



Tomáš Garrigue Masaryk

O badaniu dzieł poetyckich*

On the Study of Poetic Works

Abstract: Tomáš Garrigue Masaryk's article *O studiu děl básnických* presents a concept for the study of art, with particular emphasis on poetry, set in opposition to metaphysical aesthetics. The author treats the work of art as a distinct form of knowledge of the world, equal in status to scientific knowledge, yet different in method: art operates through a direct, sensory, and concrete apprehension of reality, whereas science is based on abstraction, analysis, and generalization. Masaryk emphasizes the psychological dimension of creativity, pointing to the importance of imagination, emotions, will, and the artist's thorough education, which, however, in the creative act should be subordinated to artistic intuition. A special place is occupied here by the poet, whose medium is language and whose task is to capture the human being and the world in an image-based, synthetic, and universal form. The author's reflections are supplemented by numerous analyses of examples from European literature, intended to demonstrate the value of the poetic work.

Keywords: empirical aesthetics, artistic cognition, poetry, psychology of creativity

* Podstawa przekładu: T.G. Masaryk: *O studiu děl básnických*. J. Otto, Praha 1884.

Przedmowa do estetyki empirycznej

Zdaje się, że już powiedziano, iż estetyka nie ma żadnej wartości, a jedynie *Poetyka* Arystotelesa odegrała pewną rolę, wpływając na dawny dramat francuski, choć i ten wpływ należy uznać za niewielki.

To prawda, że z estetyką wiążą się pewne trudności. Artyści rzadko się nią interesują, a niektórzy wręcz sprzeciwiają się opiniom estetyków, wołając odwoływać się do opinii publiczności. Gdybym był profesjonalnym estetykiem, powiedziałbym – a przynajmniej pomyślał – w końcu sam jestem częścią publiczności. Na co artysta mógłby odpowiedzieć, że nie reprezentuje przecież całej publiczności, i odesłałby mnie do Arystotelesa, który tłumaczy, jak publiczność, złożona z wielu głów i jeszcze większej liczby zmysłów, odbiera dzieło na różne sposoby: jedni pojmują je tak, inni – inaczej. Z tego zaś powstaje rodzaj zbiorowego sądu, a zatem – być może – również sądu poprawnego. Ale czy publiczność nie ocenia dziś tak, a jutro inaczej? I czy nie jest tak, że wielu artystów tęskni zarówno za estetykami, jak i – a być może jeszcze bardziej – za publicznością?

I choć z estetyką wiążą się pewne trudności, to nie można z niej całkowicie zrezygnować. Wielu wybitnych artystów zajmowało się estetyką. I tak, Dante i Shakespeare dyskutowali o poezji, Leonardo da Vinci pisał o malarstwie, Lessing, Goethe, Schiller i inni wielcy artyści gruntownie omawiali sztukę. Nie musimy zatem zasięgać rady tylko u profesjonalnych estetyków, lecz możemy także studiować samych artystów oraz ich abstrakcyjne rozprawy o tym, co sami tworzyli.

Artyści mówią tu bardzo mistycznie, na przykład Wagner czy Fühlich – może odpowiedzieć ktoś z publiczności – estetycy zaś niczego nie rozumieją. Nie pozostaje nic innego, jak tylko odwołanie się do zdrowego rozsądku. Artyści nie zawsze wypowiadają się w sposób mistyczny – przytakuje wykształcony sąsiad, dotknięty kąśliwą uwagą publiczności – ale często nie znają terminów technicznych, przez co bywają niezrozumiani. Nie mogą oni rzecz jasna łatwo odeprzeć takich zarzutów. Jeśli jednak mieliby na wyższych uczelniach prowadzić wykłady z zakresu swoich specjalizacji, a może nawet estetyki ogólnej, i w ten sposób nawiązywać żywy kontakt między nauką a sztuką, warto zauważyć, że nie wszyscy artyści – mimo braku znajomości terminologii naukowej – ukrywają swoje myśli za pomocą mistycznych i niezrozumiałych słów (jak na przykład Goethe, Grillparzer i inni).

Dlatego z dużą korzyścią możemy kształcić się estetycznie, czerpiąc z ich twórczości – być może nawet skuteczniej niż poprzez abstrakcyjne rozważania estetyczne.

W estetyce, podobnie jak w niektórych innych dziedzinach nauki, istnieją dwie szkoły, które swoją metodą wykluczają się wzajemnie. Pierwszą możemy nazwać metafizyczną, drugą zaś empiryczną. Metafizycy wychodzą od podstawowych pojęć piękna (lub brzydoty), wzniosłości czy tego, co wywołuje śmiech, dedukując z tych naczelných zasad reguły obowiązujące w konkretnych zjawiskach. Empirycy natomiast, przekonani, że najwyższe zasady wszelkiej nauki można ustalić jedynie drogą indukcji, uważają, że także w estetyce należy stosować tę metodę. Estetyka metafizyczna prezentuje się bardziej okazale niż estetyka empiryczna, jednak jest nieweryfikowalna i powierzchowna pod względem treści i często ogranicza się jedynie do pustych słów. Estetyka metafizyczna chętnie buduje systemy, empiryczna zaś działa bardziej monograficznie.

Empiryk niechętnie mówi o pięknie. O ile w naukach i filozofii dyskutuje się o „prawdzie”, a ludzie łamią sobie języki nad tym, czym właściwie są te wieczne i dziwne prawdy, o tyle namysł nad tym zagadnieniem jest znacznie mniej rozwinięty. Obecnie nie mówi się już tak wiele o prawdzie *in abstracto*, zamiast tego skupiamy się na praktyce. Podobnie wygląda sprawa w estetyce, jeśli chodzi o pojęcie piękna i zaciekle spory na jego temat. Empiryk, twardo stąpając po ziemi oraz wychodząc od uczuć estetycznych i pojęć związanych z doświadczeniem estetycznym, poszukuje elementów, z których składają się bardziej złożone zjawiska estetyczne, i nie dąży do tego, żeby istotę piękna wyrazić za pomocą jednej formuły. Zwolennik empiryzmu zadowala się tym, że udało mu się określić warunki doświadczenia estetycznego. Dlatego najskuteczniejszym narzędziem estetyki empirycznej bywa analiza psychologiczna.

