

Teksty Drugie 2003, 6, s. 93-99



Estetyka totalna?

Joanna Jabłkowska

Estetyka totalna?

Książka Karla Heinza Bohrera *Absolutna terażniejszość*¹ jest pierwszym przekładem Bohrera na język polski. Autor zasłynął już pod koniec lat siedemdziesiątych z budzących podziw, a jednocześnie kontrowersyjnych publikacji. Należą do nich: jego rozprawa habilitacyjna *Die Ästhetik des Schreckens. Das Frühwerk Ernst Jüngers und die pessimistische Romantik*, następnie *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*: książka ta doczekała się wielu wydań, m.in. w języku angielskim. Ostatnio ukazały się *Die Grenzen des Ästhetischen* (1998) oraz *Ästhetische Negativität* (2002) i wykłady „Gadamerowskie” „*Ekstasen der Zeit*” *Augenblick, Gegenwart, Erinnerung* (2003).

Książka *Absolutna terażniejszość* składa się z wykładów, które Bohrer wygłosił w Tybindze w roku 1989 w ramach gościnnej „profesury Blochowskiej” oraz w Hannoverze, Zurychu i Bazylei. Trzy z sześciu esejów zamieszczonych w tomie ukazały się uprzednio w innych kontekstach, trzy to pierwodruki.

Rozprawa podejmuje ponownie temat, który był już przez Bohrera omawiany w jego *Plötzlichkeit*. Postuluje oderwanie teorii estetycznej od tradycyjnych pojęć filozofii czy historiografii oraz od kontekstów metafizycznych i ideologicznych. Tezy Bohrera przeciwstawiają się tradycyjnym przyzwyczajeniom literaturoznawczym, zwłaszcza że egzemplifikuje je po części problem na pozór bardzo ideologiczny, wręcz polityczny, dla którego implikacje historiozoficzne i filozoficzne wydawałyby się być oczywistym kontekstem. Książkę otwiera obszerny esej dotyczący stosunek romantyzmu niemieckiego do Rewolucji Francuskiej. Pierwsze jego zdanie brzmi: „Jak dalece rewolucyjny był romantyzm?” (s. 5). Otóż wiadomo, że romantyzm niemiecki uchodził jeszcze do niedawna za ideologicznie konserwatywny kierunek w literaturze. Do takiej wykładni przyczynił się między innymi

¹ K.H. Bohrer *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.
Lokalizacja cytatów z tego wydania w tekście.

