikacje, jak: M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960; M. Kozanecki, *Norwidowska koncepcja poezji*, „Ruch Literacki” 1976, z. 4, s. 211–226; P. Siekiński, *Literatura i historia w Norwidowskiej teorii słowa*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 8, s. 131–145; M. Korolko, *Poetycka retoryka Norwida [w:] Dziewiętnastowieczność...*, s. 298 i n.; D. C. Maleszyński, „*Harmonia*” i „*alchemiczna poezja*” Norwida, „*Studia Polonistyczne*” 1983/84, t. XI/XII, Poznań 1984, s. 109–131; *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005 i inne. Oczywiście, w grupie tej powinny też znaleźć się wszystkie, bardzo liczne publikacje na temat Norwidowskiej estetyki i filozofii sztuki, gdyż i one wyznaczają obszar myślenia o literaturze. Z kolei wybór myśli Norwida o literaturze i sztuce został opracowany przez M. Jastruna. Zob. *Norwida myśli o sztuce i literaturze*, wybór M. Jastrun, Warszawa 1960.

analizy będzie tylko kilka wybranych wypowiedzi poety odsłaniających interesujący nas kontekst filozoficzny jego „poetyki”.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w *Promethidionie* Norwid na nowo i po platońsku wywiódł sztukę z piękna *largo sensu*, obiektywnego i idealnego, zadając kłam estetyce nowożytnej, zwłaszcza jej autoteliczności, subiektywizmowi, sensualizmowi i utylitaryzmowi⁹². Kwestia ta stała się przedmiotem wielu rozpraw, jest wnikliwie przebadana i dość oczywista⁹³. Warto natomiast przyjrzeć się, choćby pokrótce, tym zagadnieniom, które uważane są za wyznaczniki „metafizyczności” dzieła sztuki (poetyki)⁹⁴, jak np. *mimesis*, wyobraźnia, rozumienie oryginalności, twórczości i autonomii artysty⁹⁵.

W słynnym fragmencie *Promethidiona* czytamy:

Kształtem miłości piękno jest – i tyle,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo w sobie-pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecię;
Tyle o pięknie człowiek wie i głosi –
Choć każdy w sobie cień pięknego nosi
I każdy – każdy z nas – tym piękna pyłem.
(*Promethidion* PW, III, 437⁹⁶)

Kontekst filozoficzno-teologiczny zacytowanego urywku stanowią: biblijna koncepcja *imago Dei*⁹⁷ oraz augustyńska teoria śladów piękna. Obie niesłychanie „mimetyczne”. Norwid podkreśla przede wszystkim to, iż człowiek uczy się piękna przez naśladowanie. Doświadcza go empirycznie,

⁹² Zob. R. Gadamska-Serafin, „*Promethidion* Norwida” i „*List do artystów*” Jana Pawła II, czyli rozważania o pięknie prawdziwym, „*Tematy i Konteksty*” 2012, nr 2, red. Z. Ożóg i M. Stanisławski, s. 372–398.

⁹³ O estetyce Norwida zob. m.in. T. Makowiecki, *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, „*Pamiętnik Literacki*” 1927, t. 24, s. 24–85; J. Piechocki, *Norwidowska koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929; *Cypriana Norwida myśli o sztuce i literaturze*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1960; S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida* [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa 1961, s. 311–326; E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli* [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, t. 1, Warszawa 1973, s. 545–593; A. Mierzejewski, „*Kształtem jest miłości*”. *U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna*, „*Studia Norwidiana*” 1987–1988, z. 5–6, s. 3–31; *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, Warszawa 1994; M. Ingot, *Wstęp* [do:] C. Norwid, *Promethidion*, Wrocław 1995, s. 3–25; D. Pniewski, *Między obrazem i słowem: studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.

⁹⁴ Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*

⁹⁵ Wnikliwe przesłedzenie tych zagadnień w dziele Norwida wymagałoby także oddzielnej, sporej rozprawy.

⁹⁶ Wszystkie cytaty z dzieł Norwida podawane są za wydaniem: C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 1–11. Skrót PW po tytule utworu oznacza *Pisma wszystkie*, cyfra rzymska – numer tomu, cyfra arabska – numer strony.