Empiryk niczego artystom nie nakazuje. Przypatruje się dziełom sztuki tak, jak naukowiec bada zjawiska przyrodnicze: porównuje je i za pomocą indukcji dochodzi do ogólnych reguł. Reguły te nie ograniczają jednak twórczego geniuszu artysty, tak jak zasady logiki nie utrudniają pracy naukowej.

Jak mogłaby wyglądać estetyka empiryczna *in concreto*, postaram się ukazać w dalszych analizach mojego skromnego tekstu.

Praga 1884
T.G.M.

Każde dzieło artystyczne, a szczególnie poetyckie, można oceniać na dwa sposoby: historycznie – badając, jak powstało i jaki ma związek z kulturowym rozwojem ludzkości – oraz autonomicznie, czyli jako dzieło samo w sobie pod względem zarówno treści, jak i formy. W artykule nie będziemy zajmować się pierwszym aspektem. W drugim zaś przypadku bardziej niż forma interesuje nas treść, i to głównie z punktu widzenia psychologicznego.

I

1. Jakie są charakterystyczne cechy dzieła sztuki w ogóle, a dzieła poetyckiego w szczególności? Wytwór sztuki sam w sobie jest wyrazem ekspresji specyficznego poglądu na świat. Tak jak naukowiec poznaje świat we właściwy dla siebie sposób, tak samo artysta doświadcza go na swój sposób: przyrodę, ale przede wszystkim człowieka. Ponieważ człowiek pozostaje najbliższy drugiej osobie i to właśnie on najbardziej nas interesuje, dlatego nie dziwi, że prawdziwym celem wszelkiego poznania, zarówno naukowego, jak i artystycznego, jest właśnie człowiek. Z tego powodu na przykład Shakespeare'a można nazwać psychologiem ludzkiej duszy.

Artysta poznaje świat w sposób wyjątkowy, w związku z tym każdy, kto chce uchwycić prawdziwą istotę sztuki, musi przede wszystkim badać doświadczenie twórcy. Stąd przyjrzymy się, na czym polega różnica między poznaniem artystycznym a poznaniem naukowym. W tej sprawie nie dysponujemy inną metodą niż ciągle porównywanie tego, co tworzy i poznaje poeta, z tym, co dzieje się w nauce. Wypowiedzi wybitnych artystów będą tego cennym potwierdzeniem. Głównym przedmiotem naszych badań jest poeta, gdyż jego aktywność najlepiej poddaje się abstrakcyjnej analizie naukowej.

2. Najkrócej mówiąc, **poznanie naukowe** ma charakter ogólny, to znaczy: w nauce uogólniamy, generalizujemy, odkrywamy prawa, interpretujemy świat za pomocą praw (indukcyjnych) itd., dlatego nasze poznanie nie odnosi się bezpośrednio do samych rzeczy, lecz – powiedziałbym – mamy szereg subiektywnych doświadczeń, w które wtłaczamy cały ten logiczny świat. Na przykład Newton sformułował prawo grawitacji, ale samo to prawo nie istnieje w przyrodzie. To tylko formuła, która istnieje w nas – a nie w świecie. W tym sensie nauki są ogólne, abstrakcyjne oraz analityczne. Analizujemy świat, rozkładamy go na czynniki pierwsze, porównujemy poszczególne elementy, aby następnie złożyć je na nowo – w celu pełniejszego zrozumienia.

Nauki teoretyczne – o praktycznych nie ma tu potrzeby wspominać – dzielimy na abstrakcyjne i konkretne. Do nauk abstrakcyjnych zaliczamy na przykład matematykę, fizykę, chemię itd.; a do konkretnych – między innymi mineralogię, zoologię oraz tzw. nauki opisowe (historia naturalna, humanistyka). Nauki abstrakcyjne mają charakter analityczny, natomiast nauki konkretne – syntetyczny. Logiczny związek między tymi dwiema klasami nauk polega na tym, że nauki konkretne opierają się na założeniach nauk abstrakcyjnych. I tak, na przykład mineralog prowadzi swoje badania, wychodząc z założeń nauk abstrakcyjnych chemii, fizyki czy matematyki. Rozwój ducha ludzkiego polega więc na tym, że najpierw rozkładamy świat na części (dzięki naukom abstrakcyjnym), a następnie składamy je w całość (dzięki naukom konkretnym).

3. Poznanie artystyczne przebiega w innym sposób. Artysta nie poznaje świata za pomocą abstrakcji, lecz postrzega go bezpośrednio: konkretne byty, istoty, rzeczy, które istnieją w przyrodzie. Nie czyni tego dzięki jakiemuś mistycznemu poznaniu, jak często – poetycko, lecz psychologicznie nieprzekonująco – się o tym mówi, lecz za pomocą spostrzeżenia, które Goethe określa ścisłą, zmysłową fantazją. Jest to doświadczenie bezpośrednie, dla którego nie mamy lepszej nazwy.

Czym zatem jest owo bezpośrednie postrzeganie jednostkowych, konkretnych rzeczy? Niczym innym, jak tylko tym, że artysta – jak powiedzieliśmy – nie abstrahuje, lecz raczej rozpoznaje każdą rzecz taką, jaka jest sama w sobie, jako integralną całość, a następnie pokazuje nam za pomocą swego dzieła, jak odczytuje świat właśnie dzięki temu bezpośredniemu postrzeganiu. Poznanie naukowe – które przecież również należy określić jako konkretne – na przykład dotyczące mineralogii, różni się jednak zasadniczo od poznania artystycznego. Naukowiec komponuje swój świat z elementów uzyskanych przez nauki abstrakcyjne, a zatem jego poznanie jest zapośredniczone w myśleniu abstrakcyjnym. Artysta nie potrzebuje myślenia abstrakcyjnego dla swojego poznania: to, co nazywamy kontemplacją plastyczną, jest właśnie poznaniem artystycznym. Zwykły człowiek, nie-poeta, nie-artysta, tylko w niewielkim stopniu posiada takie doświadczenie. Ale doświadczenie to jest wspólne wszystkim ludziom, ponieważ w innym razie w ogóle nie rozumielibyśmy poetów.

