

## TŁUMACZENIA

*Wolfgang Matz*

Monachium

### STAN NIEESTETYCZNOŚCI I STAN ESTETYCZNOŚCI. TRZY ŻYCIA I TRZY KSIĄŻKI\*

#### **Autor i jego portret**

Henri Beyle, znany jako powieściopisarz pod przybranym nazwiskiem Stendhal, jest ostatnim wielkim autorem XIX wieku, po którym nie została żadna fotografia. Balzac, Nerval, Flaubert i Stifter byli fotografowani, Chateaubriand, Novalis i Goethe – nie. Stary Eichendorff, poeta tak głęboko zakorzeniony w świecie przedmodernistycznym, pojawia się na wielu zdjęciach portretowych, Baudelaire ma ich jeszcze o wiele więcej, choć nienawidził tej nowej techniki. To, że Heinrich Heine w Paryżu Nadara pozostał poetą tradycyjnie portretowanym, brało się zapewne stąd, że złożony niemocą żył, jak sam mówił, w grobowcu z materacy. Beyle żył w latach 1783-1842, Balzac od 1799 do 1850, ale dzielący ich dystans jest pod pewnymi względami większy, niż wskazywałaby na to tylko różnica kilku lat kalendarzowych. O historii i estetyce fotografii napisano już wiele, i nie o to tutaj chodzi; przedmiotem rozważań nie mają być same obrazy fotograficzne, przeciwnie, to one mają pokazać, jak to, co zostało na nich przedstawione, stało się czymś *innym*. Kiedy późny wnuk stara się zrozumieć świat końca wieku XVIII i wieku XIX, dostrzega, że gdzieś w tych

---

\* Tłumaczenie fragmentu z książki Wolfganga Matza: *1857. Flaubert, Baudelaire, Stifter* (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2007), pierwszego rozdziału: *Der unästhetische und der ästhetische Zustand. Drei Leben und ihre Bücher*, ss. 10-29.

dziesięcioleciach zdarzyło się coś fundamentalnego, a fotografia jest tego ilustracją, nie jedyną, choć z pewnością najbardziej wyrazistą. Modernistyczny sposób widzenia, ikonografia modernistyczna nieuchronnie dzieli kulturę epoki nowożytnej na dwa terytoria: świat namalowany i świat sfotografowany. Rzym Goethego jest Rzymem namalowanym, Paryż Baudelaire'a jest Paryżem sfotografowanym. Jak mógł wyglądać Beyle, wiadomo, co najwyżej, na podstawie zbioru bardzo przecież różnych portretów malarskich; jak wyglądał Stifter, dokładnie utrwaliły fotografie. Epoka przedfotograficzna nieskończenie wiele miejsca pozostawia wyobraźni; istnienie obrazu było zawsze czymś wyjątkowym, większa część świata i zdecydowana większość ludzi nie została w malarstwie przedstawiona. Posiadanie obrazu było świadectwem znaczenia utwalonego na nim obiekcie, i stąd się przecież bierze to, że niemal nie istnieją portrety uznanych pisarzy z czasów ich dzieciństwa. Rysowano i malowano miasta, wsie, domy i ulice, żadna jednak panorama Paryża, czy scena uliczna z Wiednia nie utrwała chwili w jej przypadkowej rzeczywistości, jest bowiem estetyczną syntezą tego, co rzeczywiste i tego, co stylizowane, tego, co szczególne i tego, co uogólnione. Rozległa rzeczywistość optyczna istnieje dla potomnych tylko w wyobraźni.

Gdzieś w wieku XIX wynurza się z głębin imaginacyjnej przeszłości modernistyczna teraźniejszość. Na pierwszych dagerotypach i fotografiach widać przedmioty, których się nigdy przedtem nie widziało, aleję, na której gruntowej, grudkowatej i mokrej nawierzchni odcisnęły się ślady kół, platany świeżo pokryte liśćmi, dwu- i czterokonne zaprzęgi, jakiegoś żandarma, śpieszącą dokądś damę w czerni, przypadkowo mijających się lub zatrzymujących przechodniów: Wiedeń 1847. Oczywiście, dokumentacyjność takich obrazów, na których maszyna zatrzymała wszystko to, co właśnie było, zmieniła radykalnie estetykę malarstwa, tu jednak interesujące jest coś innego: modyfikacja idei, czym jest rzeczywistość. Fotografia wyznaczyła granicę: tu obiektywny i mechanicznie utwalony świat, który pozwala sądzić, że znamy jego optyczną rzeczywistość, tam ów inny, którego nigdy nie widzieliśmy, i który musimy sobie skonstruować w wyobraźni, korzystając z subiektywnych ujęć malarzy i rzeźbiarzy oraz opisów słownych. Świat w powieściach Stendhala i świat w powieściach Marcela Prousta, odległe od siebie o lat sto, oddziela, obok wszystkiego innego, to jedno: w przypadku Swanna i Odette, Marcela, Albertine i Françoise widzimy przed sobą modernistyczne, współczesne – a to znaczy sfotografowane – fizjonomie, w przypadku zaś Juliana Sorela, pani de Rênal, Fabrizia del Dongo i Sanseveriny fizjonomie pozbawione wszelkiej fotograficznej dokładności i szczególności, tkwiące w nieokreśloności iko-

nografii malarskiej i rysunkowej. To samo dotyczy Paryża z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* i z *Czerwone i czarne*. Niezależnie od tego, czy wiara w obiektywność rzeczywistości fotografowanej jest herezją, czy też nie – dla wyobraźni optycznej i tym samym egzystencjalnej jest czymś niewzruszenie pewnym. Fotografia nieodwołalnie oddzieliła świat przedfotograficzny od świata modernistycznego. Prawdziwie *niewidzialna* leży w głębokiej studni przeszłości.