⁹⁷ Koncepcja *imago Dei* jest, jak widać, nie tylko fundamentem Norwidowskiej filozofii człowieka, ale i punktem wyjścia do rozważań na temat wielu innych kwestii, także w filozofii sztuki. Zob. R. Gadamska-Serafin, *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości C. K. Norwida*, Sanok 2011.

sensualnie (jako obrazu), ale i „transcendentalnie” (jako idei i duchowej obecności osobowego Boga). Wszelkie ludzkie wyobrażenie o pięknie pochodzi z obserwacji tej zapośredniczonej przez miłość wartości w świecie, w „sobie-pyle” lub w „ogromnym Bogu”. Ślady piękna pozostawione przez Stwórcę są lekcją estetyczną i zarazem wyzwają twórczość człowieka. Ta nigdy nie jest zatem w pełni autonomiczną – siłą rzeczy nie może być zupełnie oderwana od wyjściowego „obrazu” (idei) i funkcjonuje zawsze w kontekście swego boskiego „pierwowzoru”.

W nieco wcześniejszym niż *Promethidion* liście do M. Trębickiej (z 18 grudnia 1846 r.) poeta wyraźnie kwestionował istnienie „oryginalności absolutnej” w sztuce:

Niech Pani zechce wierzyć, że jedno tylko niepodobieństwo jest na świecie – niepodobieństwo wytłumaczenia ludziom, że niepodobieństwa nie istnieją. Bo wszystko Bogu jest podobnym, jako Stwórcy Swojemu, na obraz którego jest stworzenie, a przeto wszystko jest pod tym względem podobieństwem. Niepodobieństwo musiałoby być oryginalnością absolutną, tak absolutną jako Bóg – a że drugi Bóg nie istnieje – niepodobieństw więc nie ma. (*List do M. Trębickiej PW, VIII, 44*)

Niezwykle klarowna i niepozostawiająca wątpliwości co do Norwidowskiego przywiązania do *mimesis* jest także wypowiedź zawarta w liście do tej samej adresatki napisanym osiem lat później:

Arcydzieła [...] ludzkie o tyle arcydziełami są, o ile do wszechpiękności świata zbliżają się. (*List do M. Trębickiej PW, VIII, 204*)

Poeta wyraźnie odnosi tu piękno dzieła sztuki do świata, nie do wyobraźni twórcy. Bazowa jest dla niego metafizyczna i „mimetyczna” relacja dzieło-świat, a nie „niemimetyczna” artysta-dzieło.

Bardzo ciekawe światło rzuca na omawiany problem fragment następnego listu do Trębickiej pisanego także z Nowego Yorku:

We wszystkich językach światło i wiedza jedno ma wyrażenie [...]. [...] wszystko razem jest stopniowanym refleksem przymiotów najwyższych, najliczniejszych. Święty Tomasz już o tym mówił.

Wszelko nie idzie nam, którzyśmy po osiemnastu wiekach mieli szczęście być dotknięci światłem najwyższej potęgi – światłem wewnętrznym – ażeby z tych fenomenów mitologia się planetarna urodziła – tylko idzie podobnie, jak powyżej, o moralny powód tych fenomenalnych odkryć, a ten jest następujący: widzimy np. w sztuce, która najbliższą światłu jest robotą, że przyspieszyła najhanniej produkcję swoją, i że od czasu jak ludzie wzięli sobie za model naturę i wierne jej naśladowanie, to jest: nie eks-presję, ale impresję – od tego czasu, mówię, jednego pięknego dnia przyszedł dagerotyp i zakasował cały ten kierunek, przewyższając go.

Impresja albowiem jest, [...] działaniem bezpośrednim (*immédiate*), ekspresja zaś jest, skoro widzimy najpierw przedmiot naturalny, potem przepracowujemy to pojęcie w duszy naszej i oddajemy przez ekspresję (Pan Bóg pożyczył nam nas samych). [...]