Wszyscy posiadamy pamięć – co z artystycznego punktu widzenia należy uznać za kłopotliwe – ponieważ gromadzimy w niej wszelkie wrażenia i pojęcia, nieustannie je porównujemy i można powiedzieć, że dzięki niej wiemy o wiele więcej, niż widzimy oczami. Niewielu ludzi faktycznie dostrzega rzeczy, odczuwa je i doświadcza ich bezpośrednio. To artyści, geniusze natchnieni przez Boga, właśnie dzięki percepcji zmysłowej, a nie za pomocą pamięci, dostrzegają rzeczy.

Szczególną cechą tego genialnego oglądu jest to to, że artysta z jednokową miłością wpatruje się we wszystkie rzeczy, a poeta – z delikatnością trudną do wyrażenia – obok wielkich tematów, które wydają się nam najcenniejsze i najdroższe, podejmuje także to, co nieistotne. Jak mistrzowsko Shakespeare ukazuje nie tylko ludzkie serce, lecz także życie zwierząt, i jak zachwyca się pięknem natury. Ten, kto potrafi odczuć radość, z jaką poeta opisuje kwiat, chmurę itp. (na które zazwyczaj nie zwracamy uwagi), najlepiej zrozumie zmysłowe wpatrywanie się artysty.

Dzieło sztuki stanowi owoc szczególnego sposobu poznawania świata i można twierdzić, że jest ono równie samodzielne i uprawnione jak poznanie naukowe. Doświadczenie artystyczne, wynikające z geniuszu, jest celem samym w sobie, podobnie jak poznanie naukowe. Co więcej, ma ono charakter bardzo precyzyjny, ścisły – a nawet najściślejszy. Prawdziwy artysta najpełniej wyraża świat, dlatego też jego dzieło – jak słyszymy – tak silnie działa na każdego z nas, i stąd właśnie bierze się ów wielki cel, który realizują genialni artyści – prawdziwi wychowawcy ludzkości.

4. Poznawanie świata w sposób artystyczny w pełni urzeczywistnia się dopiero przez tworzenie dzieła sztuki. Nie można dokładnie określić tego, czym jest **twórczość** artystyczna, tak jak żaden ostateczny fakt psychologiczny nie poddaje się jednoznacznej definicji – można go co najwyżej mniej lub bardziej trafnie opisać. Nie znajdujemy na to odpowiednich słów: mówimy „nie daje mu to spokoju”, gdy ktoś po uchwyceniu intuicji zaczyna tworzyć. Zwykły człowiek, doświadczywszy świata, zachowuje go dla siebie, przechowuje w pamięci, zapisuje w książce, może o nim nauczać, ale artysta, poznając świat, zarazem go współtworzy – potrafi to robić, ma ku temu zdolności. Dlatego też słowo „sztuka” (czes. *umění*) wywodzi się od czasownika *umět*, czyli „umieć”. To twórcza siła, której w żaden sposób nie możemy ująć psychologicznie. To ostateczny fakt, który wynosi geniusza ponad zwykłego śmiertelnika. Mówię tu o geniuszu, nie o artyście. Jako ogólną regułę psychologiczną można przyjąć, że każdy człowiek, pragnąc uzewnętrznić swój wewnętrzny świat, zaczyna od siebie, a dopiero potem, w mniejszym stopniu, kieruje się ku innym. Jednak geniuszowi twórcza siła udziela się w stopniu wyższym niż zwykłym ludziom. Geniusz to artysta, który tworzy **piękno**.

5. Aby możliwie jak najtrafniej oddać to, co zostało powiedziane o poznaniu artystycznym, należy uświadomić sobie, że – wbrew częstym twierdzeniom – sztuka nie polega na **naśladowaniu przyrody**. Artysta poznaje świat, ale go nie odwzorowuje. Jeśli genialność jest szczególnym sposobem poznania – a tak właśnie jest – to podobnie jak w filozofii, również w estetyce musi zostać rozstrzygnięty spór między empiryzmem a racjonalizmem. Jeśli chodzi o moje stanowisko, to opowiadam się za umiarkowanym i trzeźwym

racjonalizmem. Dusza artysty nie jest przecież jakąś fotograficzną kliszą, na której szanowna publiczność miałaby oglądać to, co się na niej wiernie odbija. Genialność nie wyklucza intensywnego wysiłku umysłowego, przeciwnie – charakteryzuje się wytężoną pracą duchową. Gdyby artysta był tylko biernym odbiorcą, to nie posiadałby tej szczególnej wartości, którą słusznie mu przypisujemy. Jego twórczość, jako odzwierciedlenie jego wyjątkowego sposobu poznawania świata, jest z pewnością działalnością samodzielną, nie mniej niż praca naukowa oddaloną od prostego naśladowania przyrody.

Gdyby ktoś twierdził, że malarz lub inny artysta tylko modeluje, a zatem faktycznie naśladuje, moglibyśmy łatwo odpowiedzieć, że nie chodzi tu o samo modelowanie, lecz przede wszystkim o twórczą ideę. Dopiero potem artysta potrzebuje modelu, aby ową ideę zmysłowo utkać. Wynika to częściowo z niedoskonałości ludzkiej zmysłowości i wyobraźni, a częściowo z ograniczeń techniki, ale nie można dostrzec idei w samym modelu, a ten, kto tak czyni, jest ostatnim z artystów. Schopenhauer trafnie zauważył, że najlepiej naśladują figury woskowe, ale nigdy nie wywołują doznań estetycznych. Wreszcie możemy wysunąć zarzut, że nie wszyscy artyści posługują się modelami.