Zwrot ten dokonał się w pierwszej połowie XIX wieku i, jak wiadomo, wywołał głębokie konsekwencje estetyczne. W technicznym rewolucjonizowaniu widoczna jest cezura, która nie jest sprawą samej sztuki i która odnosi się do innych zjawisk, o podobnych konsekwencjach, nawet jeśli nie zawsze tak samo widocznych. Gwałtowny rozwój kolei żelaznych jest drugim takim fenomenem, którego znaczenie natychmiast pojęli współcześni, a do którego nieprzewidzianych następstw należały między innymi redukcja przestrzeni, skrócenie czasu, a także niwelacja różnic między warstwami społecznymi. „Odkąd lokomotywa rządzi światem, absurdem jest każdy tytuł”, mówi się o tym w *Armancji* Stendhala. Każdy czytelnik dzieł literackich wie, że w powieściach późnego wieku XVIII i wczesnego wieku XIX dokonała się całkowita przemiana świata wewnętrznego i zewnętrznego: u Wielanda, Goethego i Stiftera, w powieściach *Agaton*, *Lata nauki Wilhelma Meistra* i *Późne lato*, u Laclosa, Stendhala i Flauberta, w *Niebezpiecznych związkach*, *Czerwonym i czarnym* i *Pani Bovary*, z tym samym mamy do czynienia w poezji, u Woltera, Heinego i Baudelaire’a, w *Poemacie o zniszczeniu Lizbony*, *Księżdzie pieśni* i w *Kwiatach zła*. Czytelnicze doświadczenie przełomu ma jednocześnie wymiar estetyczny i odnoszący się do świata, w którym żyjemy: przeobraziło się dzieło sztuki oraz pozaartystyczna rzeczywistość, która została w nim przechowana. A to w konsekwencji oznacza: zmienił się także sposób, w jaki artysta doświadcza świata, i w jaki przekształca go w sztukę. Heglowsko-dialektyczna interpretacja tego przełomu jako czystego i konsekwentnego rozwoju kategorii estetycznych oraz tworzywa byłaby niewystarczająca, bo po prostu nie brałaby pod uwagę konkretnej, pozaartystycznej strony doświadczenia estetycznego.

Henri Beyle jest postacią kluczową tej epokowej przemiany, ponieważ stoi na progu modernizmu i progu tego nie przekracza; co więcej, stoi na progu między dwoma wielkimi społecznymi momentami zwrotnymi modernizmu, które nadają rytm tej przemianie. Wielką Rewolucję Francuską roku 1789 przeżył jako dziecko, mieszczańskiej i już proletariackiej roku 1848 nie doczekał. Doświadczył skutków tej pierwszej i zapowiedzi tej drugiej w postaci na-

oleonizmu i restauracji. Jest człowiekiem okresu przejściowego między feudalnym *ancien régime*, z którym związany był jeszcze mocno Laclos, a mieszczańską Francją, która będzie rzeczywistością Flauberta. Zarówno jako jednostka, Henri Beyle, jak i pisarz Stendhal jest zanurzony głęboko w wiek XVIII, który jednak od wybuchu Rewolucji 1789, a przede wszystkim od śnięcia Ludwika XVI w roku 1793 definitywnie się kończy, zanim jeszcze nabrała znaczenia mieszczańska Francja. *Czerwone i czarne* jest właśnie powieścią takiego okresu przejściowego, jest powieścią o walce, w której zwyciężyć ma to, co mieszczańskie. Julien Sorel przegrywa dlatego, że nie żyje już w epoce napoleońskiej, w której każdy piechur nosił w tornistrze buławę marszałkowską, w której miarą życia nie było pochodzenie, lecz zasługi – a jeszcze nie w społeczeństwie mieszczańskim, w którym tak mierzona kariera możliwa była w każdym niemal zawodzie. Pan de Rênal, jego pracodawca, jako prowincjonalny szlachcic jest dzieckiem feudalizmu i tym samym stronnikiem restauracji, zarazem jako właściciel fabryki gwoździ i burmistrz Verrières, zarówno ekonomicznie jak i politycznie, jest reprezentantem emancypującego się mieszczaństwa. W zdaniu: „Od roku 1815 wstydził się być przemysłowcem” Stendhal z ironią naszkicował krytycznie, i dlatego przejściowo, złe samopoczucie Pana de Rênal i jemu podobnych. Od roku 1815, to jest od upadku Napoleona i początku restauracji, ideologia powrotu *ancien régime*’u zmusiła go do tego, by chcieć być trochę kimś innym, niż tym, kim już się stał. Pan de Rênal *jest* przemysłowcem, czyli postacią modernistyczną, ale właśnie to jest w inscenizacji powracającego wieku XVIII w pogardzie. Pan de Rênal jest przemysłowcem, musi się jednak zachowywać tak, jak gdyby był dworakiem absolutnego władcy.

Henri Beyle ucieleśnia okres przejściowy także w swojej empirycznej egzystencji i w swoim stosunku do pisarza, którym sam był. Henri Beyle i Stendhal nie są identyczni. Na swoim grobie kazał umieścić ułożony przez siebie napis: *Arrigo Beyle, Milanese, Visse, Scrisse, Amò*, a nie na przykład: *Stendhal, écrivain français*. Nawet jeśli można tu coś zrzucić na kokieterię miłośnika Włoch, który jednak miejsce ostatniego spoczynku znalazł na cmentarzu Montmartre, napis ten jest wymownym znakiem osobliwości Beyle’a jako pisarza. „Żył, pisał, kochał”, z wariantem „rzymianin”, mógłby o sobie napisać również Goethe, ale przecież nie pisarz w środku XIX wieku, nie Flaubert, nie Baudelaire, nie Stifter. 8 marca 1818 roku pisał Goethe do swojego przyjaciela, Carla Friedricha Zeltera, w Berlinie:

powyższe wyjątki pochodzą z niezwyklej książki: *Rome, Naples et Florence, en 1817. Par M. De Stendhal, Officier de Cavalerie*. Paris 1817, o którą musisz się koniecznie posta-

rać. Nazwisko jest przybrane, podróżnik jest pełnym życia Francuzem, pasjonatem muzyki, tańca i teatru. Tych kilka próbek da Ci wyobrażenie o swobodzie i arogancji jego natury. Pociąga, odpycha, zaciekawia i denerwuje, i dlatego nie można się od niego oderwać. Czyta się jego książkę wciąż od nowa i z coraz większą przyjemnością, i chciałoby się niektóre jej fragmenty umieć na pamięć. Wydaje się jednym z tych utalentowanych ludzi, którego jako oficera, urzędnika, czy szpiega, pewnie nawet wszystko to razem, miotła wojny przegania tam i z powrotem. Był osobiście w wielu miejscach, pisząc o innych, umie posłużyć się tradycją i w ogóle oswoić to, co obce. Tłumaczy fragmenty mojej podróży włoskiej i zapewnia, że zasłyszał te opowiadki od pewnej markizy. Nie wystarczy przeczytanie tej książki, trzeba ją mieć na własność.