Pan Bóg pożyczył nam nas samych i nie przyjmie, skoro mu oddamy brutto, co nam dał, bo oddać bez procentu jest – odrzucić. (*List do M. Trębickiej PW, VIII, 211–212*)

Mimesis tradycyjna (przedromantyczna), rozumiana jako „impresyjne”, bierne i bezpośrednie naśladowanie natury, została zdaniem poety „zakasowana” przez wynalazek fotografii, co zmusiło artystów do szukania nowych

kierunków w sztuce (nad czym zresztą zdaje się Norwid ubolewać, pisząc o „najhaniebniejszych przyspieszeniach”). Miejsce dośrodkowej „impresji” zajęła odśrodkowa „ekspresja”⁹⁸, ale i ona, co bardzo istotne, nie jest według niego niezapośredniczona w rzeczywistości! We wszystkich pracach poświęconych nowożytnym teoriom poezji koncepcja ekspresyjna jest konsekwentnie przeciwstawiana mimezie, występuje zawsze jako jej nowoczesna „antyteza” i przewyciężenie, tymczasem Norwid uważa za mimetyczną nawet ekspresję⁹⁹! Jej punktem wyjściowym jest bowiem, jak sądzi, moment, kiedy widzimy „przedmiot naturalny”, który później „przepracowujemy” w duszy, a następnie wyrażamy. I ekspresja jest zatem formą „oddania” rzeczywistości zewnętrznej, choć na sposób emocjonalny i indywidualny, podmiotowy i nowoczesny. Norwid odsłania też kolejną zapoznaną metafizyczną prawdę: że i podmiot jest zapośredniczony, wszak „Pan Bóg pożyczył nam nas samych”! Sam artysta jest mimetycznym obrazem i cokolwiek z siebie wydobywa, to „coś” tkwiło to już uprzednio w danym mu potencjale („człowiek wziąć sam nic nie może, co by mu pierw nie było dano wziąć” *O sztuce (dla Polaków)* PW, VI, 345). Oryginalne, twórcze przetworzenie tego wyjściowego „materiału” nie tylko nie przeczy mimezie, ale jest wręcz wymagane: „nie przyjmie, skoro mu oddamy brutto, co nam dał, bo oddać bez procentu jest – odrzucić”.

Do kwestii oryginalności powróci Norwid w lekcjach o Słowackim, potwierdzając tylko swoje dawne stanowisko:

[...] oryginalność jest to sumiennosc w obliczu źródeł.

Jak to? czyż ona sama nie jest źródłem? – zapyta kto. Takiej oryginalności nie ma. [...]

Ktoś mi powie, że sumienna wzajemność wobec źródeł nie daje samosily, i że trzeba dla indywidualnej oryginalności mieć źródło w sobie, ale ja powtórzę i powiem, że takiej oryginalności absolutnie indywidualnej nie ma, nie było i nie będzie. [...]

Ale ktoś mi powie: „Więc chcesz oryginalności nieledwie takiej jak Zbawiciela?” Tu odrzeknę, że ani jednego słowa Zbawiciela nie ma, którego by wprzód w Prorokach i przypowieściach ludowych nie było. [...] sam Zbawiciel powiada, że nauka jego nie jest jego, że nie przyszedł nauczać ale dopełniać; więc, że oryginalności wcale nie ma absolutnej – na to już zgoda! (*O Juliuszu Słowackim* PW, VI, 423–425)

Norwid nie lokuje zatem nigdy źródeł twórczości w autonomicznych władzach człowieka. O aspiracjach do „stwórczości”¹⁰⁰, przebiegającej na kształt boskiej kreacji *ex nihilo*, wypowiada się z politowaniem i ironią:

⁹⁸ Ekspresyjna teoria poezji („nerwów drzenie /W takt namiętnościom” *Sława* PW, I, 290) jest Norwidowi zupełnie obca.

⁹⁹ Już sztuka baroku jest ekspresyjna, gdyż „ukazuje zewnętrzne przejawy całego bogactwa ludzkich uczuć”, jednak całkowita subiektywizacja ekspresji nastąpi dopiero w różnych kierunkach sztuki wieku XIX, poczynając od romantyzmu. Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 134.