już Heinrich Heine swą krytyczno-polemiczną rozprawą *Die romantische Schule*. Jeżeli rozpatrywać literaturę niemiecką oraz stan niemieckiej świadomości na poziomie politycznych przyporządkowań, to faktycznie, z niewielkimi wyjątkami, które Bohrer wymienia, atmosfera w Niemczech była na przełomie wieków XVIII i XIX zdecydowanie zachowawcza i antyrewolucyjna. Po pierwszej fali entuzjazmu większość przedstawicieli niemieckiego mieszczaństwa, w tym niemieckich intelektualistów opowiedziała się przeciw rewolucji. Bohrer pisze o „niepolitycznym i ciasnym horyzoncie”, z którego wyłoniła się ulubiona figura literatury niemieckiej, figura miłującego porządek mistrza. Bohrer uważa, że pytając o stosunek romantyzmu do rewolucji trzeba się wobec tego ograniczyć „do pytania o stosunek między rewolucją i nielicznymi tekstami romantycznymi” (s. 9). Podobieństw nie należy szukać w ideologicznych przekonaniach pisarzy lub w politycznej zawartości utworów, lecz w ich specyficznej semantyce. Na płaszczyźnie, na której nie są istotne przedstawiane treści, lecz styl, poetyka, koncepcja estetyczna, znajdują one wspólne z rewolucją cechy, jakimi są, według Bohrera, „impuls zniszczenia skierowany przeciw harmonii i porządkowi, innowacja i spontaniczność” (s. 10). Romantyzm niemiecki był ruchem estetycznym, artystycznym *par exelance*, którego nie można interpretować przy pomocy tradycyjnych pojęć historiografii. „Wspólną cechą stylu [romantyków], przy wszystkich indywidualnych różnicach, jest to, że w swej specyficznej retoryce rozwijają stylistyczne motywy i gesty, które można czytać jako rewolucyjny «język tropów i zagadek» jako «chemię nagłego wydarzenia»” (s. 17). Rewolucja nie jest treścią romantycznych tekstów, lecz ich estetyczną formą. Bohrer unaocznia tę tezę na przykładzie dzieł Fryderyka Schlegla, Novalisa, Kleista i Hölderlina. Należy podkreślić, że dwaj pierwsi autorzy kojarzą się z wczesną – dla rozważań zawartych w eseju najistotniejszą – fazą romantyzmu niemieckiego, podczas gdy Kleist i Hölderlin wyłamują się z historycznoliterackich przyporządkowań i określani bywają jako outsiderzy epoki. U Bohrera połączeni zostają z romantyzmem formą poetyckiej świadomości, którą można określić jako rewolucyjną. Także w tekstach, które *explicite* problematyzują historię Rewolucji Francuskiej, nie chodzi według autora *Absolutnej teraźniejszości* o interpretację faktów, lecz o ich estetyczną ekspresję. Zwraca uwagę na przykład na fragment eseju *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, w którym autor, Heinrich von Kleist, interpretuje jeden z epizodów Rewolucji. Przytacza słynną replikę Mirabeau po ostatnim posiedzeniu Stanów 23 czerwca 1789, gdy mistrz ceremonii powiadomił przedstawicieli Stanów, że król rozkazał im się rozjechać. W tym momencie Mirabeau sprzeciwił się królowi tymi oto słowami: „Naród wydaje rozkazy, a nie przyjmuje”. Jakkolwiek rewolucyjne było wystąpienie francuskiego retora, to Kleista nie zdawała się interesować treść wypowiedzi Mirabeau, lecz sposób, w jaki powstała: „nagle otwiera się w nim źródło niestychanych wyobrażeń”. Pojęcie „nagłości” (*Plötzlichkeit*) jest w wykładni Bohrera kluczem do właściwego zrozumienia tekstu Kleista. W jego interpretacji wygląda to tak, jakby Rewolucja wybuchła przy okazji, jako wynik wymiany zdań i nagle sformułowanej repliki. Konkluzją eseju jest więc stwierdzenie, że teksty romantyczne nie od-

Jabłowska Estetyka totalna?

zwierciedlały rewolucji, a tylko rewolucja odbijała się w nich jako „coś innego” (s. 31). Nie odzwierciedlając jej, ratują „samą zasadę rewolucyjną, która stanie się zasadą moderny: dynamiczną zasadę «zdarzenia» podlegającego permanentnej przemianie” (s. 32). Interpretacja Bohrera ignoruje dotychczasowe przyporządkowania historycznoliterackie, więcej: w sposób suwerenny i nonszalancki zarazem przemilcza te dzieła przyporządkowywane do romantyzmu, które do koncepcji rewolucyjnej semantyki nie pasują. Jednocześnie wskazuje jednak na możliwość pojmowania romantyzmu jako ruchu postępowego, ale nie na płaszczyźnie ideologicznej, lecz estetycznej. Dla czytelnika spoza kręgu niemieckojęzycznego, wychowanego pierwotnie na tekstach rodzimej literatury, esej Bohrera ma jedną zasadniczą zaletę. Wyjaśnia on, skąd bierze się „obcość” wielu tekstów literatury niemieckiej. Dlaczego, na przykład, przystępniejsze dla polskiej „mentalności literackiej” są utwory Goethego i Schillera niż Schlegla czy Novalisa lub Hölderlina. Ta nieprzystawalność ich tekstów do polskiej świadomości ma swe źródło w podstawowym nieporozumieniu, które Bohrer opisuje. Próbuje odnaleźć w romantyzmie niemieckim – przy czym mowa jest o niektórych tylko jego utworach – odniesienia do rzeczywistości historycznej, do wydarzeń politycznych, w których – jak sądzimy – dzieła te są osadzone. Pozornie odnajdujemy takie odniesienia i próbujemy je odczytać, podczas gdy klucz do tych tekstów leży nie w świecie zewnętrznym, lecz w nich samych.