Goethe rozpoznaje i opisuje Stendhala jak najprawdziwszego autora XVIII wieku. Nie jest on – podobnie jak Goethe – pisarzem z zawodu, ani mieszczańskim outsiderem, jest późnofeudalnym łowcą przygód, politykiem, dyplomata, lwem salonowym, mówcą, żołnierzem i podróżnikiem, wybrańcem kobiet i muz, dla którego pisanie książek było tylko jednym z wielu zajęć a wśród jego książek – opisów podróży, felietonów, polemik, biografii Napoleona, Rossiniego i Haydna, autobiografii, historii malarstwa włoskiego, rozprawy o istocie miłości i wielu innych – powieści stanowiły zaledwie ułamek jego dorobku. Stendhal nie jest tożsamy z Henri Beylem, jest zaledwie jego częścią.

Ten typ pisarza przestał istnieć wraz, choć niekoniecznie dlatego, z fotografią i koleją żelazną. Stendhal mógł z taką łatwością posługiwać się włoską książką Goethego w swojej książce o Italii, ponieważ doświadczenia podróżne obu były sobie tak bliskie. Goethe i Beyle we Włoszech nie są jeszcze turystami w modernistycznym znaczeniu, są ludźmi, którzy na pewien czas zmieniają przestrzeń życia, dla których pobyt tam staje się istotnym doświadczeniem życiowym, trwałą szkołą sztuki i życia. Kiedy kilka dziesięcioleci później Gustave Flaubert z rodzicami, siostrą i szwagrem wyruszy do Italii, zmianie ulegnie wszystko. *Voyage en Italie* Flauberta różni się głęboko od *Italienische Reise* Goethego, od *Rzymu*, *Neapolu i Florencji* oraz *Przechadzek po Rzymie* Stendhala: jest dziennikiem modernistycznego turysty.

Jestem w Tremezzo nad jeziorem Como od dziewiętnastu dni – pisał Beyle 24 października 1818 roku do swego przyjaciela Adolphe’a de Mareste’a w Paryżu – mam cudowny pokój, oddzielony od jeziora szeroką na osiem stóp drogą, którą każdego dnia przechodzi około pięćdziesięciu osób z towarzystwa, goszczą oni w stu willach, które ozdabiają tę cudowną dolinę. W willi Sommariva, do której z mojego pokoju jest bliżej niż do Ciebie do *Café de Foy*, mam sto przeciętnych obrazów, dwa Guida di Pietro, dwa Leonarda i jedną rzeźbę Canovy. Wieczorem towarzystwo, bardzo pogodne, bardzo *musicante*,

bardzo nudne, w którym mnie chętnie przyjmują, bez konieczności mówienia i błyszczenia. Któregoś z tych dni zagrałem osiemnaście partii bilardu, nie mówiąc nic, co byłoby warte dziesięciu linijek.

Kiedy dwadzieścia siedem lat później w tym samym Tremezzo nad jeziorem Como zatrzyma się Flaubert, odwiedzi tę samą willę Sommariva, i tak zachwyci się tą samą rzeźbą Canovy *Amor i Psyche*, że szybko pocałuje obie figury, nie będzie bilardu i nie będzie muzyki. Flaubert nie musi być błyskotliwy, dla niego towarzystwa nie istnieją. Nie żyje nad jeziorem Como, nie zna mieszkańców willi, nie jest zapraszany i nie oczekuje zaproszeń. Jest turystą nie zatrzymującym się nigdzie na dłużej, zwiedzającym obiekty godne widzenia. Czasy wielkich podróży w Europie odejdą niebawem do przeszłości. Tęsknotę za dalekim światem ukoi Flaubert w orienście. Baudelaire w dalekie strony pojedzie tylko pod przymusem. Stifter zostanie w domu.

Ścieśnianie się świata, oto – być może – odnosząca się do otaczającej rzeczywistości, fenomenologiczna werbalizacja centralnego doświadczenia XIX wieku, które w innych ujęciach nazywane bywa także odczarowaniem świata, nadejściem modernizmu, czy też epoką mieszczaństwa. Niemal wszyscy artyści odczuwają nowoczesność XIX stulecia jako zagrożenie. Pisanie staje się zawodem. I w tym zawodzie miały odnaleźć do siebie drogę stan nieestetyczności empirycznego życia i stan estetyczności sztuki. Sztuka żyje z dyferencji, estetyka jest nauką o różnicach. To, co piękne różni się od tego, co brzydkie, rzadkie od codziennego, możliwe od chcianego, trudne od powszechnie dostępnego, to, co trudne do zrozumienia, od tego, co wszystkim się podoba, jednym słowem, sztuka, od wszystkiego, co sztuką nie jest. Nie każdy jest w stanie stworzyć sztukę i nie każdy jest w stanie sztukę odbierać, rozumieć i znajdować w niej przyjemność. Sztuka jest elitarna, sztuka jest niemieszczańska i niedemokratyczna. Sztuka jest niedemokratyczna także w tym znaczeniu, że nigdy nie była jej w stanie powstrzymać władza autorytarna ani wynieść na wyżyny demokracja: *Iliada* nie powstała w demokracji, podobnie jak *Boska komedia*, czy *Faust* Goethego. Dokładnie w tym miejscu zaczyna się problem mieszczańskości i demokracji, który był istotny dla tak wielu pisarzy dziewiętnastowiecznych i który zajął tak wiele miejsca w ich listach, od Beyle’a do Zoli, i z powrotem. Potomni muszą się jednak wystrzegać bezkrytycznego interpretowania obu terminów w dzisiejszym ich rozumieniu: mieszczańskość i demokracja są często po prostu synonimami tego, co stanowi o procesie modernizmu.