¹⁰⁰ Jak podkreśla P. Jaroszyński, zastąpienie „twórczości” „stwórczością” było w nowożytnych teoriach sztuki możliwe z powodu przyjęcia przez nie błędnej metafizyki, niepozwalającej odróżniać bytów istniejących od kreowanych przez wyobraźnię artysty, oraz z powodu zastąpienia metafizyki mistyką, co z kolei prowadziło do panenteizmu, czyli utożsamienia artysty z Bogiem. Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 82.

Dziś autorowie są jak Bóg:
Dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa;
(*Bogowie i człowiek* PW, II, 89)

Jednak kwestią najistotniejszą, decydującą o metafizycznym charakterze Norwidowskiej poetyki jest jej integralny związek z obiektywną „prawdą bytu” – prawdą, która nie jest koherencją w obrębie jakiegokolwiek systemu (*Milczenie* PW, VI, 225) ani kreacją czystej wyobraźni, ale „obejmuje życie” (*Cywilizacja* PW, VI, 55; *O Juliuszu Słowackim* PW, VI, 449–450; *Memoriał o prasie* PW, VII 143, *List do M. Trębickiej* PW, VIII, 279), w całej jego złożoności:

Cóż jest życie ono? ono prawdy powietrze? – ono źródło wszelkiej ruchomości, bytowania wszelkiego i pokarmu? (*Odpowiedź krytykom „Listów o emigracji”* PW, VII, 39)

[...] wszystko, cokolwiek żyje, świadczyć musi prawdzie. (*Przyczynek do „Rzeczy o wolności słowa”* VII, 84)

Podstawowy zakres znaczeniowy słowa „prawda” kształtuje się tu w obrębie jej klasycznej, metafizycznej definicji, odnoszącej się do bytu: „to, co jest, lub to, że coś jest, rzeczywistość lub jej elementy”¹⁰¹. Warunkiem piękna, które „bierze żywot z Ideалу” (*W pracowni Guyskiego* PW, II, 194), jest dla Norwida także myśl, rozum, odpowiedzialny związek z rzeczywistością, ze światem zmysłowo-empirycznym i trwanie przy racjach obiektywnych:

powiem tylko wyłącznie do publiczności polskiej, zwłaszcza tej, która estetyką rada się już zatrudnia – że czas by też zaprawdę z tego bez-żywnego, bo nieprawdziwego, wyjść pojęcia, jakoby sztuka być powinna jakąś nadzmysłową ekstatyczką! Tak nie jest, tak nie będzie [...]. Albowiem sztuka jest, i owszem, uduchowioną zmysłowością, przez miłości wielkiej cało-dramat”. (*Krytycy i artyści* PW, VI, 596)

Raz przecie trzeba do wdzięków policzyć także nawet i myśl, i prawdę, sens i rozsądek (*List do J. Kraszewskiego* PW, IX, 223).

Wysoka ocena oryginalności twórczej nigdy nie oznacza zgody na dewaluację prawdy:

Poeta potrzebuje tylko zwycięstwa prawdy! (*O Juliuszu Słowackim* PW, VI, 424)

Poza słowami naszymi jest jeszcze żywot Słowa! Prawda najpoważniejsza, a której w żadnym literatury kursie nikt nie uczy!... (*O Juliuszu Słowackim* PW, VI, 428)

Nie z krytyki sztuka, ale z prawdy. (*W odpowiedzi na dziewiąty „List z Poznania”* PW, VI, 593)

Prawda nie jest przeszkodą w innowacyjności procesu twórczego, gdyż „ma najniespodziewańszych tysiące konsekwencji” (*O miłości* PW, VI, 633). Norwid wie, że wyobraźnia nie kreuje świata realnego i świadomości, ale stwarza światy i byty intencjonalne¹⁰². Nie ma problemów

¹⁰¹ Zob. *Pole wyrazowe prawdy* [w:] *Słownictwo etyczne Cypriana Norwida*, red. J. Puzynina, Warszawa 1993, s. 59.

¹⁰² Apoteoza wyobraźni jako mocy kreującej nie tylko fenomeny, ale i świat „realny” nastąpiła w ontologiach idealistów niemieckich – Fichtego i Schellinga. W ten sposób sztuka zaczęła być utożsamiana z metafizyką i teologią. Tymczasem: „Dziedziny te dopełniają się,

z rozróżnieniem ich statusu epistemicznego i ontycznego. Jego niezgoda na schizmę piękna i prawdy, na rozbrat myślenia artystycznego i metafizycznego, brzmi na tle epoki¹⁰³ bardzo znacząco i doniośle.