Kolejne teksty tomu przedstawiają coraz to nowe przykłady i warianty myśli sformułowanej w artykule o romantyzmie. Esejem, który nawiązuje i jednocześnie reinterpretuje najważniejsze tezy Bohrera formułowane już w *Ästhetik des Schreckens* i w *Plötzlichkeit*, jest *Groza zjawiska i lęk oczekiwania. Tragedia grecka jako nowoczesna epifania*, opublikowany pierwotnie w czasopiśmie „Merkur” w 1991. Także i w tym tekście Bohrer burzy naszą dotychczasową wiedzę literaturoznawczą. Analizując tragedię Ajschylosa *Agamemnon* wyjaśnia istotę grozy estetycznej wskazując na ponad- lub pozarzeczywisty wymiar dzieła literackiego. Osią tragedii Ajschylosa nie jest według tej wykładni ani debata moralna, ani okrucieństwa Atrydów, ani sens mitu, lecz „epifania intensywności i tajemnicy” (s. 44). Bohrer analizuje dwie fazy dramatu: fazę strachu oczekiwania i fazę grozy zjawiania się (s. 49). Dramat Ajschylosa jest rozwiązaniem czysto artystycznym dla treści, o których narracja była już od dawna znana i daje znakomity przykład usamodzielnienia się estetyki od wartości moralnych lub interpretacji historiograficznej. Ale autonomia estetyczna jest przeciw znakomitemu nowocześnieści i nie była dotąd wiązana z literaturą greckiego antyku. W jakimś sensie tezy Bohrera przeczą więc naszym wyobrażeniom o modernie jako okresie w sztuce nam najbliższym. Sam autor *Absolutnej teraźniejszości* nie widzi sprzeczności w swej interpretacji *Agammemnona*.

Z „estetyki grozy” jako naglej epifanii intensywności i tajemnicy nie wynika [...], że należałoby pożegnać się z koncepcją moderny. Fakt, że ta epifania pojawia się zarówno w literaturze grecko-rzymskiej, jak nowoczesnej, stanowi tylko argument przemawiający za tym, by fenomenów artystycznych nie rozwiązywać metodami historycznymi. [...] [E]ste-

Roztrząsania i rozbiory

tyczne samoodniesienie [...] nie wyklucza czynnika szczególnie korzystnych warunków historycznych. Ateny V stulecia, późny renesans i schyłkowa moderna około 1900 roku najwyraźniej sprzyjały przedstawianiu grozy estetycznej. To sprzyjanie zaś ma zapewne coś wspólnego ze słabnięciem teologicznej oraz filozoficzno-historycznej motywacji dyskursu. (s. 65 i nast.)

Estetyką grozy zajmuje się Bohrer także – kontynuując motyw Atrydów – w eseju poświęconemu *Elektrze* Hugo von Hofmannsthalu. Próby interpretacji utworu w kontekstach moralno-ideologicznych uważa za zasadniczy błąd, który popełniali współcześni Hofmannsthalowi krytycy. Z pierwotnego materiału, tragedii Sofoklesa, wymazana została bowiem zarówno mitologiczna jak i psychologiczno-etyczna motywacja zbrodni, którą jest morderstwo na Klitajmnestrze. W utworze Hofmannsthalu pozostaje mord dla mordu, nienawiść dla nienawiści. „Okrucieństwa zastąpiły wywód, perwersja psychologię” (s. 69), jak pisał w swej moralizatorskiej recenzji Paul Goldmann. Ten właśnie moment jest jednak zasadniczym wyróżnikiem dramatu, który przeciwstawia się ówczesnej mieszczańskiej recepcji antyku i estetycznemu konserwatyzmowi. Nie zgadza się Bohrer także z dwoma innymi wykładniami współczesnymi Hofmannsthalowi, interpretującymi utwór jako estetyczny, jako manifestację *l'art pour l'art* w duchu D'Annunzia, Wilde'a lub Maeterlincka (Alfred Kerr) lub w – manierze psychoanalitycznej – jako odpowiednik Freudowskiej koncepcji hysterii (Maximilian Harden). Bohrer dochodzi do wniosku, że