Niezależnie od politycznych polemik nie da się zaprzeczyć, że demokratyczny proces modernizmu działał niwelująco, i taki też był właściwy mu

i słuszny cel. Demokracja chce stanąć na przeszkodzie temu, by wielkie jednostki – takie jak Napoleon – chwytaly za ster historii i poświęcały miliony istnień dla własnych jednostkowych utopii. Henri Beyle był wielbicielem Napoleona i napisał jego biografię. Artysta jako jednostka odczuwał pokrewieństwo z politykiem jako jednostką. Czuł także, że dobroczynne niwelowanie różnic w świecie politycznym, nie pozostanie bez wpływu na świat artystyczny. Czuł, że w emancypującym się mieszczańskim, a to znaczy także demokratycznym, społeczeństwie większość oznajmi zwolennikowi indywidualizmu, co sądzi o dyferencjach i niuansach artystów, o ich subtelności, darze obserwacji i wrażliwości: nic dobrego. Tam, gdzie znikają tradycyjne hierarchie społeczne, wiele traci także artysta, w najlepszym razie miejsce, które przysługiwało mu przez wieki. Gra intelektu, sztuki i władzy, w której uczestniczy Beyle podczas swoich pobytów w Villa Sommariva, dobiegła końca. Znaczącą będą teraz panowie de Rênal i Valenod, ale choć poważnie interesują się władzą, to zupełnie nie duchem i sztuką. Wszystko, czego wymagają od artystów, to metr kwadratowy dwuznacznej mitologii do salonu oraz w ostateczności półgodzinna, nie wymagająca koncentracji, rozrywkowa lektura do poduszki. Panowanie mieszczaństwa oznacza dla artysty panowanie nad nim aptekarza Homais i pomocnika notariusza Léona Dupuis, czego zaś ci oczekują od sztuki, znalazło się w *Pani Bovary*.

W rzeczy samej: tam, gdzie upadły tradycyjne hierarchie społeczne, artysta został pozbawiony miejsca, które zajmował przez stulecia, a poszukiwanie miejsca nowego stanie się jednym z centralnych problemów pisarzy i pisarstwa XIX wieku, a także problemem samego dzieła sztuki. Pytanie o to, czy twórczość artystyczna w ogóle jest możliwa, będzie na stałe obecne nie tylko w życiu wielu autorów, ale przeniknie także do ich dzieł.

### **Autor i jego życie**

Listy, wymiana listów, dzienniki, pamiętniki, biografie i rozmowy, obok dzieł artystycznych w wąskim rozumieniu, tworzą w tradycji europejskiej korpus refleksji i doświadczeń, wymiany i pamięci duchowej, bez których tradycja ta byłaby nie do pomyślenia. Tylko czasom małostkowym i łatwo zapominającym dane jest ogłaszać śmierć autora, a to, co biograficzne, okładać kłatwą. Nauka o literaturze stworzyła w tym celu teorie interpretacji ergocentrycznej lub politycznej, w których dopuszczalne mogło być zajmowanie się biografią wyłącznie z powodów socjofizjonomicznych. Jak dziwnie nie miałyby to wyglądać,

dzieła literackie mogły być interpretowane ze względu na ich uwarunkowania społeczne, polityczne i estetyczne, można było dyskutować o wpływie innych dzieł, i tylko jedno miało pozostawać poza zasięgiem uwagi: prosty fakt, że każde dzieło zostało stworzone przez empiryczną jednostkę w całkowicie określonym momencie historycznym i biograficznym. Każdy zetknął się z oskarżeniem, że zajmowanie się biografiami artysty grozi usunięciem z pola widzenia jego dzieła. Dlaczego jednak dzieło samo w sobie miałoby być ważniejsze od jednostki, która je stworzyła?

Czy świat jest naprawdę taki, jak go przedstawia *Boska Komedia*, czy jest bardziej podobny temu z *Komedii ludzkiej*? Naiwność takiego pytania ilustrować ma tylko powszechnie znany fakt, że obecność prawdy w literaturze nie zależy ani od abstrakcyjnej prawdziwości jej sądów i pojęć, ani od poprawnego odwzorowywania świata w sensie realistycznym; gdyby tak było, żadna strona Dantego i Balzaca, Flauberta, Baudelaire'a, czy Stiftera nie budziłaby innego zainteresowania niż tylko archiwalne. Każda procedura filozoficznej interpretacji literatury przeszłości ma zatem nieuchronnie do czynienia z jakąś formą relatywizacji, z *historyzacją*. Jednym z najbardziej osobliwych standardów życia intelektualnego, akademickiego i publicystycznego jest to, że historiografia powstrzymuje się od zajmowania się jednostką. Czym innym jednak jest biografia, jak nie historią pojedynczego człowieka? Czy rozsądni ludzie czytają *Zmyślenie i prawdę*, czy *Życie Henryka Brulard*, dzienniki Amiela, listy Hörderlina, biografie Chateaubrianda, Balzaca, Heinego i wszystkich innych wyłącznie z socjofizjonomicznego punktu widzenia? Nie: czytają zainteresowani postacią, fizjonomią intelektualną, egzystencją duchową, która spełniła się tak a nie inaczej, tylko tu i w tym jednostkowym momencie. I także pisarz, czy *właśnie* pisarz, nie jest przykładem ilustrującym uogólnione twierdzenia, prezentowane przez nauki społeczne, lecz jest niepowtarzalnym indywiduum, które nie bez racji budzi prywatne zainteresowanie czytelnika.

