

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MARCELLO RUTA

Uniwersytet w Bernie

Szwajcaria

## Krytyka sztuki i ironia formalna w rozprawie berneńskiej Waltera Benjamina. Refleksje na temat dwóch kluczowych terminów wczesnego romantyzmu

### Wprowadzenie

Rozprawa Waltera Benjamina *Koncepcja krytyki sztuki w niemieckim romantyzmie* została „opracowana w latach 1917–1919, napisana w latach 1918–1919, złożona w 1919 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Berneńskiego i wydana w 1920 roku”<sup>1</sup>. Przynajmniej od czasu publikacji liryki *L'absolu* Philippe'a Lacoue-Labarthe i Jean-Luca Nancy'ego<sup>2</sup> zyskała pozycję centralną (co może być jednym z powodów, dla których recenzje interpretacji wczesnej romantycznej teorii estetyki Benjamina sformułowano dopiero w ciągu ostatnich trzydziestu lat<sup>3</sup>) w badaniach romantyzmu. Ta centralność, jak słusznie podkreślili Lacoue-Labarthe i Nancy, opiera się na tym, że

---

MARCELLO RUTA – dr hab.; filozof i pianista (absolwent konserwatorium w Bolonii), pracuje na Uniwersytecie w Bernie (Instytut Filozofii), autor między innymi prac: *Schopenhauer et Schelling, philosophes du temps et de l'éternité* (L'Harmattan 2014); *Ontology of Music and Authenticity – A Pragmatic Approach* (w: *A Critique of Authenticity*, 2019).

1 B. Lindner (Hrsg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2011, s. 150.

2 „Soutenue en 1919 et publiée en 1920 [...] cette thèse, qui n'est pas allée ans produire un effet „révolutionnaire“ dans les études traditionnels sur le romantisme, est la première analyse fondamentale des concepts d'art, de littérature et de critique dans le romantisme d'Iéna, dont la nature philosophique est toujours prise en vue par Benjamin” (P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978, s. 30).

3 Zob. zwłaszcza: W. Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, s. 30–71; S. Weber, *Criticism Underway. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism* [w:] K.R. Johnston et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 302–319; R. Gasché, *The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romanticism* [w:] B. Hanssen, A. Benjamin (Hrsg.), *Walter Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, London 2002, s. 51–68.

rozprawa Benjamina ma na celu zrozumienie wczesnej estetyki romantycznej jako zjawiska kulturowego, które nie wynika z literatury, muzyki czy ogólnie sztuki, ale przede wszystkim powinno być rozpatrywane na gruncie pytań filozoficznych.

Twierdzenie to było pierwotnie takie, jak w liście do Gershoma Scholema, dokumentującym romantyczne rozumienie krytyki artystycznej wywiedzione z estetyki Kanta:

Dopiero od czasów romantycznych dominował pogląd, że dzieło sztuki samo w sobie, bez jego związku z teorią lub moralnością, może być naocznie ujęte i wystarczająco zrozumiane przez widza. Względna autonomia dzieła w stosunku do sztuki, a raczej jego jedynie transcendentalna zależność od sztuki, stała się warunkiem romantycznej krytyki sztuki. W tym sensie zadanie polegałoby na wykazaniu, że estetyka Kanta jest niezbędnym warunkiem dla romantycznej krytyki sztuki<sup>4</sup>.

Niniejsza analiza tak naprawdę nie spełnia tego twierdzenia (nawet jeśli istnieją odniesienia do Kanta), ale skłania się ku rozumieniu wczesnoromantycznej koncepcji krytyki artystycznej na podstawie jej epistemologicznych (filozoficznych) podstaw:

Definicja krytyki artystycznej będzie równie trudna do wyobrażenia bez przesłanek epistemologicznych, jak bez przesłanek estetycznych; nie tylko dlatego, że te ostatnie implikują pierwsze, ale przede wszystkim dlatego, że krytyka zawiera moment poznawczy, który można również uznać za związany z czystą wiedzą lub wartościowaniem. Tak więc romantyczna definicja krytyki artystycznej opiera się całkowicie na przesłankach epistemologicznych, co oczywiście nie oznacza, że romantycy świadomie ją z nich wywodzili. Koncepcja ta, jak niemal każda, która z gruntu jest tak opisywana, kładzie nacisk na przesłanki epistemologiczne<sup>5</sup>.

Jak, miejmy nadzieję, zostanie wyjaśnione na kolejnych stronach, według Benjamina podstawową epistemologiczną przesłanką pojęcia krytyki artystycznej jest wcześniejsze pojęcie „refleksji” Johanna Gottlieba Fichtego. Należy jednak zauważyć, że odgrywa ono decydującą rolę nie tylko w koncepcji krytyki artystycznej, lecz także w koncepcji ironii, która została krótko omówiona w kilku istotnych rozważaniach na końcu przedostatniego rozdziału niniejszej rozprawy. Między ironią a krytyką istnieje ważny związek. Sformułowany został przez Benjamina w następujący sposób:

Jak destrukcja iluzji przez ironię w sztuce odnosi się do destrukcji dzieła przez krytykę? Krytyka poświęca się całkowicie dla kontekstu dzieła. Z drugiej strony metoda, która w oparciu o doświadczenie samego dzieła jest w stanie zilustrować swój całkowity związek z ideą sztuki, jest (formalną) ironią<sup>6</sup>.

---

4 W. Benjamin, *Brief an G. Scholem*, 30. März 1918 [w:] W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000, Bd. 1, s. 440.

5 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, s. 11–12.

6 Tamże, s. 93.

Robocza hipoteza tego eseju jest następująca: koncepcja refleksji jest dokładnie tym, co umożliwia Benjaminowi odnieść się do tego, jak przeciwstawić sobie pojęcia krytyki artystycznej i ironii. Ta dwuznaczna rola refleksji nie została przez niego uznana wprost, ale moim zdaniem została wystarczająco zanalizowana, aby uzasadnić precyzyjną interpretację w tym eseju. Dzięki tej interpretacji uważam, że jestem również w stanie przynajmniej częściowo wyjaśnić niektóre zagadkowe fragmenty (w tym powyższy) rozprawy Benjamina. W związku z tym rozwinę swoją argumentację w trzech głównych sekcjach:

- W pierwszej części przedstawię ontologizację koncepcji refleksji Fichtego na temat teorii estetyki wczesnego romantyzmu w ujęciu Benjamina.
- W drugiej części przyjrzę się roli refleksji w poglądach Benjamina na wczesne romantyczne pojęcie krytyki artystycznej.
- W trzeciej części przeanalizuję rolę refleksji w poglądach Benjamina na wczesno-romantyczne pojęcie ironii.

### Ontologizacja koncepcji refleksji Fichtego w ujęciu estetycznej teorii wczesnego romantyzmu Benjamina

Benjamin zaczyna swoje rozważania od analizy koncepcji refleksji sformułowanej przez Fichtego. Ta charakterystyka, opublikowana w 1794 roku w pierwszym wydaniu *Teorii wiedzy (Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie)*, jest szczególnie istotna z dwóch powodów. Początkowo refleksja okazuje się być nie „wtórnym” i „pośrednim”, lecz „podstawowym” i „bezpośrednim” poznaniem:

Nawet w swojej pierwszej wersji *Teorii wiedzy (Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, Weimar 1794)* Fichte nalegał na wzajemne współistnienie myślenia refleksyjnego i bezpośredniego poznania. [...] Ma to ogromne znaczenie dla romantycznej koncepcji refleksji<sup>7</sup>.

Podkreślenie, jakiego Benjamin dokonał, nie jest bezpodstawne: chodzi o to, że taka charakterystyka jest raczej obca środowisku filozofii postkantowskiej. „Bezpośrednią *par excellence*” (*Unmittelbare par excellence*) pierwotnej krytyki Kanta nie jest myślenie, ale zmysłowość. Co ważniejsze, ten niekantowski pogląd Benjamina na refleksję ma kluczowe znaczenie dla wczesnego romantyzmu.