Elektra Hofmannsthalu przełamuje [...] horyzont ówczesnej estetycznej i psychoanalitycznej recepcji [...]. Należałoby ją ocenić jako próbę powtórzenia mitu w estetyce grozy. Innowacyjny potencjał tej próby zawodzi, gdy Hofmannsthal sięga do mitu w sensie „hieroglify”. Wprawdzie pojawiają się strategie nagłej epifanii [...], są one jednak osadzone w odwołaniu się do mitycznie rozumianych motywów, które mają być odnowione jako obiektywne. Estetyka grozy pozostaje w służbie dawnego mitu, którego mitologiczne detale są już nieobecne. (s. 98)

Można też to tak rozumieć, że innowacyjność Hofmannsthalu załamuje się dopiero w momencie, gdy dąży do mitu jako archaicznej, w jakimś sensie magicznej totalności, podczas gdy jego „sens” dawno już przestał istnieć.

Temat grozy podejmuje Bohrer ponownie w eseju *Wzniosłość jako nierozwiązany problem moderny. Estetyka Martina Heideggera i Theodora W. Adorno*. Punktem wyjścia jest antyplatonicizm w wydaniu Heideggera oraz jego egzegeza poezji Hölderlina. Centralnym pojęciem zdaje się być dla Bohrera „wydarzenie”. Wydarzenie można rozmieść jako wzniosłość w wyobrażeniu „tego co straszliwe” (s. 120). Mimo krytyki, z jaką spotkała się Heideggerowska interpretacja Hölderlina u Adorna, wspólna jest dla obu filozofów – według Bohrera – „próba teoretycznego zapanowania nad przejawianiem się tego, co nietożsame, czy to w postaci «tego co straszliwe», «bogów», czy «wydarzenia» jako odbłasku [...] «grozy», o której mówi Nietzsche” (s. 120). Bohrer pozostaje wierny swojej linii rozumowania. Wychwy-

Jabłowska Estetyka totalna?

tuje to, co potwierdza jego teorię „nagłości”, a potwierdzenie znajduje w *Teorii estetycznej* Adorna – o sztuce decyduje akt pojawiania się, zaskoczenie.

Myśl ta kontynuowana jest w eseju *Filozofia sztuki czy teoria estetyczna. Problem uniwersalistycznego odniesienia*. Bohrer daje trzy przykłady zasadniczej różnicy między myśleniem filozoficznym i imaginacją poetycką: przykład pierwszy to elegijne utwory Goethego i Schillera, drugi to różnica między filozofią sztuki Schellinga i teorią estetyczną Friedricha Schlegla, a trzecim – teoria nowoczesności Baudelaire’a w (wg Bohrera błędnej) wykładni Jaussa i Habermasa. Kwintesencją tych wywodów jest puenta poświęcona Jürgenowi Habermasowi:

Habermas czyta Baudelaire’a oczami okaleczonymi przez Hegla, a powinien by czytać go właśnie oczami Nietzschego! Takiej możliwości jednak Habermas nigdy nie miał, ponieważ uważa on Nietzschego za właściwego winowajcę, który projekt moderny pchnął w złym kierunku, tzn. zastąpił filozofię historii i uniwersalistyczną filozofię sztuki teorią estetyczną. (s. 149)

Od 1800 roku motywem odniesienia istniejącym w filozoficznym dyskursie była według Bohrera historia. W konsekwencji „niewspółmierność form estetycznym sprowadzano do współmiernej zasady” (s. 150). Bohrer broni teorii estetycznej przed metafizycznym odniesieniem, ale pyta jednocześnie, czy obrona taka „w ogóle jest możliwa” (s. 156), uprzednio przytaczając – jak należało się spodziewać – teorię wzniosłości Lyotarda, już bliską jego własnej koncepcji, lecz także nie wolną od „zainteresowania właściwego dla «filozofii sztuki»” (s. 155). Obrona estetyki przed metafizyką jest możliwa, konstatuje Bohrer, jeżeli uchwycimy nagłość w jej estetycznej fenomenalności. Wtedy zgodzimy się z faktem, że to teoria estetyczna jest teorią epoki, a filozofia milknie „w obliczu sztuki” (s. 158).