Interpretacja ergocentryczna, zakładająca autonomię dzieła literackiego jest wynalazkiem posthegłowskim i zarazem abstrakcyjną idolatrią intelektu wobec skomplikowania rzeczywistości, w którą jest uwikłany. Już choćby tylko ze względu na swój związek z całością dorobku autora pojedyncze dzieło jest podatne na wpływy w taki sposób, którego nie da się rozpoznać w nim samym; czy dzieło związane jest z początkiem, czy też końcem życia, lub jest być może jedyne w dorobku autora, nie jest dla dzieła czymś zewnętrznym. W krótkim i doskonałym dystychu, w którym od razu rozpoznawalny jest ton Goethego, czytamy:



*Tritten des Wand'ers über den Schnee sei ähnlich mein Leben,  
Es bezeichne die Spur, aber beflecke sie nicht.*

[Kroki wędrowca po śniegu przypominają moje życie,  
zostawiają ślad, ale go nie plamią.]

Z Biedermannowskiego wydania rozmów Goethego [*Goethes Gespräche*, 1909-1911 – przyp. tłumacza] dowiedzieć się można o okolicznościach jego powstania, co następuje: „Kiedyś w trakcie rozmowy u Goethego spadł śnieg. Goethe zaproponował, by każdy napisał o tym wiersz”. To nie Goethe jednak napisał te właśnie dwa wersy, lecz jego „praprzyjaciół” Karl Ludwig von Knebel, „a Goethe, który tak chętnie wyrażał innym swe uznanie, zachwyił się tak bardzo, że zawołał: Knebel, za ten dystych oddałbym tom moich wierszy!”. Interpretacja ergocentryczna dystychu pozbawiona byłaby całej tej intelektualnej łamigłówki, która pojawia się tu wraz z pytaniem o autorstwo. Gdyby jego autorem był sam Goethe, to czytałoby się go jako doskonały, ale przecież marginalny fragment imponującego dzieła, fragment, w którym ubrane zostało w słowa chwilowe wrażenie życia, czego właśnie oczekuje się od poety; kiedy jednak napisał go Knebel, jest tym samym niewielkim, ale genialnym, jedynym w swoim rodzaju klejnotem w dziele, z którego w historii literatury nie pozostało nic – a zarazem, jako cudowna transformacja Goethańskiego ducha, fragmentem biograficznego kompleksu, jakim jest życie Goethego.

Każde dzieło sztuki jest w analogiczny sposób splotem tego, co biograficzne i historyczne, indywidualne i ogólne, rzeczywiste i fikcyjne. Każde dzieło sztuki wznosi swoją estetyczność na fundamencie nieestetyczności. Także w przypadku artysty obok stanu estetyczności tworzenia mamy do czynienia ze stanem nieestetyczności jego empirycznego życia i tylko fanatyczny idealista mógłby precyzyjnie oddzielić jedno od drugiego i przyjąć, że jedno może istnieć bez drugiego. *Nam tua res agitur*: ludzie mówią o sobie samych i chcą słyszeć, jak inni o nich mówią, a pisarze nie są pod tym względem wyjątkiem, wprost przeciwnie. Ludzie żyją. Ale niektórzy z nich zajmują się tym, by to życie poza jego reprodukcją zobiektywizować w czymś, co przedstawi je innym, jako coś godnego zastanowienia, dającego do myślenia. Robi to także naukowiec, który bada świat. Artysta jest natomiast kimś, kto podejmuje pracę nad materiałem własnego życia, nad najbardziej nieokreślonym, wieloznacznym i płynnym tworzywem, z którego raczej zrobione są sny niż bezsporne konstatacje. Produkcja estetyczna oznacza dokładnie to: przemianę własnego doświadczenia w dzieło, rzeczywistości w fikcję. Ale czy jest jeszcze w ogóle możliwe rozróżnienie między tym, co rzeczywiste, i tym, co fikcyjne, w stanie estetycz-

ności? *Musi* być możliwe, choć jest niemal niemożliwe, choć to, co rzeczywiste, nigdy nie jest obecne w dziele sztuki jako nieprzekształcone. Ale właśnie sposób tego przekształcenia określa właściwy proces estetyczny. *Cierpienia młodego Wertera* nie są po prostu powieścią o miłości z nieszczęśliwym zakończeniem i nie są autobiografią pewnego początkującego prawnika w mieście Wetzlar. Są powieścią, dziełem sztuki, które najbardziej osobiste doświadczenia i kryzysy życiowe transformuje tak, że ów proces estetyczny pozwolił swemu autorowi w empirycznym znaczeniu pozostać przy życiu i jednocześnie był w stanie zobiektywizować cel autoterapeutyczny tak dalece, że w postaci dzieła nabrał wyjątkowego znaczenia także dla tych, którzy nie uczestniczyli w wydarzeniach, czy nawet *przede wszystkim* dla nich.

Gdzie znajduje się to, co biograficzne, to, co autobiograficzne, w dziele sztuki? Często nie tam, gdzie oczekiwaliśmy tego czytelnik, nie w wydarzeniach i realiach, wyznaniach i intymnościach. Stan psychiczny młodego Goethego przebywającego w Wetzlar znajduje wyraz w wyobrażonym samobójstwie, którego prawdziwe okoliczności zapożyczył autor wprost od zupełnie innego samobójcy. Nazbyt znane i zbyt często cytowane zdanie Flauberta *Madame Bovary, c'est moi* odnosi się do kobiety, której życie i śmierć nie miało żadnych podobieństw do życia ich męskiego autora. Jest faktem *biograficznym* to, że Stifter pisze ciągle o starych, przegranych mężczyznach u kresu nieudanego życia, także wtedy i właśnie dlatego, kiedy sam nie ma jeszcze lat czterdziestu. Autobiograficzność dzieła sztuki nie jest zatem sumą rzeczy, które dałyby się policzyć i zgromadzić. Autobiograficzność przenika raczej dzieło we *wszystkich* jego wymiarach tak, jak odniesienia do historii czy do całości tradycji literackiej i wszystkich składających się na nią dzieł. Dlatego nie może chodzić o to, by fakty i faktyczność precyzyjnie wyizolować w kosmosie fikcji, lecz jedynie o to, by odtworzyć ich splot, który w każdym pojedynczym przypadku posiada inny wzór. Pytanie estetyczne dotyczy życia i dzieła, jest pytaniem o zupełnie indywidualny sposób ich powiązania, przekształcenia.