Wydaje się zatem, że Norwid bardziej niż jakikolwiek inny z polskich (post)romantyków, był w swym myśleniu o literaturze „mimetyczny” i metafizyczny do głębi. Skoro jednak manifestował takie przywiązanie do metafizycznej *mimesis*, jak wytłumaczyć jego fascynację twórczością autora „Króla Ducha”? Jak pogodzić ją z zawartymi w tychże lekcjach o Słowackim dobitnymi stwierdzeniami, że oryginalności absolutnej nie ma? Wszak w powszechnej świadomości dzieło Słowackiego sytuuje się w samym zenicie romantycznej kreacyjności, „stwórczości”, imaginolatrii, jest ironiczne i uchodzi za wyjątkowo niemimetyczne! Czy Norwid popada zatem w sprzeczność lub niekonsekwencję? Bynajmniej. W kwestiach tak fundamentalnych, jak filozofia sztuki, poeta ten nie pozwalał sobie na przeoczenia i niedopowiedzenia. Wbrew uogólniającym opiniom twórczość Słowackiego z tzw. okresu mistycznego wcale nie przeczy *mimesis*, ale jest właśnie

próbą pokonania ujawniającej się na wszystkich poziomach doświadczeń sytuacji kryzysowej, próbą konstrukcji nowego światopoglądu – romantycznej Nowej Encyklopedii. Jest, zgodnie z zasadniczym kierunkiem rozwoju myśli romantycznej, próbą zniesienia (w sensie heglowskim) podstawowych opozycji: podmiotu i przedmiotu, świata natury i świata ludzkiego, mitu i historii, tradycji i rewolucji, wiedzy i wiary. Jest także próbą zjednoczenia dwóch koncepcji poezji – mówiąc najogólniej – poezji, która „odwzorowuje” prawdę świata i poezji jako równej boskiej kreacji wyobraźni¹⁰⁴.

Świadomość tego faktu czyni Norwidowskie uwielbienie dla Słowackiego zupełnie zrozumiałym. Podejmie on bowiem ten sam trud: przewyciężenia dualizmu, jaki pojawił się w nowożytnym myśleniu o literaturze, i ponownego zakorzenienia poetyki nie tylko w filozofii piękna, ale i w metafizyce.

Jego mimeza nie jest też tylko kolejną, alternatywną, choćby najbardziej radykalną wersją „*mimesis* romantycznej”¹⁰⁵, jest czymś więcej. Nie można

pod tym jednakże warunkiem, że ich zwornikiem będzie rzeczywistość, a nie aprioryczne konstrukty”. Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 122–125, 229.

¹⁰³ Zob. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, wyd. II, Kraków 2002; *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka i Z. Przychodniak, Poznań 2008; B. Kuczera-Chachulska, *Norwida „przypowieść o piękny” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008.

¹⁰⁴ M. Nesteruk, *Juliusz Słowacki [w:] Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, Warszawa 1982, s. 93.

¹⁰⁵ M. Bąk interpretuje koncepcje metafizyczne Norwida (na gruncie teoretycznoliterackim i manifestujące się w praktyce twórczej) jako przejaw myślenia w kategoriach „*mimesis* romantycznej”, choć jednocześnie zaopatruje tę tezę w kilka znaków zapytania z powodu zupełnie „bezprecedensowego” stanowiska poety: „Czy tak wyrazisty w wielu wierszach Norwida proces produkcji znaczeń, zamykania się w świecie tekstów zamiast budowania relacji tekst-swiat należy uznać za przejaw buntu wobec kategorii *mimesis* i całkowitego z nią zerwania, czy też jest to może wyraz stanowiska nazwanego wcześniej „*mimesis* romantyczną”? Wydaje się, że można zaryzykować stwierdzenie, iż omawiana tu postawa autora *Vade-mecum* nosi ślady podobieństwa z charakteryzowaną wcześniej reinterpretacją mimityzmu na gruncie teorii i praktyki romantycznej. Rezygnując z opisu świata, Norwid nie