Wreszcie w eseju *Czas i imaginacja. Absolutny czas terazniejszy w literaturze* podsumowuje Bohrer swoje rozważania. Punktem wyjścia jest po raz kolejny emancypacja estetyki. Przywykliśmy do tego, że literaturę – zgodnie z teorią Heglowską – interpretowano jako „czas ujęty w imaginacji”. Autonomia estetyki w nowoczesnym dyskursie polega na pominięciu pojęcia czasu historycznego. Bohrer – jakby przekornie – daje najpierw przykłady dzieł znanych pisarzy zaangażowanych, którzy *explicitie* ingerowali w wydarzenia historyczne swojej epoki: przykłady dzieł Heinego i Büchnera. Twierdzi, że ideologiczne zaangażowanie – ewidentnie progresywne i skierowane na przyszłość – objawia się w życiu autorów, nie zaś na płaszczyźnie estetycznej ich utworów (s. 169). Podstawowymi kategoriami moderny, których zwiastunami byli obaj twórcy, są: absolutny czas terazniejszy, kategoria nagłości i beczasowa wieczność odrzucająca metafizykę. Bohrera interesuje tu przede wszystkim „związek między odczasowieniem i aktem artystycznym” i to w okresie historycznym, gdy „na poziomie generalnego dyskursu” między rokiem 1800 i 1830/40 „trwał proces uczasowienia” (s. 170). Te rozważania kontynuują i rozszerzają perspektywy, które Bohrer otwierał już w *Plötzlichkeit* na podstawie Prousta, Joyce’a i Musila. Pozostaje wierny Musilowi, ponadto opiera się na trzech innych przykładach literatury XX w.: Virginii Woolf, Beckettcie i Kafce. Ale waż-

nym odniesieniem jest też Benjaminowska interpretacja Baudelaire'a. Argumentacja krąży wokół *Jetztzeit*, chwili estetycznej, która nie mieści się w kategoriach czasu historycznego lub „zegarowego”. Konkluzją jest, że „[b]ezczasowość w sensie kontemplatywnego aktu absolutnego, częściowo nieświadomego, w każdym razie nie kierowanego przez Ja uprzytomniania stanów, obrazów wyobraźni, przedmiotów postrzeżenia stanowi [...] wspólny stały element metafory momentu w literaturze klasycznej moderny” (s. 197). Oczywistym problemem, który jawi się w tym miejscu historykowi literatury – naturalnemu adwersarzowi Bohrera – jest umiejscowienie w tej koncepcji zaangażowanych dzieł literatury niemieckiej pierwszej połowy XX w., które weszły do kanonu literatury światowej i których wartość estetyczna i przynależność do moderny nie była dotąd kwestionowana. Co więcej, to te właśnie utwory dominowały w krajobrazie literackim Niemiec od końca pierwszej wojny światowej aż po lata siedemdziesiąte. Bohrer rozwiązuje tę kwestię w sposób prosty, być może zbyt prosty: ignoruje zaangażowane ideologicznie dzieła i nie zalicza ich do moderny. Marginalnie – wręcz ostentacyjnie w przypisie, wskazuje na *Henryka IV* Henryka Manna i *Siódmy krzyż* Anny Seghers. Przyznaje tym utworom wartość moralno-polityczną, odmawia natomiast wartości estetycznej. Ten sam werdykt musiałby odnieść się do powieści Feuchtwangera, Klause Manna, Arnolda Zweiga, Remarque'a – aby wymienić najpoczytniejszych przedstawicieli literatury Republiki Weimarskiej i emigracji. Wydaje się, że niezdecydowane stanowisko zajmuje Bohrer wobec Tomasza Manna, którego *Czarodziejska góra* problematyzuje czas, nie czas historyczny, lecz właśnie estetyczny. Dziwne, że nie padają nazwiska Brocha i Döblina. A przecież *Śmierć Wergilego* i *Hamlet czyli kres długiej nocy*, późne powieści obu autorów, mogłyby być bardzo dobrą ilustracją też Bohrera.