Jeśli sztuka nie jest naśladowaniem przyrody, to jej istoty nie stanowi **realizm**. Choć dziś większość zgadza się z tym, że realizm jest prawdziwą istotą sztuki, to równie słusznie można twierdzić, że jest nią idealizm. Dla nas – jak już wcześniej powiedzieliśmy – sprawa przedstawia się mniej więcej tak: jeśli poznanie artystyczne jest faktycznie poznaniem świata, jeśli opiera się na bezpośrednim postrzeganiu, to akt tworzenia, podobnie jak badania naukowe, nie musi być realistyczny. Każdy wie, że rzeczy nie istnieją w przyrodzie tak, jak to ujmuje artysta. Już Leonardo da Vinci uczył, że nawet najlepiej namalowany obraz nie wywoła w nas takiego przedstawienia ciała, którego doświadczymy w naturze. Da Vinci wiedział, że nasze poznawanie świata jest uwarunkowane subiektywnością (czyli patrzeniem dwójgiem oczu). Obecnie za pomocą stereoskopu potrafimy skorygować te niedoskonałości artystyczne. To, co wyraża artysta, jest takie, jakie mu się jawi, jak on to poznał i spostrzegł. I jeśli chcemy nazwać to realizmem, to z pewnością nie będzie w tym słowie niczego więcej niż to, kiedy mówimy: prawdziwe, jasne i przekonujące. Tak na przykład postępuje większość malarzy. Głowa Jana Chrzciciela została przedstawiona tak, jakby nie stanowiła większego ciężaru, nawet dla młodej córki Herodiady. Ludzka głowa waży co najmniej dziesięć funtów, i jeśli – jak to często prezentuje się na obrazach – jest położona na metalowej tacy, to jej niesienie wymaga zaangażowania całego ciała, a zwłaszcza odpowiedniego umodelowania mięśni ręki. Prawdziwy artysta rzadko grzeszy przeciwko takim wymaganiom, ale nie znaczy to, że realizm – lub jego brak – jest sztuką, zwłaszcza jeśli słowo

to rozumie się jako pewien rodzaj wulgarności, często spotykanej w czasach nowożytnych. Wstręt, nawet ukazany w całej swej istocie, nie jest jeszcze tematem artystycznym, a tym bardziej nie bywa tematem boskich geniuszy.

Czy sprawa nie zostałaby wyjaśniona, gdyby ktoś stwierdził, że w sztuce – jak to się często słyszy – zjawia się pewna „przyroda”, zwłaszcza że **metody naturalistycznej** aktu twórczego nie można utożsamiać z samą sztuką? Przecież powierzchowna wiedza ginekologiczna, jaką Zola ukazuje w powieści (w najnowszym dziele *Rozkosze życia* opisuje poród) w żadnym sensie nie stanowi właściwego poznania świata artystycznego. Poeta niech ogląda przyrodę, niech uczy się z książek, nie tylko z samego życia, lecz niech też poznaje ten wielki i wzniosły świat. Z pewnością można także badać takie drobnostki, błahostki i brzydoty zarówno naukowo, jak i artystycznie. Czyż nie ma różnicy w materii – między objętością a treścią – oraz w poznaniu między głębią a wzniosłością? Czym są te wieczne idee, o których pisał Platon i za którymi tęskni każda szlachetniejsza dusza?

6. Artysta różni się od naukowca tym, że pojmuje świat według własnych zasad, to znaczny – jak już powiedzieliśmy – bezpośrednio, zmysłowo. Artysta tworzy: nie naśladuje, lecz samodzielnie układa świat z własnych elementów. Czyni to jednak nie za pomocą metody naukowej, którą posługuje się konkretny naukowiec, lecz w zupełnie inny sposób. W tym przypadku chodzi o **wyobraźnię**, dzięki której twórca łączy poszczególne części w spójne dzieło sztuki. Wyobraźni nie będziemy tu omawiać szerzej. Zwrócimy jedynie uwagę, że w dziełach wielkich artystów zauważamy szczególną **jasność, jedność i harmonię**. Artysta, który widzi niejasno, który nie postrzega rzeczy takimi, jakie są, który nie potrafi ucieleśnić swoich idei i poznania w spójnym obrazie, nie jest prawdziwym twórcą. Wybitny naukowiec może sobie pozwolić na pewną niejasność zarówno wobec siebie, jak i wobec innych. Natomiast wielki artysta nie ma takiej możliwości. Dlatego poznanie naukowe przyczynia się do postępu, podczas gdy poznanie twórcze – nie. Homer, Sofokles, Dante, Shakespeare, Goethe i inni wielcy twórcy utrwaliли to, co poznali. Goethe oglądał świat z innego punktu widzenia, dostrzegał w rzeczach inne strony, ale to, co zobaczył dzięki swemu geniuszowi, poznał całkowicie prawdziwie.

Dlatego osobie niebędącej artystą tak trudno jest ocenić dzieło sztuki. Wszyscy mamy o niej jakieś wyobrażenie: każdy mógłby napisać krótki wiersz, każdy bywa od czasu do czasu w nastroju poetyckim. Jednak nikt – poza samym twórcą – nie potrafi w pełni oddać tego, co artysta stworzył w danym czasie. Dzieło naukowe dzieli tę właściwość tylko częściowo. Naukowiec może logicznie powiązać swoje odkrycia z pracą innych badaczy, tworząc w ten sposób nieprzerwany łańcuch, który nazywamy postępem. Prawdziwe dzieło sztuki jako wielki kamień milowy stoi samo w sobie i dla

siebie na rozległym skrzyżowaniu ludzkiego wysiłku. Dlatego każdy, kto pragnie z pożytkiem studiować dzieło geniusza, musi wznieść się na poziom artysty i spojrzeć na nie z jego perspektywy, a nie z własnej.

Niemal tak samo ważna jak bycie wielkim poetą jest umiejętność zrozumienia poety¹.

7. Najwyższą formą poznania artystycznego jest poznanie człowieka. Mówię to całkiem szczerze jako ktoś zajmujący się nauką abstrakcyjną, ponieważ to właśnie w dziele artystycznym człowiek osiąga największe wzniesienie i, być może, doświadcza najpełniejszego zrozumienia. Dlatego poznanie prawdziwego, wielkiego artysty, który odnosi się do istoty samej rzeczy, stanowi najpełniejsze uchwycenie świata.

Tym samym wyraziłem to, co – w moim przekonaniu – najlepiej oddaje istotę poznania artystycznego, i właśnie dlatego kładę nacisk na **poznanie artystyczne**, abyśmy nauczyli się postrzegać twórczość artystyczną nie jak jakąś zabawę, lecz jak największą i najcenniejszą ludzką **pracę**.