również wywodzić stanowiska Norwida z tak obcej mu dialektyki heglowskiej („– Prawda? – nie jest przeciwieństw miksaturą...” *Królestwo PW*, II, 64) ani z czystym sumieniem nazwać go (w tej kwestii) myślicielem eklektycznym, gdyż określenie to suponuje myśl nieoryginalną, nieprowadzącą do nowej syntezy, a jedynie kompilacyjną, łączącą różne elementy i treści stylów, epok i kierunków artystycznych. Tymczasem Norwidowskie przededefiniowanie *mimesis* jest imponującym posunięciem intelektualnym, koniecznym zwieńczeniem wspomnianego kierunku myśli romantycznej, w którym mieści się syntetyczne przedsięwzięcie Słowackiego. Wychodząc od antynormatywnego buntu, romantyzm dąży ostatecznie do syntezy i harmonii, która zrealizuje się na różnych płaszczyznach myśli właśnie w dziele Norwida¹⁰⁶.

P. Jaroszyński przekonująco wykazał, iż nowożytność w zasadzie zupełnie rozminęła się z istotą *mimesis* Platonskiej i Arystotelesowskiej, błędnie utożsamiając ją z nietwórczym kopiowaniem wzorów, co musiało w końcu wywołać odruch sprzeciwu¹⁰⁷. Wygląda więc na to, iż Norwid dużo

rezygnuje bowiem z odkrywania prawdy o nim, a prawda ta [...] nie jest ukryta w rzeczach. Wiersz nie komunikuje jej [...], a jedynie zapoczątkowuje proces dochodzenia do niej [...]. [...] można zatem powiedzieć, że Norwid, podobnie jak inni romantycy, nie naśladował świata, ale ukrytą prawdę o nim, natomiast sposób, w jaki to robi, jest już charakterystyczny wyłącznie dla niego i – chciałoby się powiedzieć – zdecydowanie bardziej radykalny”. M. Bąk, dz. cyt., s. 281. Wydaje się jednak, iż koncepcje Norwida są czymś innym i czymś znacznie więcej niż tylko jedną z równorzędnych (w sensie poznawczym) odsłon romantycznej „*mimesis* zmodyfikowanej”, zmodyfikowanej w duchu nowożytnej filozofii podmiotu.

¹⁰⁶ E. Kasperski podkreśla, że Norwid był „bodajże najbardziej świadomym i wyrafinowanym intelektualnie wyrazicielem krytyki [...] anarchistycznych i nihilistycznych konsekwencji romantyzmu”, który doskonale zdawał sobie sprawę z tego, iż radosne wyzwolenie z rygorów poetyk normatywnych oraz odrzucenie konwencji gatunkowych prowadzi do chaosu i „osuwania się w literacki „bezgrunt”. E. Kasperski, *Gatunki, logos, dyskurs. Wprowadzenie do genealogii Norwida* [w:] *Genealogia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 13. Z rozważań zawartych w niniejszej publikacji wynika, iż Norwid nie dostrzegał żadnej sprzeczności między wiernością *mimesis* a wolnością i oryginalnością twórczą, a zatem i powodów do odrzucenia metafizyki jako źródła refleksji teoretycznoliterackiej. Za całkiem naturalne uważał też ewoluowanie sposobów realizacji *mimesis* w sztuce (choćby ze względu na postęp techniczny). Twierdząc, że oryginalności absolutnej nie ma, zaznaczał jednocześnie, że nie istnieje jakiś demarkacyjny *limes* ludzkiej innowacyjności, gdyż każda oryginalność pomieści się w bezkresie niewyczerpywanej wyobraźni Stwórcy. Świat może Go naśladować na nieskończenie wiele sposobów, nie ma jednak takiego arcyzmu i doskonałości, które nie byłyby zarazem naśladownictwem tej doskonałości absolutnej. Twórczość artystyczna nie jest „stwarzaniem”, ale zaktualizowaniem twórczego potencjału świata i człowieka, którego źródłem jest Bóg. Jest też analogiczna (ale nie równorzędna) do Jego stwórczości. Człowiek uczestniczy zatem w kosmicznym dziele twórczym, ale na miarę własną, ludzką.