W życiu każdego człowieka obecny jest – choć w różnej ilości i w różnym zespoleniu – egzystencjalny wymiar, który dałoby się ująć w pytaniu, jak w ogóle możliwe było jego życie. Jest to pytanie o *raison d'être* każdego indywiduum, nie zaś o przywilej artysty. Jednak pytanie to staje przed artystą, przed autorem w jeszcze bardziej rozpaczliwej formie, jest ono bowiem właściwym jądrem jego działalności. Artysta jako człowiek, którego praca ma charakter duchowy, skłania do pytania, jak możliwe jest jego życie w znaczeniu duchowym. Odpowiedź znajduje się z pewnością w dziele, ale przecież nie tylko tam. Jest obecna w mniej lub bardziej krytycznym, mniej lub bar-

dziej problematycznym, mniej lub bardziej chybionym lub udanym stosunku tego dzieła do samej egzystencji ludzkiej. Jak wiadomo, człowiek, który pisze w roku 1857, dysponuje innym horyzontem doświadczeń niż ktoś piszący w roku 1957. Odnosi się to jednak nie tylko do społecznego, politycznego, moralnego, czy literackiego tła tej egzystencji, dotyczy bowiem tejże egzystencji w całej jej istocie, w jej pytaniu o siebie samą. Ponieważ wszystko, co znajdzie się w dziele sztuki, przechodzi przez subiektywne doświadczenie artysty, i nie ma na to innego sposobu. Pytanie o możliwości sztuki nie jest nigdy pytaniem wyłącznie technicznym, warsztatowym, zwłaszcza jeśli chodzi o literaturę, ponieważ życie ludzkie jest tak dalece niewyczerpanym źródłem narracji, że w konfrontacji z nim każde pytanie o technikę ma charakter sekundarny. Pytanie o możliwości sztuki jest o wiele bardziej pytaniem społecznym i egzystencjalnym, ponieważ chodzi w nim o to, czy wyobraźnia, kreacyjna siła indywiduum jest w stanie stworzyć coś, w czym rozpozna się świat, czy zatem stan estetyczności jest w stanie oznajmić coś stanowi nieestetyczności.

Jak było możliwe życie Henri Beyle'a w znaczeniu duchowym? Jak Goethego? Jak Flauberta, Baudelaire'a czy Stiftera? Elementów odpowiedzi szukać można w indywiduum i w jego epoce, w tym, co indywidualne, i w tym, co ogólne. Człowiek jako stworzenie został, jak wiadomo, spłodzony i ukształtowany; jako podmiot inteligibilny stwarza natomiast sam siebie. W procesie autokreacji jednostkowy podmiot krok po kroku składa sam siebie z niezliczonej liczby szczegółów, a wszystkie one pochodzą z zasobów tego, co ogólne. Nie ma formuły, pojęcia, sumy, które pozwalałyby uznać wszystkie te szczegóły za równoznaczne z indywiduum, nie dysponuje taką możliwością pisarz, podobnie jak każdy inny człowiek. Ale pisarz różni się od innych ludzi tym, że składa świadectwo owej autokreacji, że ją – choć w przebraniu – zarysowuje, uchwycy, opisuje, analizuje i utrwala. Wreszcie ją zapisuje. Jednego jednak nie robi: nie definiuje, jak ma się zapis do życia, nie deklaruje, jak dokonało się samo przekształcenie. Pisarz, jak każdy inny człowiek, nie jest w stanie opuścić swej epoki, może się jej przeciwstawiać, może się od niej izolować, wspólnota czasu jest jednak czymś, od czego nie można się oddzielić, co jest przynależne każdemu uogólnieniu, którego w procesie historyzacji nieubłagane dokona potomność. Historia życia pisarza jest historią tworzenia – co nie oznacza wcale, że życie pisarza *tylko* z tworzenia się składa. Impuls tworzenia to jedno; czym innym jest natomiast sposób, w jaki tworzenie przeciwstawia się przeciwnościom zewnętrznym i wewnętrznym, jak się nimi posługuje, jak je przechowuje i zwalcza, w jakim stosunku wo-

bec życia społecznego i publiczności czytającej pozostaje, czy przejmuje zastane formy, czy im się przeciwstawia, czy je odrzuca, jak reaguje na epokę, i jak epoka na nie reaguje. Biografia jest kopią tego procesu, nie zaś jakimś zestawieniem prywatnych niedyskrecji; jest próbą zbliżenia się do syntezy życia, która i tak zawsze okaże się niemożliwa.

Historię życia opowiadać można z dwu perspektyw: z perspektywy końca lub początku. Perspektywa końca właściwa jest historykowi, który widzi rozpostartą przed sobą całość materiału. Perspektywa początku stara się zrozumieć sytuację rozwijającego się życia i dzieła uwzględniając ich własny potencjał, który wprawiał je w ruch. Próba ukazania motywów biograficznych i estetycznych w ich powiązaniu ma dwa równoczesne zadania: musi odtworzyć autostwarzanie się pisarza w procesie poszukiwania zamierzonego dzieła, ale musi także próbować zrozumieć to, co było zamierzone, wychodząc od tego, co ostatecznie zostało stworzone. Pisarz ma inny stosunek do własnego dzieła na początku, w środku i na końcu swego życia. Debiut jest czymś innym niż utwór późny, czy też jedyna książka autora. To zasadnicza różnica, czy pisarz prezentuje swój utwór po raz pierwszy, czy też w obrazie, który po sobie pozostawi, po raz ostatni pragnie postawić decydujący akcent. Także stosunek do epoki kształtuje się pod wpływem tego, czy ktoś w ostatnich latach życia odczyta jeszcze zapowiedzi nowego czasu, który nie będzie już jego czasem własnym, czy też należy do tych, którzy współokreślają powstawanie własnej przyszłości, w aprobacie lub odrzuceniu, obojętności czy nienawiści.