Dalej, refleksja okazuje się świadomością jednego sposobu działania umysłu, tj. słowami Benjamina – „myśleniem o myśleniu”. Nie jest to refleksja na temat treści, ale na temat formy, którą można przez refleksję traktować jako treść. Ten punkt jest w istocie bardzo ważny dla całej teorii wczesnej krytyki sztuki i ironii, jeszcze ważniejszy niż pierwszy. W tym przypadku Benjamin opiera się bezpośrednio na teorii wiedzy:

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 20. Die exegetische Frage nach der Richtigkeit von Benjamins Auslegung von Fichtes erste Auffassung der Wissenschaftslehre wird hier nicht behandelt.

Na tym polega cała materia możliwej teorii wiedzy, ale nie sama nauka. Aby zrealizować te warunki, potrzebne jest także niezawarte wśród wszystkich innych działanie ludzkiego ducha, a mianowicie podniesienie formy jego działania do sfery świadomości [...]. Po- przez ten wolny akt coś, co już jest formą samą w sobie, niezbędnym aktem inteligencji, zostaje przyjęte jako treść w nowej formie, formie wiedzy lub świadomości, a zatem akt ten jest aktem refleksji<sup>8</sup>.

Według Benjamina ta pierwsza charakterystyka sformułowana przez Fichtego zo- stała później zmieniona, ale pozostaje wzorcowa dla wczesnoromantycznej koncepcji krytyki artystycznej:

W kwestii bezpośredniego poznania można dostrzec pełną zgodność wczesnych roman- tyków ze stanowiskiem Fichtego wyrażonym w „koncepcji teorii wiedzy”. Później od- szedł on jednak od tego poglądu i już nigdy nie był tak systematycznie pokrewny roman- tycznemu myśleniu, jak w tym dziele. W nim właśnie określił refleksję jako formę, w ten sposób wskazując na bezpośredniość wyłożonego w nim poznania<sup>9</sup>.

Dostrzeżone przez Benjamina odejście Fichtego od jego wcześniejszej koncepcji refleksji jako bezpośredniego poznania można scharakteryzować na dwa sposoby. Fichte opisuje później to, co bezpośrednio nie tylko przez koncepcję refleksji, lecz także „naoczności”, która wskazuje na wpływy Kanta. Należy zwrócić uwagę, że sama idea bezpośredniości jako „naoczności” zasadza się na koncepcji bezpośrednio postrze- galnej treści. Jeśli myślenie bezpośrednio przypomina myślenie unaocznione, musi to być myślenie o przedmiocie, którego nie można scharakteryzować jedynie jako formę. Fichte rozwiązuje zatem kwestię bezpośredniej refleksji jako refleksji unaocznionej poprzez koncepcję „osadzenia”: to, co jest poddane refleksji myślowej, nie jest już czy- stą formą, lecz raczej wyobrażoną (uformowaną) treścią, a konkretniej Ja określone (osadzone) przez samo Ja jako to, co Ja myśli samo z siebie. Przyjęcie kantowskiej kon- cepcji „naoczności” jako bezpośredniości pociąga za sobą pojęcie „osadzenia” jako determinanty Ja:

---

8 Ten punkt jest złożony. Kiedy forma myśli staje się treścią myśli, nie jest traktowana w taki sam sposób, jak treść intuicyjnie pojmowana. Forma nie powinna i nie może być kształtowana przez myślenie, tak jak ma to miejsce w przypadku treści zmysłowości. Ten punkt Benjamin domyślnie (i z pewnych powodów) uważa za decydujący fragment wcześniejszych koncepcji. O późniejszych, bardziej znanych założeniach „teorii wiedzy” można tu jedynie wspomnieć, nie ma jednak miejsca na ich rozwijanie. J.G. Fichte, *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* (1794), § 7, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012, Bd. I, 2. Kolejny fragment cytowany przez Benjamina, w którym refleksja jest scharakteryzowana jako myślenie o formie („forma formy”), brzmi następująco: „Ten drugi akt wolności, poprzez który forma staje się formą jako formą własnej treści i zwraca się ku samej sobie, oznacza refleksję” (J.G. Fichte, dz. cyt., § 6).

9 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 21.

Fichte zna dwa takie nieskończone tryby działania Ja, mianowicie pozarefleksyjny oraz tryb osadzenia. Działanie u Fichtego można zrozumieć jako połączenie tych dwóch nieskończonych trybów funkcjonowania Ja, w których starają się one wzajemnie wypełnić i dookreślić swoją czysto formalną naturę, swoją pustkę: działanie jest osadzoną refleksją albo refleksyjnym osadzeniem<sup>10</sup>.

Dzięki koncepcji „osadzenia” (*Setzen*) nieskończona aktywność myślenia zyskuje przeciwną do niej trwałą figurację, którą Benjamin uzasadnia później w dialektyce heglowskiej:

Podczas gdy koncepcja refleksji staje się podstawą wczesnej filozofii romantycznej – nie bez odniesienia do niej – koncepcja osadzenia pojawia się w pełnej formie w dialektyce heglowskiej. Nie będzie może przesadą stwierdzenie, że dialektyczny charakter osadzenia właśnie ze względu na związki z koncepcją refleksji Fichtego nie osiągnął jeszcze takiego samego pełnego i charakterystycznego wyrazu jak u Hegla<sup>11</sup>.

To ostatnie rozróżnienie pozwala Benjaminowi scharakteryzować teorię estetyki wczesnego romantyzmu za pomocą pewnych cech filozoficznych. Zatem przesłanki epistemologiczne wczesnej estetyki romantycznej są wykorzystywane jako narzędzia interpretacyjne. W tytule niniejszego rozdziału wspominałem o wyniku tego herme-

---

10 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 23. W tej kwestii Benjamin opiera się na fragmencie, który zacytujmy w całości: „Jesteś natychmiast świadomy swojego myślenia; jak to sobie wyobrazasz? Oczywiście, nie inaczej niż tak: twoje wewnętrzne działanie, które dochodzi do czegoś poza nim (do przedmiotu myśli), kieruje się jednocześnie w sobie i ku sobie. Ale poprzez działanie, które wraca ku sobie, powstajemy my, zgodnie z powyższym: Ja. Byliście zatem świadomi siebie w swoim myśleniu, a ta samoświadomość była tą bezpośrednią świadomością waszego myślenia; czy to o przedmiocie, czy to o sobie. Tak więc samoświadomość jest natychmiastowa; w niej subiektywne i obiektywne cele są nierozdzielalne i absolutnie połączone w jedno. Taką natychmiastową świadomością nazywa się intuicją naukowego poglądu i tak właśnie chcemy to nazwać i my. Pogląd, o którym tu mówimy, to osadzenie jako osadzony (każdy cel, którym ja sam mogę być zwykłym przedmiotem), ale w żadnym wypadku nie jest zwykłym osadzeniem” (J.G. Fichte, *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, (1797), II, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I, 4, frommann holzboog, Stuttgart 1962–2012). Jak już wspomniano, ocena poprawności interpretacji Fichtego przez Benjamina wykracza poza zakres tej pracy. Ale takie odniesienia pokażą tylko, że tezy Benjamina o Fichtem opierają się na pewnym poziomie wiedzy tekstowej.

11 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 23–24. Również w tym przypadku Benjamin opiera się na tekście Fichtego: „Rozum wkracza do środka (z którego pochodzi refleksja) i określa, że ma włączyć B w konkretny A (przedmiot); ale teraz ustalony zbiór A musi być ponownie ograniczony nieskończonym B, z którym wyobraźnia postępuje dokładnie tak jak powyżej; i tak dzieje się aż do całkowitego ustalenia (tutaj teoretycznego) rozumu jako takiego, w którym nie ma już dalszych ograniczeń B poza rozumem w wyobraźni, to jest do wyobrażenia wyobrazonego” (J.G. Fichte, *Podstawy całej nauki* (1794/95), § 4E, pełne wydanie: Bavarian Academy of Sciences, vol. I–II, frommann holzboog, Stuttgart 1962–2012).

neutycznego zadania jako ontologizacji koncepcji refleksji Fichtego. Aby uzasadnić taką definicję, musimy poczynić kilka kroków przygotowawczych.