¹⁰⁷ Dokładna analiza terminologii greckiej oraz dzieł Platona dowodzi, iż rozumienie *mimesis* jako nietwórczego kopiowania jest u tego filozofa po prostu niemożliwe, gdyż pomiędzy ideami a ich podobiznami w naturze rozciąga się przepaść ontologiczna i epistemiczna, a *mimesis* sztuki jest w jeszcze mniejszym stopniu zbliżona do idei niż świat zmysłowy! (zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, s. 19). Ani natura, ani sztuka nie mogą więc kopiować idei. Także u Arystotelesa *mimesis* sztuki nie oznacza kopiowania i „musi być rozpatrywana w kontekście natury jako dynamicznej, a nie statycznej” (tamże, s. 31). Poetyka Arystotelesa

trafniej zrozumiał pierwotny sens tego antycznego pojęcia niż zasadniczo cała europejska nowożytność i dlatego dobrze wiedział, że mimetyzm wcale nie zabija indywidualnego potencjału kreacyjnego, nie wyklucza twórczości oryginalnej, nawet bardzo ekstrawaganckiej i zrodzonej na kresach wyobraźni, jak na przykład dzieło Słowackiego. Ponieważ jednak oryginalności absolutnej nie ma, również i ta Norwidowska myśl, zakorzeniająca sztukę i literaturę w metafizyce i ocalająca tym samym stałość tych dziedzin kultury, ma niewątpliwie swoje źródła w tradycji. Odnajdziemy je w koncepcjach starożytnych i w tomizmie.

Wiele zawdzięczał Norwid zwłaszcza filozofii Tomaszowej, która wyraźnie rozróżnia „stwarzanie”, będące w mocy jedynie Bytu najdoskonalszego, od „tworzenia”, które jest „składaniem z zastanych elementów”¹⁰⁸, właściwym bytom niedoskonałym. Dla Akwinaty sztuka nigdy nie jest kreacją, ale tworzeniem. Jednak i ono, dzięki nieograniczonym możliwościom łączenia i dzielenia elementów czerpanych z otaczającego świata, może prowadzić do powstania artystycznego rezultatu, który nie ma już odpowiednika w rzeczywistości¹⁰⁹. Dzieło sztuki, nawet bardzo nowatorskie, nigdy nie zawiera w sobie czegoś nowego w sensie absolutnym (kreacjonistycznym)¹¹⁰, gdyż dusza ludzka asymiluje najpierw całą poznawaną rzeczywistość i dopiero na niej dokonuje twórczych operacji¹¹¹. W dziełach św. Tomasza rozwinięta jest też „mimetyczna” koncepcja hierarchii bytów, którą wyznacza stopień, w jakim naśladują one Boga. Poeta wyraźnie powołuje się na te wywody w liście do Trębickiej: „wszystko razem jest stopniowanym refleksem przymiotów najwyższych, najliczniejszych. Święty Tomasz już o tym mówił” (*List do M. Trębickiej* PW, VIII, 211).

Norwid wiedział, że nowożytność rozmija się z właściwym myśleniem o literaturze, wyprzęga je z prawdziwego piękna i prawdy, obiera błędny i wiodący donikąd kierunek, pozwalający jedynie na mnożenie teorii i „radosną twórczość” aż po limes absurdu¹¹². Dlatego widział konieczność

traktuje naśladowanie bardzo elastycznie, łączy mimezę także z odchodzeniem od rzeczywistości, nie jest więc receptą na realizm lub naturalizm: „naśladowanie rzeczywistości dotyczy może nie tylko tego, co aktualne, ale również tego, co możliwościowe, bo rzeczywistość jest spotencjalizowana” (tamże, s. 43). Sztuka może także podnosić i uszlachetniać rzeczywistość, jak ma to miejsce w tragedii.

¹⁰⁸ Tamże, s. 63.

¹⁰⁹ Tamże, s. 77. „Tomasz, tak jak i Arystoteles, nie przejmuje się tym, że wytwory sztuki mogą nie mieć odpowiednika w rzeczywistości. Sztuka bowiem jest mimezą, imitacją, a nie kopiowaniem czy stwarzaniem”.