### **Autor i jego książka**

Daty roczne są przypadkowe. Rewolucje lat 1798, 1830 i 1848 mogłyby mieć miejsce o rok wcześniej lub o rok później. Równie niewiele by się zmieniło, gdyby *Pani Bovary* została wydana parę miesięcy wcześniej a *Późne lato* o miesiąc później i tym samym obie powieści w dwu różnych latach. Przypadek zrządził jednak, że był to rok 1857, który w ten sposób stał się datą emblematyczną czegoś, co jest wszystkim innym niż przypadek. Rok 1857 jest rokiem modernizmu, rokiem literatury modernistycznej.

Zobaczmy, co jeszcze zdziałał przypadek w tym roku. Na dnie Atlantyku między Anglią a Ameryką został ułożony liczący cztery tysiące kilometrów pierwszy kabel telegraficzny i to niesłychane osiągnięcie techniczne sprawiło, że marzenie Chateaubrianda i Goethego o Ameryce, która ma lepiej, definitywnie się spełniło. Ostatni wielki emigrant po rewolucji 1789 roku i przeciwnik Napole-

ona zmarł 8 lipca 1848 roku, usłyszawszy jeszcze strzały nowej rewolucji. Patron epoki zwanej niemieckim klasycyzmem zmarł już w roku 1832. W roku 1857 urodził się Eugène Atget, który jako jeden z najważniejszych fotografów utrwalił na zdjęciach Paryż końca XIX i początków XX wieku. Umarł zaś Pierre-Jean de Béranger, sławny i cieszący się złą sławą, teraz niemal już legendarny poeta i uliczny pieśniarz dawno minionej epoki między rewolucjami. Zmarli także Joseph von Eichendorff, ostatni poeta niemieckiego romantyzmu oraz rzeźbiarz Christian Daniel Rauch, niezapomniany autor postaci starego Goethego w bonzurce [oraz autor posągów Mieszka I i Bolesława Chrobrego w katedrze poznańskiej - przyp. tłumacza].

Rokiem emblematycznym jest jednak rok 1857 dzięki trzem książkom: *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji* Gustave'a Flauberta, *Kwiatom zła* Charlesa Baudelaire'a oraz *Późnemu latu* Adalberta Stiftera. Właściwie tylko dwa z nich uczyniły ten rok symbolicznym: *Pani Bovary* i *Kwiaty zła*, a to właśnie decyduje o uroku tej konstelacji. *Późne lato* stoi na uboczu, wydaje się stać na uboczu. Powieść obyczajowa Flauberta i cykl poetycki Baudelaire'a są książkami stulecia i jeśli ranga ta nie od razu i w pełni została rozpoznana, to w tym samym momencie, w którym się pojawiły, były sensacją i nie tylko ci, którzy je naprawdę przeczytali ale także czytelnicy gazet, mogli już wtedy powiedzieć, że byli tego świadkami. Flaubert i Baudelaire byli oczywistymi pisarzami modernizmu i jako tacy byli też – z aprobatą, bądź sprzeciwem – odbierani. Odbierano ich jako autorów, i jako symptomy swojej epoki, przykłady nowych czasów i nowej sztuki, przez jednych witane z obawą, przez innych z radością, przez wszystkich jednak rozpoznane. Oczywiście, *Pani Bovary* i *Kwiaty zła* stały się emblematyczne także dzięki wspólnej im *chronique scandaleuse*. Społeczeństwo, w którym powstały, wytoczyło ich autorom procesy i oba te procesy roku 1857 traktowane były już wtedy jako procesy przeciw sztuce nowoczesnej w ogóle. Oskarżano w nich pisarzy nie o jakieś osobiste wykroczenia, lecz o epokowy charakter, epokowe nowatorstwo ich dzieł. Wyroki brzmiały różnie, ale nie odegrało tu już żadnej roli. Rolę gra natomiast to, że społeczeństwo nie chciało się rozpoznać w swoim artystycznym portrecie lub rozpoznało się w nim z taką dokładnością, że chciało zakazu jego oglądania. Podobieństwa wydają się iść tak daleko, że *Pani Bovary* i *Kwiaty zła* są niekiedy postrzegane jako dwie strony, epicka i liryczna, tej samej estetycznej konstelacji. Jest to jednak tak samo mało trafne jak bezpodstawne traktowanie obu książek jako kanonicznych przykładów nowej, postępowej sztuki, podczas gdy są one w równie istotnym znaczeniu zamknięciem i ostatnim arcydokonaniem starej.

Kiedy ukazała się powieść *Późne lato* Adalberta Stiftera, nikt nie zgłaszał pretensji, by być świadkiem tego wydarzenia. *Późne lato* nie było powieścią stulecia, ani nawet powieścią epoki; nie było ani sensacją, ani skandalem, nie wywołało wielkiego wrażenia, raczej co najwyżej, krótkie wzruszenie ramion, nie mogło reprezentować niczego ogólnego, żadnej epoki, ani tej odchodzącej, ani tej nadchodzącej, reprezentowała tylko siebie, kuriozalną osobliwość, nawet z perspektywy samej literatury języka niemieckiego. Kiedy zaś odkryto ją ponownie na początku dwudziestego stulecia, to jako ostatni odblask starego świata, w pełni tradycyjny przykład sztuki najwyraźniej obcej współczesności. Długo jeszcze nie dostrzegano, że zawiera elementy sięgające daleko w przyszłość. Tak oto rok 1857 pisał historię literatury. Ukazały się w tym roku trzy książki, które – na bardzo różne sposoby – są w modernistycznej literaturze europejskiej dziełami epokowymi, dziełami tak różnymi od siebie, że ich zdumiewająca równoczesność mogłaby być odbierana jako czysty, nic nie mówiący przypadek, jako równoczesność nierównoczesności w tym właśnie znaczeniu. I na tym właśnie polega epokowe znaczenie roku 1857, że przyniósł zapowiedź, w jakich kierunkach rozwinie się modernizm. Daty roczne są przypadkowe, historyczna równoczesność trzech dzieł estetycznych już nie. A właściwa odpowiedź na pytanie: czym wyróżnia się ten historyczny moment, tkwi w odpowiedzi na inne: czy mianowicie równoczesność nierównoczesności nie mogłaby jednak czegoś znaczyć.