Benjamin najpierw podkreśla, że wczesnoromantycznego spojrzenia na refleksję nie należy rozumieć jako procesu postępu (zob. przyp. 12), ale raczej jako „połączenie”, jako kontekst: to, co rozumie się przez refleksję, nie jest metodycznie realizowane jak w procesie dialektycznym, ale raczej ujmowane systematycznie. To, czego można bezpośrednio doświadczyć poprzez refleksję, to nie treść, przedmioty (które muszą być ustawione w drugim momencie i pośrednio w ruchu dialektycznym), ale formy i konteksty:

Dla Schlegla i Novalisa nieskończoność refleksji nie jest przede wszystkim nieskończonością postępu, ale nieskończonością kontekstów. [...] Hölderlin [...] w miejscu, w którym chce podkreślić bardzo istotny kontekst, pisze: „nieskończenie (dokładny) kontekst”. Schlegel i Novalis mieli na myśli to samo, ponieważ rozumieli nieskończoność refleksji jako spełnioną nieskończoność kontekstów: wszystko w niej, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, powinno być systematycznie powiązane, jak to ujął wprost Hölderlin: „dokładnie”. Ten kontekst można pośrednio uchwycić z nieskończonej liczby poziomów refleksji poprzez stopniowe przechodzenie przez wszystkie inne refleksje ze wszystkich stron. Jednak w mediacji poprzez refleksje nie ma zasadniczej sprzeczności z bezpośrednim zrozumieniem myślenia, ponieważ każda refleksja jest sama w sobie natychmiastowa. Jest to zatem pośrednictwo poprzez bezpośredniość<sup>12</sup>.

Ten „patos połączenia”, który można postrzegać jako odpowiednik „patosu autonomii” Fichtego, przynależy, jak słusznie podkreśla Peter Szondi, do historycznego pojmowania romantyzmu jako pewnego rodzaju „międzyczasu”, jako przejścia od analitycznej tendencji nowoczesności i czasu zjednoczenia<sup>13</sup>. W końcu rola refleksji polega nie tylko na „praktycznym przeprowadzeniu” zjednoczenia, lecz także (na wyższym poziomie) na „wniesieniu teorii do zjawisk”. Oznacza to, że refleksja postrzegana jest nie tylko jako działanie umysłu, lecz także jako medium. Benjamin opisuje absolut u Schlegla jako medium refleksji:

Pojęcie absolutu Schlegla jest odpowiednio zdefiniowane w odniesieniu do Fichtego powyżej. Owo pojęcie absolutu samo w sobie najlepiej nazwać medium refleksyjnym. Pod

---

12 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 28.

13 „Te dwa aspekty świata myśli Schlegla można jednak zrozumieć tylko wtedy, gdy zrozumimy ich główną tendencję, która charakteryzuje je jako romantyczną. Istotą nowoczesności jest podział oraz jego główna dążność do zjednoczenia. Chęć wyeliminowania sprzeczności i zjednoczenia tego, co rozdzielone, determinuje różne wypowiedzi Friedricha Schlegla” (P. Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie* [w:] *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, s. 15). Formuła Szondiego „wola zniesienia przeciwieństw” może być myląca dla interpretacyjnej wypowiedzi Benjamin, ponieważ wskazuje na pewną bliskość między estetyką Friedricha Schlegla (i ogólnie wczesną romantycznością) a dialektyką Hegla, co, jak już wykazano, byłoby niezgodne z rozważaniami Benjamin.

tym pojęciem można streścić całą filozofię teoretyczną Schlegla. [...] Refleksja konstytuuje absolut, a także stanowi medium<sup>14</sup>.

Ten fragment pokazuje pierwszą stronę tego, co nazwałem „ontologizacją refleksji”. Refleksja jako medium jest scharakteryzowana nie tylko jako akt spójnego myślenia, lecz także jako element, w którym myślenie może się, że tak powiem, poruszać, a zatem umożliwia pojawienie się połączeń rzeczywistości. Ta podwójna charakterystyka refleksji jako aktu i elementu jest wyraźnie sformułowana w przypisie odpowiadającym cytowanemu fragmentowi i wyjaśniona subiektywną lub obiektywną interpretacją dopełnicza w terminie „medium refleksji” (*Reflexionsmedium*):

Podwójne znaczenie tego terminu [medium refleksji] nie oznacza w tym przypadku niejasności. Ponieważ z jednej strony refleksja sama w sobie jest medium, sama wytwarza sobie stabilne konteksty. Z drugiej strony mamy problematyczne medium, w którym porusza się refleksja – ponieważ jako absolut porusza się sama w sobie<sup>15</sup>.

Przypis ten pozwala Benjaminowi zrobić ostatni krok w interpretacji koncepcji refleksji we wczesnoromantycznej estetyce. Refleksja okazuje się nie tylko „medium”, to jest „elementem”, lecz także konkretyzuje się w niektórych przedmiotach, a mianowicie dziełach sztuki. Obserwacja ta przesuwa centrum refleksji z Ja (Fichte) na dzieło sztuki, które można postrzegać jako drugą stronę ontologizacji refleksji:

We wczesnym romantycznym sensie centralnym elementem refleksji jest sztuka, a nie Ja. [...] Romantyczne spojrzenie na sztukę opiera się na tym, że w myśleniu o myśleniu brak jest samoświadomości. Refleksja wolna od tego jest refleksją nad absolutem sztuki. [...] Schemat refleksji nie został wyjaśniony powyżej w koncepcji Ja, ale w pojęciu myślenia, ponieważ pierwsza nie odgrywała żadnej roli w interesującej nas tutaj epoce Schlegla. Z drugiej strony myślenie o myśleniu jako pierwotny schemat wszelkiej refleksji stanowi podstawę koncepcji krytyki Schlegla. Kwestię tę definitywnie rozstrzygnął [wcześniej] Fichte, ujmując ją jako formę. On sam interpretował tę formę jako Ja, jako pierwotną komórkę intelektualnej koncepcji świata. Friedrich Schlegel, romantyk, około 1800 roku zinterpretował ją jako formę estetyczną, jako pierwotną komórkę idei sztuki<sup>16</sup>.

W tym ostatnim fragmencie został przygotowany grunt do analizy działania refleksji w dziedzinie sztuki. Jak zostanie to uargumentowane w dwóch kolejnych rozdziałach, jest to efekt w dwójnasób performatywny: refleksja działa z jednej strony jako katalizator potencjałów zawartych w dziele, z drugiej zaś jako „destrukcyjna, a jednocześnie produktywna (performatywna) autorefleksja”, która poprzez zniszczenie oryginalnej formy dzieła sztuki pozwala wyłonić się nowej. Te dwa kierunki w działaniu refleksji sztuki konstytuują zatem odpowiednio fenomeny krytyki sztuki i ironii.

14 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 39.

15 Tamże, s. 39.

16 Tamże, s. 43.

## Rola refleksji w poglądach Benjamina na wczesnoromantyczne pojęcie krytyki sztuki

Pojęcie krytyki jest jedną z podstawowych koncepcji nie tylko filozofii postkantowskiej, ale ogólnie postkantowskiego środowiska kulturalnego: „Dzięki filozofii Kanta pojęcie krytyki zysało dla młodszego pokolenia znaczenie niemal magiczne”<sup>17</sup>. W tym przyjęciu kantowskiego środowiska chodzi jednak o coś więcej niż jedynie zastosowanie jego koncepcji krytyki w dziedzinie sztuki. Aby zrozumieć to wszystko, należy najpierw krótko wyjaśnić, co oznacza pojęcie krytyki w filozofii Kanta.