Nad książką Karla Heinza Bohrera czuwa jedna (obsesyjna?), spinająca jego rozumowanie, myśl: idea oderwania estetyki od filozofii, w szczególności od filozofii historii i od myśli etycznej. Nie potrafię się do tej idei ustosunkować ani pozytywnie ani negatywnie. Nie wiem, czy istnieje potrzeba zwalczania jako fałszywe teorii, które estetykę traktowały jako filozofię sztuki i podporządkowywały wykładniom ontologicznym lub też historycznym. Nie wiem też, czy należy afirmować te teorie, które estetykę odrywają od filozofii: Bohrer eksponuje je w swoich esejach jako te, które antycypują modernę. Pisząc o wzniosłości, centralnej kategorii swych rozważań, ostentacyjnie omija Kanta i powołuje się na Burke'a. Ignoruje tym samym kluczową tradycję myśli niemieckiej podtrzymywaną przez filozofię współczesną, przez Jaspersa, przez Habermasa czy Apla. Historyk literatury, wychowany na teorii Schillera tylko z trudem może pogodzić się z oderwaniem wzniosłości od kategorii moralno-etycznych. Afirmując estetykę wydaje się Bohrer przeciwstawiać hermetycznie zamkniętemu dyskursowi myśli niemieckiej. Podporządkowanie estetyki refleksji etycznej (Schiller opierający się na Kancie) i przede wszystkim historiozofii (Hegel) faktycznie zdominowało cały wiek XIX. Paradygmat „sensu” zdomował się zarówno w myśli teoretycznej jak i w literaturze, a poprzez nie także w rozwoju cywilizacyjnym Niemiec. Zaczął go

Jabłowska Estetyka totalna?

przełamywać Nietzsche, który stał się główną inspiracją dla niemieckiej, jakże spóźnionej moderny. Eseje z tomu *Absolutna terażniejszość* eksponują obecność „czystej” myśli estetycznej w niemieckim dyskursie już pod koniec XVIII w. i tym samym przesuwać początek nowoczesności o sto lat wstecz i pozwalają zaistnieć niemieckiej sztuce oraz myśli teoretycznej w nowych, często zaskakujących kontekstach.

Zastanawiam się jednak, czy Bohrer, zestawiając na przykład Adorno z Heideggerem za pośrednictwem ich interpretacji Hölderlina i zapożyczeń z Nietzschego lub negując Habermasowską lub Jaussowską wykładnię Baudlaira’a, zwalczając z godną podziwu zawziętością naukowca tezy fałszywe i broniąc prawdziwych, nie pozostaje na płaszczyźnie tradycyjnej argumentacji filozoficznej. Brak mu lekkości artysty, lekkości, którą posiadał tak często przywoływany w książce o absolutnej terażniejszości Walter Benjamin, którą posiadał Friedrich Schlegel.

Jedno jest pewne – kto chce się dowiedzieć, co niemieckiego jest w niemieckim dyskursie filozoficzno-estetycznym, powinien przeczytać Karla Heinza Bohrera: albo *Plötzlichkeit* (ewentualnie w wersji angielskiej) albo właśnie *Das absolute Präsens* w polskim tłumaczeniu. Warto zacząć lekturę od początku, czyli od wprowadzenia Anny Zeidler-Janiszewskiej, której wstęp zatytułowany *Zadania teorii estetycznej* trafnie wyjaśnia i porządkuje tezy Bohrera.

Joanna JABŁKOWSKA