W styczniu 1831 roku osiemdziesięcioletni Goethe czytał wydaną właśnie w Paryżu powieść Stendhala *Czerwone i czarne*, tak, jak przed dwoma laty czytał powieść włoskiego romantyka Alessandra Manzoni *Narzeczeni*, a czytał z entuzjazmem, o czym Eckermann pisał: „Rozmawialiśmy następnie o *Rouge et Noir*, które Goethe uważa za najlepsze dzieło Stendhala”, po czym dodaje: „Nie mogę zaprzeczyć, że niektóre jego charaktery kobiece są za mało romantyczne. Jednakże wszystkie one świadczą o starannej obserwacji i psychologicznej przenikliwości, chce się więc chętnie darować autorowi niektóre nieprawdopodobieństwa szczegółów.” Sześć i pół roku wcześniej, w październiku roku 1824, młody poeta romantyczny Heinrich Heine udał się „z pielgrzymką do Weimaru, by uczcić Goethego”, jak sam mu o tym powiedział. Wyjeżdżał stamtąd jednak rozczarowany, z poczuciem końca jakiejś epoki: „on jest tylko jeszcze tym gmachem, na którym niegdyś kwitła świetność, i jedynie to było to, co mnie w nim interesowało”. Dla Heinego wizyta ta była – młodzieńczo i egoistycznie nazbyt pospieszonym – potwierdzeniem owego „schyłku epoki Goethego w sztuce”, który proklamował później w swoim eseju *Szkola romantyczna* z roku 1833. Stało się to w rok po śmierci Goethego, w której Heine

widział próg nowej epoki. Wydarzenie bez wątpienia znaczące, czy było jednak progiem nowej epoki? Manzoni i Stendhal, Goethe i Heine, jak nieskończenie odmienne byłyby ich charaktery i dzieła, z perspektywy późnego wnuka, znajdują się razem przed owym progiem, który symbolizuje dla niego soczewka pierwszych fotografów. Heine przekroczył ten próg o jeden krok, przeżył w Paryżu rewolucję 1848 roku i przyjął u siebie Karola Marksa. Nie tylko sama jednak przedwczesna śmierć udaremniła mu dalsze kroki. Heine był także kimś ostatnim, kimś, kto wprawdzie dostrzegł zjawiska modernistycznego świata, ale kto ze swej strony był przerażony tym, co ów nowy, mieszczański, demokratyczny, niwelujący, „komunistyczny” świat mógłby zrobić ze światem kultury i literatury, w którym poeta urodził się i wyrósł, i który, choćby tylko w polemicznym proteście, pozostawał jego światem.

Nie ma progów epoki, które dałoby się wiązać z konkretnym dniem, i nawet ten najmniej dyskusyjny, próg Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wiąże się z różnymi datami: szturmem Bastylii 14 lipca 1789, ścięciem Ludwika XVI 21 stycznia 1793, a także z owym 20 września 1792 roku, dniem zwycięskiej bitwy Francuzów pod Valmy, któremu Goethe poświęcił swoje słynne zdanie, prototyp wszelkich historycznych interpretacji przełomu: „Tu i teraz zaczyna się nowa epoka w historii świata, a wy możecie powiedzieć, że byliście tego świadkami”. Epoki nie da się pogrzebać jednego dnia. Ale choć granice są płynne i niepewne, z całą pewnością istnieją: Henri Beyle i Gustave Flaubert w Villa Sommariva, to dwa odmienne światy, także wówczas, gdy przebieg granicy między nimi nie jest dokładnie znany. I to samo odnosi się do Heinricha Heinego i Charlesa Baudelaire’a we wspólnym Paryżu, do Goethego i jego wielbiciela Stiftera, który w tym samym Karlsbadzie szukał ukojenia nowych cierpień, dzielonych bardziej z nieznanym sobie Baudelairem niż ze starym weimarczykiem, z którym tak bliską więź odczuwał. Rok 1857 znajduje się być może na granicy, być może po jej drugiej stronie – z całą pewnością jednak nie po tej stronie. Po drugiej stronie istnieje „utrwalony, bezpieczny porządek mieszczańskiego społeczeństwa i państwa”, opisywany przez Hegla, to tam mieści się świat, który coraz węższy i węższy, stał się w końcu „pułapką”, której „zbadanie” stanowi dla Milana Kundery istotę modernistycznej powieści XX wieku. „*Les dieux s'en vont. Umarł Goethe*”. Tak zakończył Heine pierwszą księgę tomu *Szkola romantyczna*, będącą wielką apoteozą nieco pochopnie uznanego za zmarłego weimarczyka. I nie przez przypadek zdanie to zawiera w sobie obraz religijny. Królowie francuscy także po epokowym ścięciu jednego z nich wrócili, bogowie natomiast byli martwi, nie przeżyli upadku absolutyzmu, wiary, że władza królewska pochodzi od

Boga: „*Les dieux s'en vont* – ale królów zachowamy”. Po drugiej stronie granicy żaden z pisarzy nie był już w stanie odgrywać roli Goethego, nawet Victor Hugo był bardziej prorokiem politycznym niż bogiem. Mieszkańscy pisarze nie są już bogami, ale doświadczenie podpowiada, że w świecie bez bogów są jeszcze święci i męczennicy, o królach nie wspominając.

*przełożył Wojtek Klemm*

### **Non-aesthetics versus aesthetics as a status: Three lives, three books**

Translation of Chapter 1 from Wolfgang Matz's book *1857. Flaubert, Baudelaire, Stifter* (Frankfurt-am-Main 2007), dealing with *Rouge et Noir*, *Madame Bovary*, *Der Nachsommer*.