Przede wszystkim Kant nie postrzegał siebie jako pioniera, ale raczej jako przedstawiciela filozofii swoich czasów. W związku z tym wstęp do *Krytyki czystego rozumu* zawiera paradygmatyczny fragment:

Nasz wiek to prawdziwy wiek krytyki, której wszystko musi się podporządkować. Religia przez swoją świętość i prawodawstwo, poprzez swój majestat stara się jej zazwyczaj unikać. Lecz wówczas wzbudza jedynie wobec siebie uzasadnione podejrzenia i nie może domagać się nieskrywanego szacunku, którym rozum obdarza jedynie to, co zdołało wytrzymać jego wolną i publiczną próbę<sup>18</sup>.

Jak rozumieć „epokę krytyki” (*Zeitalter der Kritik*)? Odpowiedź należy sformułować przy użyciu słowa „oświecenie” (*Aufklärung*). W cytowanym powyżej ustępie Kant postrzega siebie jako „oświecającego” (*Aufklärer*): w koncepcji krytyki oświeczone dziedzictwo jest eksplicytnie przyjęte. Krytyka to działanie umysłu, poprzez które zinstytucjonalizowane przekonania są uznawane za uprzedzenia i jako takie tracą swoją absolutną wagę.

Jednak (jak to znakomicie sformułowała Hannah Arendt) użycie przez Kanta krytyki w jego pracy jest czymś więcej niż tylko przejęciem oświeconego dziedzictwa. Jeśli krytyka oświecenia umożliwia „wyjście człowieka z samozawinionej niedojrzałości”<sup>19</sup>, filozoficzna, a szczególnie kantowska, krytyka opiera się na odkryciu tego, co Arendt (wraz z Immanuelem Kantem) opisuje jako „skandal rozumu”:

Rezultatem takiej krytyki jest samo-myślenie „za pomocą jego własnego umysłu”. Za pomocą własnego umysłu Kant odkrył „skandal rozumu”, mianowicie fakt, że to nie tylko tradycja i autorytet wprowadzają nas w błąd, ale również same kompetencje rozumu. „Krytyka” oznacza tutaj próbę odkrycia „źródeł i ograniczeń” rozumu. Kant wierzył zatem, że jego krytyka była jedynie „propedeutyzmem systemu”, „krytyka” jest w tym miejscu przeciwna „doktrynie”. [...] Co najważniejsze, słowo krytyka znajduje się ostatecznie niejako w podwójnej opozycji: z jednej strony wobec dogmatycznej metafizyki

17 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 55

18 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Vorrede, AA, Band IV.

19 Tenze, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, AA, Band VIII.



i sceptycyzmu z drugiej. Odpowiedzią na obydwie te opozycje jest krytyczne myślenie, któremu żadna z nich nie ulega. Jako taki, jest to nowy sposób myślenia, a nie jedynie zwykłe przygotowanie na nową doktrynę<sup>20</sup>.

Z tego fragmentu należy wywieść trzy punkty:

- Rozum myli się nie tylko wtedy, gdy działa „heteronomicznie” – kontrolowany przez uprzedzenia i autorytet, lecz także wtedy, gdy działa „autonomicznie” i „bez uprzedzeń”.
- Owa pomyłka zwykle okazuje się rozszczepieniem rozumu samego w sobie (antynomia). Wprowadzanie w błąd rozumu jest szczególnie widoczne w dialektyce, gdzie rozum rozszczepia się na dwie tezy dotyczące danego obiektu, których nie można następnie udowodnić ani sfałszować. Każda z tych dwóch tez przedstawia opinię dogmatyczną i sceptyczną.
- Dlatego rozum musi nie tylko krytykować, lecz także ćwiczyć się w „samokrytyce”, za pomocą której sprawdza swoje roszczenia i granice. Kantowska idea krytyki zyskuje zatem typową „cechę prawną” (*juristisches Merkmal*): krytyka jest rozumiana jako „sprawiedliwy osąd”, poprzez który rozum może wznieść się ponad podział na dogmatyzm i sceptycyzm.

W diagnozie Benjamina ta koncepcja krytyki, a dokładniej krytyki sztuki, zostaje przez romantyków zarówno przyjęta, jak i przełamana. To „przejęcie” polega na postrzeganiu krytyki sztuki jako *tertium datur* między dogmatyzmem estetycznym (klasycyzm) a sceptycyzmem (*Sturm und Drang*). Krytyka sztuki powinna wznieść się ponad kryteria rządzące klasycyzmem i „nieograniczoną wiarą w prawo genialności”, sformułowane w łonie *Sturm und Drang*: powinna znaleźć kryteria własnej krytyki w samym dziele sztuki:

Dopiero wraz z romantykami termin „krytyk sztuki” ostatecznie zwyciężył nad starszym „sędzią sztuki”. Unikano wyrokowania na temat dzieł sztuki, wydawania werdyktów na podstawie zapisanych lub niepisanych praw, myślano przy tym o Gottschedzie, jeśli nie mniej, o Lessingu i Winckelmannie. Podobnie odczuwano sprzeciw wobec twierdzeń *Sturm und Drang*. Doprowadziło to do zniesienia wszystkich ustalonych zasad i kryteriów osądu poprzez nieograniczoną wiarę w prawo genialności. Ów kierunek można uznać za dogmatyczny, a w swoich skutkach za sceptyczny; stąd blisko było już do przełamania teorii sztuki pod tą samą nazwą, pod którą Kant załagodził swój epistemologiczny sprzeciw<sup>21</sup>.

Jednocześnie przewyciężenie spuścizny Kanta polega na postrzeganiu krytyki jako aktywacji: krytyk sztuki nie jest sędzią, ale rodzajem chemika, który jest w stanie

20 H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 32.

21 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, dz. cyt., s. 57.

aktywować potencjały zawarte w dziele poprzez katalityczne działanie refleksji. Jednak ta aktywacja jest jak artykulacja, tj. należy rozumieć ją jako ustrukturyzowane połączenie: stąd rola refleksji w krytyce sztuki, która polega na połączeniu przez krytyka sztuki elementów dzieła sztuki z innymi elementami współistniejącymi z dziełem w medium refleksyjnym:

Tak więc refleksja zyskuje pozycję centralną, tzn. uogólniającą w stosunku do dzieła i zanurza je w medium sztuki, co powinno uwidaczniać się w krytyce „Wilhelma Meistra”. Przy bliższym przyjrzeniu Schlegel chce dostrzec, jaką rolę w formacji bohatera odgrywają różne rodzaje sztuki, odnaleźć systematykę ukrytych wskazówek, których jasny rozwój i podział w całej sztuce jest zadaniem krytyki dzieła. Czyniąc to, nie powinna ona robić nic innego, jak tylko odkrywać ukryte założenia samego dzieła i realizować jego ukryte perspektywy. W sensie samej pracy, tzn. w swojej refleksji, krytyk powinien wyjść poza to samo, uczynić ją absolutną. Jasnym jest, że dla romantyków krytyka jest w znacznym stopniu oceną dzieła aniżeli metodą jego dopełnienia. W tym sensie nawoływali oni do krytyki poetyckiej [i] rozróżnienia między krytyką a poezją<sup>22</sup>.