8. Dzieło sztuki musi mieć charakter **uniwersalny**. Goethe powiedział, że nie istnieje sztuka patriotyczna ani nauka patriotyczna. Miał rację, twierdząc, że jeśli dzieło artystyczne jest formą poznania, to nie może być ograniczone przez przypadkowe praktyki: kościelne, narodowościowe, państwowe, klasowe itd. Oczywiście, artysta powinien być zakorzeniony w swoim środowisku, zrośnięty ze swoim ludem. Konkretnie akty twórcze, wypływające z bezpośredniego oglądu geniuszu, w sposób konieczny korzystają z tych środków, które są najłatwiej dostępne: uczuć, pragnień, opinii czy języka. Nie cenimy wielkich interpretacji dzieł sztuki, i nawet sam artysta niechętnie wplata je w swoją twórczość. W czasach, gdy religia chrześcijańska była powszechna, malarze bez trudu znajdowali tematy zrozumiałe dla wszystkich. Dziś brakuje wspólnych idei i uczuć, dlatego artysta często czuje się osamotniony i nie spełnia funkcji, jaką pełnili dawniejsi malarze. To samo dotyczy innych sztuk. Jak wyjaśnić, że rzeźba w starożytnej Grecji miała większy wpływ na społeczeństwo i kulturę niż dzisiaj? Otóż – jak pięknie powiedziano – greccy rzeźbiarze byli dogmatykami. O ile łacina była językiem literackim, o tyle poezję pisano raczej w języku ojczystym. Działo się tak dlatego, że nawet jeśli poeta znał język obcy, nie potrafiłby się nim naprawdę dobrze posługiwać. Poeta tworzy tylko w tym języku, który odpowiada jego naturalnemu nastrojowi – a tym może być tylko jego własny język. Niechaj będzie artystą narodowym, niech kocha swoją ojczyznę, lecz niech unika

¹ H.W. Longfellow: *Hyperion: A Romance*. Houghton, Mifflin and Company, Boston–New York 1882, s. 105.

politycznych sporów tak dalece, jak to możliwe. W zamian niech budzi wielkie idee, rozbudza silne uczucia i pragnienia: w ten sposób najbardziej przysłuży się ojczyźnie. Niech nie stara się być użytecznym, niech pragnie być wielkim artystą, a cała reszta przyjdzie sama.

Jednemu z naszych największych poetów często zarzuca się, że w swojej twórczości nie czerpie inspiracji z historii ojczystej ani z życia domowego. Być może należy tego żałować, ale czy poetą narodowym staje się tylko dlatego, że wykorzystuje się tematy narodowe? Oczywiście nie – w przeciwnym razie także niemieccy poeci podejmujący wątki czeskie musieliby zostać uznani za poetów narodowych. Prawdziwym poetą narodowym jest ten, kto ujmuje swój materiał w duchu, którym żyje jego naród, wiernie wyraża jego pragnienia i idee, który przedstawia obrazem to, co skrywa się w głębi duszy narodu i w jego języku. Nie jest nim natomiast ten, kto mozolnie wydobywa materiał z książek, które nie żyją, i wtlacza go w formę słowną, której poprawność bywa przedmiotem sporu mistrzów słowa.

Szkaradna polityczna pieśń²

Wszystko, co najlepsze w wielkich poetach wszystkich narodów, nie jest w nich tym, co narodowe, lecz tym, co uniwersalne³.

9. Sztuka wcale nie ma na celu jedynie bawić, jak często twierdzą ludzie, którzy widzą w artyście wyłącznie narzędzie do wyrażania siebie. Takie przekonanie mogą żywić tylko finansiści, tłumiący nudę własnego wyrachowania wizytą w teatrze. Inaczej myśli jednak ten, kto głębiej poznał świat: dzieło sztuki powoduje zachwyt, którego w żaden inny sposób nie można osiągnąć.

Artysta nie pragnie bawić siebie ani innych swoim tworzeniem, podobnie jak prawdziwy naukowiec nie dąży w pierwszej kolejności do pouczenia swoją pracą. Anioł zachwyty dotknął ich skroni, tajemnica świata przeniknęła ich dusze, dlatego w ich dziełach otrzymujemy rozwiązanie zagadki świata i życia. Do tej praprzyczyny wszelkiego prawdziwego tworzenia, zarówno artystycznego, jak i naukowego, dochodzą u każdego człowieka przyczyny wtórne: ambicja, wrogość, mamona itd. Jednak tylko małe dusze nie znają tej przyczyny i dają się porwać wyłącznie tym pobudkom.

Ci, którzy twierdzą, że artysta-geniusz jest jakimś świętym naczyniem, nie poszukują w dziele artystycznym rozrywki, lecz uniesienia. Wiedzą bowiem, dlaczego Platon wyraźnie odróżnił niebiańskiego Erosa od Erosa pospolitego. Prawdą jest to, że piękno porusza nas swą subtelną słodyczą

² J.W. Goethe: *Faust. Tragedia. Część pierwsza*. Przeł. E. Zegadłowicz. Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań 1926, s. 91.

³ H.W. Longfellow: *Kavanagh: A Tale*. Ticknor, Reed, and Fields, Boston 1849, s. 115.

i nie życzylibyśmy sobie piękna ponurego, jednak w tej przyjemności nie rozpoznajemy bynajmniej tego, co świat nazywa ekspresją.

W średniowieczu sztukę ceniono znacznie bardziej niż dzisiaj. Uważano, że wszystkie sztuki służyły Kościołowi i religii. Nie jest to jednak diagnoza nazbyt trafna, ponieważ także sztuka miała wówczas jasno wyznaczone miejsce w organizacji społecznej, podobnie jak nauka i wszelka inna działalność człowieka. Natomiast w epoce współczesnego upadku, gdzie wszystko staje się naturalnym elementem świeckiego rozwoju, geniusz sztuki – dotąd blakając się bez celu – daremnie poszukuje swojego miejsca, nie wiedząc, gdzie i z kim mógłby na stałe zamieszkać. Dlatego często spotkasz go w karczmach, w których wcześniej bawił się jedynie jego przyrodni brat, usłyszysz jego płacz w sali koncertowej, gdy sfrustrowana publiczność cieszy się symfonią Beethovena, w teatrze zaś rozpacza, widząc aktorów grających jednocześnie dla siebie i dla publiczności. Biedak tuła się po muzealnych zbiorach...

Największym bodaj osiągnięciem Wagnera było to, że ukazał prawdziwą istotę owych igrzysk, które *a parte debiliore* nazywa się sztuką, oraz że usiłował tchnąć artystyczną szczerość w zepsutą rozwiązłość – oby przyjęto od niego to ziarno i by nie zostało ono stłumione ani przez drobnomieszczańskie przesady epoki, ani przez to, w czym Wagner, jako człowiek i artysta, okazał się słaby.