¹¹⁰ Zob. tamże, s. 78.

¹¹¹ „[...] nie można traktować owego materiału jako czegoś statycznego tylko i biernego (cegiełki), czemu artysta nadaje stworzoną przez siebie formę, a co zdaje się sugerować Kant. Poznawana przez człowieka rzeczywistość już w sobie jest ustrukturyzowana i dynamiczna, a nie przez ludzkie *a priori*. Forma więc nie jest stwarzana, lecz aktualizowana w potencjalności materii. [...] choćby to była materia intelektualna”. Tamże, s. 82.

¹¹² Obserwował tę tendencję już w swoich czasach i dlatego podkreślał, że krytyka, „zatrudniać się nie ma orzekaniem, czego nie trzeba, lecz co trzeba”, bowiem „o sztuce

powrotu do samego fundamentu poetyki, do zagadnień ogólnych, metafizycznych, antropologicznych itd., bez uporządkowania których wszelkie pytania szczegółowe o literaturę tracą grunt i sens¹¹³. „To tylko jest całe, co zostaje w stosunku z prawami wiecznymi i od nich nie odrywa się” – pisał do M. Trębickiej (PW, VIII, 344).

Nie był to anachronizm, postulat powrotu do „świadomości prenatalnej”, ale bardzo dojrzały gest przewyciężenia słabości poetyk nowożytnych, wskazujący na głęboką mądrość i przenikliwość, na jaką nie umieją się zdobyć współczesne teorie literatury.

Wobec rozmaitych modnych „kierunków fałszywych” Norwid zachowywał stoicki spokój, wiedząc, że

Kiedy takie fałsze przejdą pewną miarę, muszą się już same własnym przeobfitowaniem zamknąć. (*List do M. Trębickiej* PW, VIII, 214)

Są to już ślepoty wieku – dodawał – na które nie ma lekarstwa, chyba takie, jakie Kopernik i inni mężowie walczący dla prawdy wymyślili – to jest: robić swoje i gardzić wiekiem swoim (*List do M. Trębickiej* PW, VIII, 344).

Poetics – Aesthetics –Metaphysics

Summary

The modern era has developed poetics very different from Plato's philosophy of objective beauty and generally inconsistent with or at least indifferent to metaphysics (Baumgarten, Kant). Also romanticists, especially those whose theoretical and literary thought followed the German idealism, were often detached from metaphysical ground (in its proper sense). The natural consequence of choosing this particular way of thinking in the modern paradigm in the 20th century has been the postmodern polyphony in literary theory. A separate and a very mature attitude regarding the form of poetics and its theoretical considerations has been adopted by the author of *Rzecz o wolności słowa* (*About the Freedom of the Word*), who referred to the metaphysical category of *mimesis* (closely linked to his concept of man – *imago Dei*) and returned to the concept of objective beauty (*Promethidion*), thus radically overcoming the weakness of modern poetics.

pisząc, trzebać przecie, co ona jest i gdzie jest pod te czasy, powiedzieć, bo czytelnik nie ma zaufania, ilekroć nie czuje ziarna w piśmie brylantowej wagi i twardości – ale same tylko zapytania: gdzie to społeczeństwo się kieruje? a gdzie Kościół? a gdzie znowu artyści” (*Krytycy i artyści* PW, VI, 595). Brak prawdy obiektywnej w refleksji teoretycznoliterackiej był dla Norwida rodzajem „bez – o d w a g i m y ś l i”.

¹¹³ Pozwala to zrozumieć pewną prawidłowość widoczną w ewolucji Norwidowskich rozważań o literaturze, wydobytą przez M. Stanisza, a polegającą na przekroczeniu spraw formy oraz zagadnień czysto estetycznych i skupieniu się na problematyce ogólnej, do których literatura i sztuka stanowiły swoistą „przepustkę” – na wizji człowieka i wizji kultury (zob. M. Stanisza, *Wobec wielkiego dziedzictwa. Przedmowy Cypriana Norwida [w;] tegoż, Przedmowy romantyków*, Kraków 2007, s. 297–300). Rozprawianie o detalach staje się bowiem bezcelowe, gdy zasadniczy kierunek refleksji o świecie i człowieku jest fałszywy.