Ten pogląd na krytykę sztuki jako dopełnienie dzieła posiada zarówno „konsekwencję hermeneutyczną”, jak i „artystyczno-ontologiczną przesłankę”. Konsekwencją hermeneutyczną jest przede wszystkim zrozumienie w krytyce sztuki „performatywnej roli refleksji”, która nie jest postrzegana jako „rozważny osąd dzieła sztuki”, ale jako „skuteczny eksperyment na dziele sztuki”, który z kolei nie powinien być rozumiany jako „zewnętrzna manipulacja”, ale jako „wewnętrzna aktywacja”. W tym sensie należy także rozumieć cytowane przez Benjamina sformułowanie Novalisa, że krytyk jest „przedłużeniem autora” (*erweiterte Autor*). Tak naprawdę nie chodzi tu o wchodzenie w ducha autora poprzez empatię, ale raczej o „zanurzenie się w dzieło” poprzez refleksję, aby to osiągnąć:

Krytyka jest więc niejako eksperymentem na dziele sztuki, poprzez które budzi się refleksja nad nim, która umożliwia uświadomienie i poznanie jego istoty. [...] Przedmiotem refleksji jest w zasadzie sama forma sztuki, a eksperyment nie polega na refleksji nad przedmiotem, który nie mógłby go znacząco zmienić, jak w sensie romantycznej krytyki artystycznej, ale na rozwijaniu refleksji, tzn. dla romantyka: ducha, w jednym wytworze<sup>23</sup>.

„Przesłanka artystyczno-ontologiczna” polega na wyobrażeniu dzieła sztuki jako samoorganizującej się istoty. Takie pojęcie krytyki przeciwstawia się pojęciu dzieła sztuki, które nie jest charakteryzowane jako egzemplifikacja kanonicznych reguł (klastycyzmu) ani jako wynik nieświadomej działalności geniuszu, lecz jako „organiczna jedność”, której forma nie wynika z zewnętrznego ograniczenia, lecz z „artykulacji

22 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 73–74.

23 Tamże, s. 70–71.

i utrwalenia wewnętrznej, autonomicznej siły”. Pod tym względem romantyczna estetyka (przynajmniej w opinii Benjamina) stanowi rodzaj „niedogmatycznego formalizmu”.

Zatem koncepcja krytyki Schlegla osiągnęła nie tylko wolność od heteronomicznych doktryn estetycznych – co więcej, stało się to możliwe dzięki ustaleniu innych kryteriów dzieła niż reguły – kryterium określonej immanentnej struktury samego dzieła. W ten sposób zapewnił on dziedzinie sztuki autonomię zarówno od strony przedmiotu, jak i struktury, którą Kant nadał w swojej krytyce osądowi. Kardynalna zasada działalności krytycznej (od romantyzmu polegająca na ocenie dzieł na podstawie ich immanentnych kryteriów) oparta została na gruncie teorii romantycznych. [...] Dokładnie zdefiniowana koncepcja dzieła jest zatem korelatem pojęcia krytyki poprzez tę romantyczną teorię. [...] Romantyczna teoria dzieła to teoria jego formy. Wcześni romantycy utożsamiali ograniczającą naturę formy dzieła z ograniczeniem jakiegokolwiek skończonej refleksji i określili koncepcję dzieła sztuki poprzez rozważanie go w jego kontekście wizualnym. [...] Jest to możliwość refleksji w dziele, dlatego opiera się na niej *a priori* jako zasadzie istnienia (*dasein*); ze względu na swoją formę dzieło sztuki jest żywym centrum refleksji<sup>24</sup>.

W koncepcji dzieła sztuki jako „centrum refleksji” istnieją dwa poglądy: z jednej strony, na dzieło sztuki jako „centrum” zawierające potencjały, które zawsze można zaktualizować, co (jak pokazano) jest zadaniem krytyki sztuki. Krytyk jako „przedłużenie autora” musi, że tak powiem, „prześledzić wewnętrzną dynamikę dzieła sztuki” (*nachvollziehen*), aby ponownie uruchomić je dzięki swojej immanentnej sile. Z drugiej strony, jako centrum refleksji forma dzieła sztuki okazuje się koniecznie ograniczona. Tylko dzięki takim „ograniczeniom poprzez formy” medium refleksji może krystalizować się w pewnych centrach. Daje to autorowi możliwość wizualizacji tego ograniczenia w samym dziele za pomocą specjalnych strategii narracyjnych i zastosowania pewnego rodzaju autorefleksji w samym utworze. To właśnie nazywa Benjamin formalną ironią.

### Rola refleksji w poglądach Benjamina na wczesnoromantyczne pojęcie „formalnej ironii”

Aby zrozumieć znaczenie rozważań Benjamina na temat romantycznej ironii, konieczne i przydatne jest uzyskanie pierwszego pojęcia na temat, że tak powiem, „sytuacji hermeneutycznej”, w której Benjamin znalazł się w 1919 roku w odniesieniu do tego terminu. Termin ironia, a zwłaszcza ironia romantyczna, był w rzeczywistości przedmiotem wielu badań (których nie można tutaj streścić) jeszcze w XIX wieku. Spójrzmy na to, którą charakterystykę romańskiej ironii Benjamin zamierza obalić swoją analizą. Możemy rozsądnie odnieść się do dwóch autorów, których filozof domyślnie przyjmuje za punkt odniesienia dla takiej charakterystyki, mianowicie Hegła

24 Tamże, s. 77–79.

i Kierkegaarda. Poglądy tych dwóch myślicieli możemy uznać tutaj za „hermeneutyczne tło” rozważań Benjamina.

W swoich *Wykładach o estetyce* Hegel sformułował wzorcową krytykę ironii jako niezdolności podmiotu (*Unfähigkeit des Subjekts*) do zaangażowania się w jakąkolwiek obiektywną treść. Ten ruch jest morfologicznie podobny do progresji Fichte dla Ja i nie-Ja.

Z tej tendencji, a zwłaszcza przekonani i doktryn Friedricha von Schlegla, tak zwana ironia rozwinęła się również w różnorodnych formach. Miało to swoje głębsze ugruntowanie w filozofii Fichtego, o ile zasady tej filozofii znajdowały zastosowanie w sztuce. [...] Jeśli chodzi o ściślejsze powiązanie twierdzeń Fichtego z tendencją do ironii, musimy w tym względzie podkreślić jedynie następującą kwestię: że Fichte ustanawia Ja według absolutnej zasady wszelkiej wiedzy, wszelkiego rozumu i poznania oraz że Ja pozostaje całkowicie abstrakcyjne i formalne. Po drugie, to Ja samo w sobie jest absolutnie proste, a z jednej strony [każda] osobliwość, pewność, każda zawarta w nim treść jest negowana – ponieważ wszystko zmierza ku tej abstrakcyjnej wolności i jedności – z drugiej strony jest to każda treść, która powinna odnosić się do Ja tylko w sposób ustalony i rozpoznany przez Ja. To, co jest tylko przez Ja, a to, co jest przeze mnie, może zostać równie łatwo powtórnie zniszczone przez Ja. Teraz, jeśli te całkowicie puste formy, które wywodzą się z absolutnej natury abstrakcyjnego Ja, pozostają w mocy, nic nie jest uważane za wartościowe samo w sobie i dla siebie, ale tylko jako wytworzone przez podmiotowość Ja. Wówczas jednak Ja może pozostać panem i władcą wszystkiego i w żadnej sferze moralności, prawości, człowieczeństwa i boskości, sacrum i profanum nie ma niczego, czego Ja nie mogłoby ustalić, a zatem również i unieważnić. W rezultacie wszystko, co „jest w sobie i dla siebie” (*Anundfürsichseiende*) jest jedynie pozorem. Nie jest samo sobie i przez siebie prawdziwe i rzeczywiste, a jedynie „wydaje się” (*Scheinen durch*) poprzez Ja, w którego mocy i samowoli pozostaje. Potwierdzenie i unieważnianie odbywa się wyłącznie z woli Ja, które jest już samo dla siebie Ja absolutnym<sup>25</sup>.