II

10. Jeżeli wszelka twórczość artystyczna, a zwłaszcza poznanie poetyckie, ma jakąkolwiek wartość, to z pewnością możemy udowodnić, że im prawdziwszy artysta, tym usilniej zdobywa dla siebie gruntowne wykształcenie. I rzeczywiście widzimy, że wszyscy wielcy artyści studiowali bardzo ciężko i pilnie – nie tylko ze względu na szczególną formę, lecz także ze względu na treść. Przyjrzyjmy się Dantemu. Jak wielu komentarzy potrzeba dziś, aby uchwycić to, co na poziomie swojej epoki tchnął w swoje słowa. Spójrzmy na Shakespeare'a, o którym często sądzono, że jako geniusz otrzymał talent wprost z nieba. Dziś jednak każdy wie, jak silnie oddziaływał na niego jego czas oraz jak wiele doświadczył – obok tego, że był prawdziwym geniuszem i artystą. Ale jak tworzyli Lessing, Goethe czy Schiller? Dla każdego z tych poetów wydaje się oczywiste, że gdyby nie pracowali tak ciężko, nie

stabiliby się tymi, kim są dla świata. Cóż bowiem artysta może nam przekazać, skoro niczego nie poznał, niczego nie spróbował, niczego nie doświadczył – skoro niczego nie wie? Kilka ładnych wierszy, figur czy udanych dramatów to nie to, czego potrzebujemy. Od artysty wymagamy prawdziwego uchwycenia świata, chcemy w jego dziełach widzieć i słyszeć coś więcej niż to, co każdy z nas może sam dostrzec we własnym, śmiertelnym życiu.

Wiemy, w jaki sposób Leonardo da Vinci prowadził badania naukowe w zakresie mechaniki i jak równocześnie tworzył swoje wielkie dzieła artystyczne. Znany jest również fakt, że Michał Anioł, jeden z najbardziej genialnych artystów – o którym mówi się, że podczas rzeźbienia nie potrzebował typowych dla rzeźbiarzy pomiarów uzyskiwanych za pomocą młotka i dłuta, lecz wykuwał z kamienia doskonałą figurę – realizuje głębokie i dalekosiężne badania naukowe. Trzeba także pamiętać, jak Dürer studiował anatomię. Krótko mówiąc, można stwierdzić, że wielki artysta dzięki rozumowi i wiedzy wykracza poza swoją epokę, zwłaszcza w tych dziedzinach, do których bezpośrednio odnoszą się jego sztuki.

Nie tylko pod względem treści, lecz także pod względem formy i techniki prawdziwy artysta uczy się bardzo wiele. Wzorcowym tego przykładem jest niezwykle interesujące dzieło Dantego *Nowe życie*, w którym widać, jak intensywnie pracował nad formą, że to wcale nie było łatwe oraz jak wielkiego namysłu może czasem wymagać jedno słowo, drobnostka, która przeciętnemu człowiekowi nawet nie przysłaby do głowy. Słuchajmy, co na ten temat mówią nam Goethe albo Balzac, o którym wiemy, że cały swój geniusz wypracowywał w pocie czoła. Wszystko to prowadzi do podstawowego pojęcia o sztuce: nie jest ona czymś, co spada z nieba, lecz raczej stanowi proces tworzenia, w którym potrzeba wielkiego zaangażowania sił.

Jednak jestem daleki od przekonania, że geniusz zdobywa wykształcenie wyłącznie dzięki zwykłemu szkolnemu studiowaniu. Nie mówię, gdzie i w jaki sposób się uczyć ani ile **książek** trzeba przeczytać... Nie głoszę również, że sama rozległa wiedza czyni z niego artystę. Stwierdzam jedynie empiryczną prawdę, że geniusz dba o gruntowne wykształcenie. Na razie nie rozwijam szerzej, w jaki sposób powinniśmy psychologicznie wyjaśnić owo przejście od wiedzy abstrakcyjnej do konkretnej wizualności artystycznej.

Szczęśliwy artysta, który posiada wykształcenie! Jednak z jednym zastrzeżeniem: kiedy przychodzi do aktu tworzenia, musi o swoim wykształceniu zapomnieć⁴.

⁴ F. Grillparzer: *Grillparzers Werke*. Bd. 1. Hrsg. R. Franz. Bibliographisches Institut, Leipzig–Wien 1903, s. 214.

III

11. Do tej pory mówiliśmy wyłącznie o racjonalnej stronie artysty. Nadszedł czas, aby przyrzeć się jego wewnętrznemu **życiu uczuciowemu** – instynktom, pragnieniom i dążeniom.

W każdym człowieku – a więc także w artyście, który pod tym względem nie różni się od nie-artystów – uczucie i wola, ta bierna i ta czynna, emocjonalna, stanowią prawdziwą istotę charakteru. Emocje we wszystkich swoich niezliczonych odcieniach są tą siłą, która popycha człowieka do wszelkiej pracy, a zatem także do pracy intelektualnej. Rozum pozostaje podporządkowany przeżyciom. Gdybyśmy nie posiadali ślepych instynktów i żądz, wzniosłych dążeń i pragnień, gdybyśmy nie kochali i nie nienawidzili, nie żylibyśmy, ponieważ sam rozum nie byłby w stanie przeprowadzić nas przez życie. Bez miłości i nienawiści nie potrafilibyśmy myśleć, poznawać ani tworzyć.

Artysta różni się od zwykłych ludzi także tym, że posiada większą siłę, potęgę oraz ogrom uczuć i woli. Zapaleń i namiętnością góruje nad nami. Wydaje mi się, że ta prastara teoria, wedle której twórca – zwłaszcza poeta – ogarnięty jest boskim szaleń, świadczy raczej o intensywności jego doznań i wszechmocy jego pragnień niż o jego działalności rozumowej. Bez głębokich uczuć i bez pasji nie ma wielkiego poety. Bez wielkiego wzruszenia człowiek nie potrafi w pełni zanurzyć się w swoim przedmiocie. Jeśli się nie mylę, my, Słowianie, z natury lepiej pojmujemy głębię; co więcej, przeżywamy emocje w sposób bardziej bezpośredni niż inne narody. Czyż dlatego my, Czesi, mamy stosunkowo więcej poetów i artystów niż naukowców?