To, co Hegel pojmuje przez „zastosowanie zasad filozofii Fichtego do sztuki”, należy rozumieć następująco: negatywny ruch podmiotu, ujmowany teoretycznie jako „niezdolność” (*Unfähigkeit*) do radzenia sobie z rzeczywistością w poważny i skuteczny sposób, jest zatem rozumiany jako „niepowaga” (*Unernst*), a ostatecznie jako „impotencja” (*Ohnmacht*). W rzeczywistości jest domyślnie interpretowany przez pojęcie „ironii” jako rodzaj „estetycznego tłumaczenia” tegoż ruchu, paradoksalnie jednak (za Heglem) błędnie (i można powiedzieć: „nieszczerze” [*unaufrichtig*]) jako boski geniusz, który „nieskończenie” (*schränklos*) przeskakuje z jednej treści na drugą:

Prawdziwa powaga pojawia się tylko dzięki znacznemu zainteresowaniu rzeczą o istotnej wadze, jak prawda, moralność itp. Poprzez treści, które ja sam uważam za istotne, tak że ja sam staję się niezbędny tylko dla siebie, o ile sam zanurzyłem się w tego rodzaju treści

25 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, s. 92–93.

i dostosowałem się do niej w całej mojej wiedzy i działaniach. Z tego punktu widzenia, gdy jaźń komponuje i dekomponuje wszystko podług swego kaprysu, jest artystą, dla którego żadna treść nie wydaje się absolutna i niezależna, ale jawi się jako samokształtująca się, nieodwracalna iluzja, taka gorliwość nie może mieć miejsca, jako że słuszność przypisywana jest tylko formalizmowi Ja. [...] Ta wirtuozeria ironiczno-artystycznego życia jest pojmowana jako „boski geniusz”, dla którego wszystko i wszyscy są po prostu stworzeniami bez istoty, z którą wolny twórca, który wie wszystko i jest wolny od wszystkiego, nie jest w żaden sposób związany, ponieważ jest władny go stworzyć, jak i unicestwić. Ci, którzy stoją na stanowisku „boskiego geniuszu”, spoglądają z góry na wszystkich innych ludzi, którzy zostali uznani za ograniczonych i tępych, o ile nadal uważają prawo, moralność itp. za wiążące i niezbędne. [...] Takie jest ogólne znaczenie ironii, genialnej, boskiej ironii, jako koncentracji samego Ja, z którym zerwane są wszystkie więzi i które może żyć tylko w błogości czerpania przyjemności z siebie. Pan Friedrich von Schlegel wynalazł tę ironię, a wielu innych bełkotało o niej lub teraz znowu o niej papla<sup>26</sup>.

Należy tu zwrócić uwagę na dwie kwestie: a) z jednej strony jasne jest, że narzędzie ironii jest rodzajem refleksji, która nie ma nic wspólnego z młodym, ale z dojrzałym Fichtem (przynajmniej w charakterystyce Benjamina). Tutaj ironiczna refleksja ukazuje się jako ruch, przez który subiektywna forma nieustannie odmawia zatopienia się w „treści” (*Gehalt*), a zatem nieustannie przeskakuje do nowej treści; przedmiotem ironii nie są formy, lecz treść (jak wyraźnie zauważa również Benjamin). W tym sensie ironię tradycyjnie rozumie się jako osąd czegoś (treści), co nie ma poważnego znaczenia, a jego autor nie jest nim zobowiązany – stąd „zwodnicze” (według Hegla) poczucie wolności; b) ta koncepcja ironii jest równie „niepoważna” (*Unernst*), jak „powierzchnowa” (*Oberflächlichkeit*), ukształtowała również koncepcję ironii i estetyki Kierkegaarda, stanowiącą drugie główne odniesienie w teorii ironii, którą tutaj będziemy nazywać „hermeneutyczną sytuacją” analiz Benjamina.

Teoria ironii Kierkegaarda jest w dużej części (jeśli nie w sposób całkowity) sformułowana w jego pracy magisterskiej: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Krytyka Kierkegaarda okazuje się istotna z dwóch względów: z jednej strony Kierkegaard traktuje refleksje Hegla na temat ironii niemalże dosłownie, aby negatywnie scharakteryzować estetykę [życie estetyczne – przyp. tłumacza] jako pierwszy etap swojej teorii stadiów (która obejmuje także etap etyczny i religijny)<sup>27</sup>.

26 Tamże, s. 93–94.

27 Poniższe dwa fragmenty pokazują, w jakim stopniu negatywna charakterystyka estetyki Kierkegaarda w znacznym stopniu powraca do heglowskich uwag na temat ironii romantycznej: „Można zatem powiedzieć o tej estetyce, że nic nie mówi poważnie, chyba że mówi coś poważnego. Nie bierze nic, by się uwolnić od brania czegoś na poważnie. Ale on również nie mówi poważnie o niczym, chyba że nie myśli o niczym”. S. Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [w:] *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004, s. 275: „Wolność, ta lewitacja, daje estetyzmowi pewien entuzjazm, odurzając się w nieskończoność możliwością, niejako poprzez [...] schronienie się w ogromnym rezerwowym funduszu możliwości”.

Z drugiej strony, analiza Kierkegaarda to nie tylko przejęcie heglowskiej krytyki ironii, lecz także jej radykalizacja poprzez nadanie ironii określonego nihilistycznego zabarwienia. Ironia nie tylko porusza się bez zastrzeżeń na wszystkich poziomach treści, ale nie jest wobec nich w żaden sposób zobowiązana; poprzez ten ruch niszczy te treści, które są „nihilistycznie” implikowane jako „bezwartościowe”. Ten potencjalnie destrukcyjny charakter został, że tak powiem, zdiagnozowany już przez Hegła, ale Kierkegaard podkreśla tę negatywną stronę, jak to przekonująco zinterpretował Marquard, wiążąc pełną konsekwencji powagę w pozbawionej konsekwencji niepowadze ironii:

Jeśli rzeczywistość jest zła, a zło jest rzeczywistością, to opowiadam się przeciw rzeczywistości, tj. za własną nierzeczywistością, tj. za niczym: to jest romantyczno-ironiczny pogląd. To właśnie krytykował Kierkegaard [...]. „Ironia” (w ten sposób pisze Kierkegaard w swoich pismach na temat ironii) „nic nie ustanawia”, [...] „stawanie się niczym również jest uwzględnione”; ironista „podsyca w nim entuzjazm do anihilacji”<sup>28</sup>.

Poglądy Hegła i Kierkegaarda na ironię romantyczną pozostały paradygmatyczne przez cały XIX wiek. Z grubsza rzecz ujmując, to jest właśnie hermeneutyczna panorama poglądów na ironię, z którą musiał zmierzyć się Benjamin i która (jeśli nie poprzez wyraźne odniesienia do dwóch wspomnianych autorów) przynajmniej w przypadku Hegła wywarła na niego oczywisty wpływ<sup>29</sup>. W tej hermeneutycznej sytuacji główna teza Benjamina brzmi zatem interesująco: „ta (subiektywno-rzeczowa) ironia jest tylko jedną stroną romantycznej ironii; poza tym istnieje ironia obiektywno-formalna, szczególnie widoczna we wczesnym romantyzmie, którą można wyraźnie odróżnić od pierwszej”:

Obiektywna legalność, której podlega dzieło sztuki, istnieje, jak pokazano, w tej formie. Arbitralność prawdziwego poety ma zatem swój zakres jedynie w materiale, zaś o ile jest świadoma i żartobliwa, staje się ironią. Jest to subiektywna ironia. [...] Niemniej jednak, jak pokazuje krótkie przyjrzenie się poetyckiej twórczości wczesnego romantyzmu, istnieje ironia, która nie tylko atakuje materiał, ale także przeciwstawia się jedności formy poetyckiej<sup>30</sup>.

Tę „obiektywno-formalną ironię” charakteryzuje Benjamin w opozycji do „ironii subiektywno-rzeczowej”. Możemy zatem zidentyfikować jej dwa aspekty:

28 O. Marquard, *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam 2013, s. 167–168.

29 Zob. na przykład ten fragment autorstwa Menninghausa: „Benjamin nie neguje ograniczonej ważności tego dosłownego poczucia ironii: nazywa to *ironią subiektywistyczną*, która ma zasięg przede wszystkim w materiale” (I, 83). „Pod jej tytułem – nawiasem mówiąc, druzgocącej krytyki Hegła – istnieją oczywiste obiekcje wobec nacisku na momenty obiektywne [von Schlegel]” (W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, Suhrkamp 1987, s. 67–68).