Potęgą uczuć artysty jest zdrowa, czysta i „prawdziwa”, o ile można w tym kontekście mówić także o prawdziwości. Oczywiście używamy tego słowa tylko jako analogii. Uczucie prawdziwego artysty jest również szlachetne:

Sam entuzjazm nie wystarcza poecie; wymaga się entuzjazmu ducha wykształconego⁵.

Jeśli chodzi o ogólne tony emocjonalne, których doświadczają artyści-geniusze, nie sposób pominąć faktu, że ich uczucia nierzadko mają odcień melancholii. Już wielokrotnie powtarzano, że to właśnie ona jest prawdziwym nastrojem artysty. Dlatego też często jako analogię geniuszu

⁵ F. Schiller: *Über Bürgers Gedichte*. W: Idem: *Theoretische Schriften*. Edition Holzinger, Berlin 2014, s. 85.

przywołuje się psychozę. Z innej jednak strony warto przypomnieć, że niektórzy z największych artystów, tacy jak Dante, Shakespeare czy Goethe, nie wykazywali trwałej melancholii. Dlatego estetyka empiryczna musiała by najpierw zgromadzić materiał indukcyjny w tej sprawie, zanim można byłoby rozpocząć interpretacje. Już teraz warto wskazać na fakt, że każdy, kto próbuje analizować tę zagadkę, powinien przede wszystkim określić możliwe przyczyny omawianego zjawiska, a mianowicie ustalić, czy genialność, zwłaszcza artystyczna, rzeczywiście objawia się psychologicznie i fizjologicznie w melancholii, a także w jakim sensie i dla czego, oraz czy nie istnieją zewnętrzne historyczne i biograficzne uwarunkowania, które wyjaśniają tę kwestię częściowo, a może nawet całkowicie. Kto na przykład od tej strony analizuje życie rosyjskich poetów, nie może być zdziwiony, że tak wielu z nich było nieszczęśliwych: Puszkina, Lermontowa i Gribojedowa zostali zabici; Bestużew i Bilejew zostali powieszani; Radiszczew się zastrzelił; Batuszkow oszalał; Gogol i Żukowski popadli w mistycyzm i szaleństwo; Łomonosow, Miłonow, Kostrow, Sumarokow, Sokołowski, Gubow, Jazykow, Poleżajew, Ap. Grigoriew, Maj, Szewczenko, Pomiałowski i inni – nadużywali alkoholu. Nie ma wątpliwości, że w tych przypadkach przyczyny historyczne i społeczne tłumaczą to przerażające zjawisko.

Z pewnością możemy twierdzić, że genialni artyści odznaczają się jakąś **prawdziwością**, która – jeśli świat jest taki – ma swoje metafizyczne uzasadnienie. Poznanie artystyczne bowiem, odnoszące się do konkretnych jednostkowych zjawisk, ogląd rzeczywistego dramatu świata oraz świadomość ludzkiej niedoskonałości – jeśli nie są wprost smutne, to z pewnością są odczuwane jako głęboko prawdziwe.

W żaden sposób nie przeczy temu powiedzenie Schillera: „Życie jest poważne, sztuka jest radosna”. Swoją twórczością artysta-geniusz, jak każdy, kto rozmyślał o świecie metafizycznie i prawdziwie, unosi się z tej smutnej doliny na skrzydłach wyobraźni ku nadświatowym kresom. Z tego samego powodu można słusznie odnieść podobne stwierdzenie do nauki. Celna myśl Platona zdaje się sugerować, że poeta ma być zarówno tragikiem, jak i komikiem. Czyż nie rozwiązalibyśmy tej zagadki, dokonując wszechstronnej analizy psychologicznej twórczości Shakespeare’a, który w jednej osobie łączy tragika z komikiem?

Mamy wystarczająco dużo dowodów na to, że **miłość** oraz inne subtelne uczucia – według Shelleya poetów najbardziej pociągają: cnota, miłość, ojczyzna i przyjaźń – często stają się dla artystów gwiazdą przewodnią. Być może istnieją powody, dla których właśnie artyści-geniusze, a zwłaszcza poeci, szukają ukojenia w duszach kochanków.

IV

12. Po ogólnym omówieniu poznania artystycznego łatwiej będzie nam teraz przejść do tematu **poezji**, zwłaszcza że – jak już wspomnieliśmy – na tej właśnie sztuce skupiliśmy się dotąd najbardziej.

Nie chodzi nam tutaj o stworzenie wyczerpującej i pełnej poetyki, lecz chcemy jedynie rozpoznać istotę treści poezji oraz zastanowić się nad materiałem, z którego poeta tworzy swoje dzieła, czyli nad językiem, traktując kwestię formy jedynie pobieżnie.

Przede wszystkim interesuje nas stosunek **poznania poetyckiego** do **poznania naukowego**. Widząc to na przykładzie *Fausta* Goethego, *Boskiej komedii* Dantego, dialogów Platońskich oraz powieści modernistycznych, nie możemy nie dostrzec, że nauka i poezja pozostają ze sobą w ścisłym związku.

Dzieło poetyckie, zgodnie z naszą wcześniejszą definicją, musi różnić się od dzieła naukowego przede wszystkim swą konkretną obrazowością i piękną formą – poza tym nie ma między nimi innej zasadniczej różnicy. Poeta nie różni się od historyka (historia jest nauką konkretną) tym, że wypowiada się w mowie wiązanej czy mowie niewiązanej – o czym pisał już Arystoteles – lecz tym, że w przeciwieństwie do historyka – który opowiada o tym, co rzeczywiście się wydarzyło – mówi o tym, co mogłoby się wydarzyć. Dlatego Arystoteles uważał poezję za naukę bardziej filozoficzną i prawdziwszą niż historia, ponieważ ukazuje ona to, co uniwersalne, wykraczając poza fakty. Wypowiedź Arystotelesa można zinterpretować w ten sposób, że poeta, poznając rzeczywistość na swój sposób, nie dostarcza wiernego obrazu świata obiektywnego, lecz jego poznanie jest zabarwione subiektywnością, która kształtuje przedstawiony byt. Nie zadowala się on jednak tylko powierzchnią zjawisk, lecz przenika do istoty rzeczy. Dlatego nawet gdyby artysta pisał poemat czy dramat historyczny, wykorzystałby konkretne wydarzenia historyczne do konstruowania dziejów ludzkości. Wielki poeta przetwarza rzeczywistość na potrzeby budowania własnego, wielkiego świata, a mierny poeta do maskowania własnej pustki. Ponieważ zarówno poeta, jak i filozof mają ten sam szeroki przedmiot poznania – świat jako całość – oraz posługują się tym samym środkiem wyrazu, czyli językiem, a także próbują odpowiedzieć na te same zagadki świata, ich praca pod względem treści jest bardzo podobna. Poezja różni się od filozofii uniwersalnością idei i formą słowną. Zachodzi bowiem silne pokrewieństwo między abstrakcyjnymi, ogólnymi pojęciami filozoficznymi a stylami poetyckimi i artystycznymi. Platońskie idee są zarazem pojęciami logicznymi i artystycznymi. Wiele dzieł poetyckich zawiera ponadto liczne elementy prozy naukowej (liczne powieści,