30 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, dz. cyt., s. 90.

- Pierwszy aspekt (przeciw „bezgraniczności”): ironia formalna nie jest kwestią „subiektywności”, ale „obiektywności”. Nie jest to ironia autora, ale utworu, ponieważ jest to nie tylko ironia wyćwiczona w dziele, ale ironia zainscenizowana na temat dzieła, dzięki któremu utwór ironizowany i jego ironizacja są swobodnie „osadzone”, a zatem (niebezgranicznie) określone.
- Drugi aspekt (przeciw „unicestwieniu”): w ironii formalnej połączenie dzieła z ideą sztuki nie odbywa się poprzez „aktualizację jej potencjalności” (jak w krytyce), ale raczej poprzez zainscenizowane „wyłanianie” się formy, która następuje autonomicznie poprzez (ironiczne samo-zainscenizowane) przerwanie pierwotnej formy działania.

Oba aspekty (moment obiektywności i wytworzenie formy) zostały podsumowane w następującym fragmencie:

W przypadku tego rodzaju ironii, która wynika z relacji bezwarunkowej, nie chodzi o subiektywizm i grę, ale o przybliżenie ograniczonego dzieła do absolutu, o jej całkowite zobiektywizowanie kosztem jej unicestwienia. Ta forma ironii wynika z ducha sztuki, a nie z woli artysty [...]. Nie można jej, jak to jest w zwyczaju, interpretować jako wskaźnika subiektywnej bezgraniczności, ale należy ją uznać za obiektywny moment w samym dziele. Reprezentuje paradoksalną próbę budowania struktury przez rozbiórkę: wykazanie jej związku z ideą w samym dziele<sup>31</sup>.

Aby zrozumieć takie, niekiedy enigmatyczne, twierdzenia i wyjaśnić je konkretnym przykładem, powinniśmy oprzeć się na radach Benjamina i zwrócić się ku komediom Tiecka, które domyślnie są uważane za egzemplifikacje formalnej ironii wczesnego romantyzmu jako „dobrowolnego zniszczenia”:

Ironią formy jest jej dobrowolne zniszczenie, o czym świadczy romantyczna twórczość, a komedie Tiecka prawdopodobnie w najbardziej ekstremalnej formie w całej literaturze. [...] Określona forma pojedynczego dzieła, którą można nazwać formą reprezentacji, staje się ofiarą ironicznego zniszczenia. Powyżej niej jednak wznosi ironia formę niebiańską, wieczną – ideę form, które można nazwać formami absolutnymi, i dowodzi, że dzieło, które czerpie z tej sfery swą niezniszczalną egzystencję, przetrwało po tym, jak jego empiryczna forma pochłonęła wyraz jego odosobnionej refleksji. Ironizacja formy przedstawienia jest podobna burzy, która unosi zasłonę z transcendentalnego porządku sztuki i ujawnia w nim bezpośrednie istnienie dzieła jako tajemnicy. Dzieło, jak uważał Herder, nie jest zasadniczo objawieniem i tajemnicą twórczego geniuszu, którą można nazwać tajemnicą substancji, jest tajemnicą ładu<sup>32</sup>.

Takie rozważania wskazują na sytuacje, na które wystawieni są zarówno publiczność i aktorzy, jak i autor w komedii Tiecka<sup>33</sup>. Powoduje to zerwanie oryginalnej fabuły,

31 Tamże, s. 92, 94.

32 Tamże, s. 91, 93–94.

33 Zob. także następujący przypis, który podkreśla refleksyjną charakterystykę takich sytuacji: „Refleksyjny charakter ironii jest szczególnie wyraźny w dramatach Tiecka. Jak wiadomo,

ale jednocześnie w zabawny sposób powstaje nowa forma akcji wynikająca z tego przełamania „tajemnicy porządku” i „formy absolutnej”, istnieją w procesie tworzenia formy, które zachodzą w takich sytuacjach niemal autonomicznie poprzez inscenizowanie interakcji między aktorami, pisarzem i publicznością. Radykalny pogląd na autonomię dzieła sztuki, tj. idea „samoorganizującego się organizmu” (*selbst-organisierten Organismus*), przedstawiony jest tutaj (według Benjamina): forma nie jest wynikiem subiektywnych intencji autora, ale zainscenizowanej, a zatem obiektywnej gry aktorów, autora i publiczności, którą, jak słusznie zauważył Benjamin, osiąga się poprzez zniszczenie oryginalnej fabuły i wytworzenie nowej formy. Podczas gdy w subiektywnej ironii mówi, że tak powiem, „głosem autora”, w ironii formalnej interakcja między publicznością, pisarzem i aktorami jest tym, co ironia wywiera na dzieło. Razem zaś tworzą nową formę dzieła, w której swobodnie rozwija się ten ironiczny, dialogiczny proces. Obiektywność i wydajność są zatem dwiema stronami tego samego procesu.

Na koniec należy zwrócić uwagę jeszcze na dwie kwestie. Z jednej strony takie odniesienie do komedii Tiecka jest istotne dla analizy Benjamina, ponieważ sam Friedrich Schlegel w dobrze znanym fragmencie definiuje ironię jako „permanentną dygresję” (*permanente Parekbase*)<sup>34</sup>. W ten sposób, poprzez niekiedy skrajny przykład (komedie Tiecka), wyjaśnia on objawy ironii, istotne (w ujęciu Benjamina) dla charakteryzacji romantycznej koncepcji ironii w ogóle. Z drugiej strony ta koncepcja romantycznej ironii jako parabazy, zilustrowana w komediach Tiecka, została niedawno przeanalizowana przez Edgara Landgrafa w rozprawie na temat wczesnoromantycznej koncepcji improwizacji autorstwa<sup>35</sup>. W tym ostatnim rozdziale wykorzystamy analizę Landgrafa poprzez linie przedstawione powyżej, aby lepiej scharakteryzować ironię formalną w stosunku do dwóch aspektów subiektywnej ironii, krytykowanej przez Hegla i Kierkegaarda:

Po pierwsze, parabaza okazuje się zainscenizowanym refleksyjnym spojrzeniem na formę dzieła sztuki: poprzez nią ironia zostaje „zainscenizowana” – nie chodzi już o „subiektywne negowanie treści” wyrażonych w dziele sztuki (Hegel), chodzi znacznie bardziej o „zainscenizowanie ograniczenia formy ironizowanego dzieła sztuki jako rzeczywistości na scenie”:

Podwojenie przez Tiecka zróżnicowania sceny / widowni na scenie zostało opisane jako wdrożenie fundamentalnej zmiany perspektywy na temat teatru. [...] Przedstawiając

---

publiczność, autor i pracownicy teatru grają we wszystkich komediach literackich. Pulver wskazuje na czterostronną refleksję w jednym miejscu: pierwszą refleksję, drugie „widz na scenie”; potem „aktor zaczyna zastanawiać się nad sobą jako mimem”, a na koniec pogrąża się w „ironicznej samo-kontemplacji” (Benjamin, dz. cyt., s. 92).

34 F. Schlegel, *Philosophische Lehrjahre, 1796–1806* [w:] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Schöningh, Bd. 18, Munich 1963, s. 85.

35 E. Landgraf, *Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony* [w:] tegoż, *Improvisation as Art*, Bloomsbury, New York 2014, s. 84–108.



iluzję teatralną jako iluzję, podkreśla ponowne wkroczenie w rzeczywistość samego przedstawienia w porównaniu z rzeczywistością prezentowaną na scenie<sup>36</sup>.

Realizując interakcję między autorem, aktorami a publicznością, na scenę rzuca się refleksyjne spojrzenie na dzieło sztuki, dzięki któremu forma dzieła zyskuje na „pewności”, a przez to staje się bardziej „ograniczona”. Dzieje się tak, ponieważ ta zainscenizowana gra, wraz z iluzoryczną postacią dzieła (trafnie podkreśloną przez Landgrafa), pozwala nam również spojrzeć na jego utracone potencjalności: pokazuje, że dzieło może rozwijać się inaczej, że jego rzeczywistość materialna jest w rzeczywistości iluzją, jest zdeterminowana ograniczoną formą, która jednak traci pretensje do absolutności poprzez to zainscenizowane zniszczenie<sup>37</sup>.

W drugim przypadku parabaza okazuje się wolną, produktywną grą między aktorami, autorem i publicznością: poprzez zachodzące między nimi na scenie interakcje tworzy się faktyczne dzieło (komedia – to, co Benjamin oznacza jako „formę absolutną”), którego powstanie nie dokonuje się już przez nieświadomą działalność geniuszu, ale raczej inscenizację swobodnej gry, która pozwala uznać formę za konsekwencję samorozwoju:

Komedia, która powstaje w wyniku wymiany między sceną a widownią, nie może już wyrażać intencji autora [...]. Musi raczej wynikać z dialogowego zaangażowania publiczności. [...] W swojej strukturze dialogowej improwizacja pokazuje, jak dzieło sztuki może wyłonić się z samokierującego procesu rekurencyjnego, który wytwarza oryginalne, nieprzewidywalne i nieprzewidziane prace lub przedstawienia, wykraczające poza to, co osoby zaangażowane w proces planowały lub mogli sobie wcześniej wyobrazić<sup>38</sup>.

Tutaj Landgraf (wraz z Benjaminem) słusznie podkreśla, jak we wczesnym romantyzmie można znaleźć pojęcie ironii, którego nie należy utożsamiać z „subiektywną i niszczycielską pomysłowością autora” (*subjektiven und vernichtenden Genialität*): ironia jest wytwarzana przez zainscenizowaną grę refleksyjną, która razem z nią tworzy także nowy porządek po zniszczeniu starego. Operacja ta jest tym, co Benjamin charakteryzuje jako „tajemnicę porządku”, która jest wystawiana na scenie poprzez formalną ironię, a tym samym jest również zobiektywizowana.

36 Tamże, s. 91.

37 Ten punkt na przykład w rozdziale 3 komedii *The Upside Down World*. W skrócie: ograniczenie dzieła w porównaniu z potencjalnościami zawartymi w postaciach sformułowane jest w następującej odpowiedzi Skaramuza dla poety, który zaprasza go do wykonania instrukcji utworu (dzieła): „Co za kawałek! Jestem także utworem i mam również prawo zabrać głos. A może myślisz, że nie mam woli? Czy myślicie, że poeci i aktorzy zawsze są zmuszani do robienia tego, co im każą? O mój panie, czasy niekiedy zmieniają się nagle” (L. Tieck, *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016, s. 7).

38 E. Landgraf, dz. cyt., s. 101.

Na koniec możemy podsumować dwie różne role refleksji w krytyce sztuki i ironii:

1. W krytyce artystycznej refleksja jest ontologizowana i rozumiana jako „połączenie”, podczas gdy krytyka ma za zadanie aktywować to połączenie poprzez aktualizację „założeń” dzieła sztuki. Tutaj refleksja działa jak „katalizator” potencjalności dzieł sztuki. W tej pierwszej funkcji odbicie zyskuje „pierwszy wymiar performatywny”, rozumiany jako „działanie (eksperyment) na dziele sztuki”. W tej drugiej roli opinia publiczna (krytyk) staje się także „przedłużeniem autora” (słowami Schlegla), uzupełniając dzieło sztuki poprzez krytykę (słowami Benjamina).

2. W ironii formalnej koncepcja refleksji odzyskuje *implicite* swój kantowski, transcendentalny charakter jako zdolność do przedstawienia pewnych przedmiotów przed sobą jako idei w celu ich porównania<sup>39</sup>. Ta aktywność jest realizowana w tym konkretnym przypadku poprzez inscenizację gry między aktorami, pisarzem i publicznością, która jednak pokazuje zarówno obiektywizującą (nie subiektywną), jak i produktywną (nieniszczącą) funkcję ironii, którą w XIX wieku jest negatywna charakterystyka sfałszowanej ironii. Daje to refleksji drugi wymiar performatywny, polegający na tym, że jej swobodną praktykę, wyrażoną w różnych postaciach, należy postrzegać jako produkcję formy, która nie zależy od jakichkolwiek wcześniejszych intencji, ale raczej pojawia się niemal spontanicznie w samej grze. W tym drugim procesie autor staje się swoim własnym widzem, ponieważ zastanawia się nad własnym dziełem, aby umożliwić powstanie „nowego, nieprzewidzianego i nieprzewidywalnego dzieła”.

*Z języka niemieckiego przełożył Michał Witek*

## Bibliografia

- Arendt H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Benjamin W., *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Benjamin W., *Gesammelte Briefe*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995–2000.
- Fichte J.G., *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, frommann-holzboog, Stuttgart 1962–2012.
- Gasché R., *The Sober Absolute: On Benjamin and Early Romantics* [w:] *Walter Benjamin and Romanticism*, B. Hanssen, A. Benjamin (Hrsg.), The Athlone Press, London 2002.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Bd. 13, Frankfurt am Main 1970.

<sup>39</sup> „Ale odzwierciedleniem (myśleniem) jest: porównywanie podanych pomysłów z innymi lub ze swoją wiedzą w odniesieniu do możliwego terminu i utrzymanie ich razem” (I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, V, AA, Band V).

- Johnston K.R. et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990.
- Kant I., *Gesammelte Werke*, Akademieausgabe, De Gruyter, 1900–2009.
- Kierkegaard S., *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [w:] *Gesammelte Werke und Tagebücher*, XXXI, Grevenberg, Simmerath 2004.
- Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L., *L'Absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978.
- Landgraf E., *Staged Improvisation: The Generative Principles of Romantic Irony* [w:] E. Landgraf, *Improvisation as Art*, Bloomsbury 2014.
- Lindner B. (Hrsg.), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2011.
- Marquard O., *Der Einzelne – Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam, Stuttgart 2013.
- Menninghaus W., *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- Schlegel F., *Philosophische Lehrjahre, 1796–1806* [w:] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Schönigh, Bd. 18, Munich 1963.
- Szondi P., *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Tieck L., *Die verkehrte Welt*, Holzinger, Berlin 2016.
- Weber S., *Criticism Underway. Walter Benjamin's Romantic Concept of Criticism* [w:] K.R. Johnston et al., *Romantic Revolutions. Criticism and Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

## Critique of Art and Formal Irony in Walter Benjamin's Doctoral Thesis (Bern). Deliberations on Two Key Terms of Early Romanticism

### SUMMARY

The article examines Walter Benjamin's dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (The Concept of Art Criticism in German Romanticism), written between 1918 and 1919 and published in 1920. It is at least from the publication of *L'Absolu* by Philip Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy<sup>40</sup> that the article obtained a central status in the research into Romanticism. This centrality, as Lacoue-Labarthe and Nancy rightly pointed out, is based on the fact that Benjamin's dissertation is focused on understanding early Romantic aesthetics as a cultural phenomenon that is not based on literature, music or art in general, but should be considered above all through philosophical questions.

KEYWORDS: Walter Benjamin, Romanticism, criticism, art, philosophy

40 „Soutenue en 1919 et publiée en 1920 [...] cette thèse, qui n'est pas allée ans produire un effet «révolutionnaire» dans les études traditionnels sur le romantisme, est la première analyse fondamentale des concepts d'art, de littérature et de critique dans le romantisme d'Iéna, dont la nature philosophique est toujours prise en vue par Benjamin” (P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978, s. 30).