Faust Goethego, dramaty historyczne itp.), co sprawia, że ściśle rozróżnienie między poezją a prozą staje się niezwykle trudne.

Nie mogę powiedzieć niczego więcej o relacji poezji do nauki i filozofii, ponieważ musiałbym najpierw wyjaśnić swoje poglądy na temat związku między nauką a filozofią. Ograniczę się zatem do wyjaśnienia, że przez filozofię rozumiem tutaj metafizykę. Wielokrotnie twierdzono, że metafizycy wyobrażają sobie rzeczywistość na sposób poetów. Powiada się wręcz, że filozofia jest jedynie powieścią myślicieli – lecz nie wszystko, co rodzi się w wyobraźni, staje się pięknym dziełem poezji.

13. Poeta, w porównaniu z innymi artystami, dysponuje najszerszym polem poznania i pod tym względem dorównuje uczonemu-filozofowi. Dlatego wśród wielkich poetów dostrzegamy tak wielu, którzy z niezwykłą pilnością oddawali się studiom naukowym i filozoficznym: Dante, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Leopardi. Ileż pracy i doświadczenia musiał zgromadzić Balzac, aby stworzyć swoją *Komedię ludzką*.

Że zwyczajne ludzkie **serce** jest dla poety najdroższym przedmiotem, już wyjaśniliśmy: także w nauce i filozofii prawdziwym celem wszelkiego badania jest człowiek.

Od strony subiektywnej to właśnie poeta, mający tak rozległe pole własnego poznania, jest w najwyższym stopniu obdarzony wyobraźnią, i jak pięknie nazwali to Grecy, objawia się jako prawdziwy twórca: ποιητής.

Materia poety, w której ucieleśnia on swoje wizje, przewyższa bogactwem inne środki wyrazu. Poeta może za pomocą **słów** wnikać najgłębiej zarówno w naturę, jak i w duszę człowieka, a to, co inni artyści potrafią jedynie pośrednio zasugerować, on może wyrazić wprost. Pięknie pisał o tym Macaulay:

Serce człowieka jest królestwem poezji – i tylko do niej należy. Malarz, rzeźbiarz i aktor potrafią ukazać zaledwie tę część ludzkich namietności i charakteru, która wyraża się w geście i rysach twarzy – zawsze niedoskonałych, a nierzadko zwodniczych znakach tego, co skryte w głębi. Najgłębsze i najbardziej złożone warstwy ludzkiej natury odsłaniać można jedynie za pomocą słów⁶.

Dlatego poezja jest sztuką najbardziej zrozumiałą i zarazem najpopularniejszą ze wszystkich sztuk, a jej wpływ na rozwój ludzkości jest najsilniejszy.

W jakim stopniu poeta powinien posługiwać się **słowem**? Co może wyrazić wprost, a co jedynie zasugerować? Jak ma mówić, aby uniknąć analizy naukowej, retorycznej rozwlekłości? Jakich potocznych słów powinien się wystrzegać itp.? Na te oraz inne pytania odpowiada poetyka.

⁶ T.B. Macaulay: *Moore's Life of Lord Byron*. „Edinburgh Review” 1831, vol. 53, s. 558.

Mowa jest dla poety tym, czym dla malarza są kolory i figury. Wiersz różni się jednak od prozy sposobem, w jaki słowa służą wyrażaniu idei poetyckich. Tak jak idee różnią się od potocznej i naukowej myśli, tak język poety odbiega od zwykłej mowy. **Poezja – w prawdziwym tego słowa znaczeniu – jest sztuką piękną.**

V

14. To, co powiedziano *in abstracto*, chcę teraz zilustrować kilkoma przykładami.

Przede wszystkim jeśli chodzi o treść, nie sposób ustalić reguł określających bogactwo i wzniosłość idei. Jak bowiem należałoby uchwycić słynną epokę naszych dziejów, ku której zwracają się wszyscy artyści? W tej kwestii pouczyć nas może tylko geniusz. Empiryczna estetyka dysponuje jedynie skromnymi środkami, by zmierzyć głębię ducha artystycznego. Można co prawda zliczać słowa używane przez poszczególnych poetów i porównywać ich zasób bogactwa: podobno Shakespeare posługiwał się 15 000 słów, podobnie Goethe, podczas gdy Milton już tylko 7000. Carlyle w samym dziele *Sartor Resartus* ma ich 7000. Jakże wielka wydaje się różnica między tymi wybitnymi pisarzami a wieśniakiem, który potrafi opisać całe swoje życie w zaledwie 500 słowach? A przecież nie tylko słowa, lecz także pojęcia należałoby brać pod uwagę. Trzeba wyraźnie określić relacje między słowami a pojęciami – na przykład, w jaki sposób nowe, zupełnie osobiste pojęcia wyraża się za pomocą słów itd.

Wymagaliśmy od artysty plastyczności, jasności, przejrzystości i prawdomówności – co Horacy scharakteryzował słowami: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*.

Weźmy na przykład naszą znaną *Kytice*⁷. Dziewczyna, która wpada do wody, zaczyna rozmyślać o bukiecie. Czy to możliwe i naturalne, aby ktoś w takiej chwili myślał o bukiecie? Zapewne nie – dziewczyna musiała oddawać się tym myślom wcześniej, zanim wpadła do wody. Można więc odnieść wrażenie, że doszło do błędnego opisu. Goethe, tłumacząc ten fragment, od razu dostrzegł tę kwestię i tak przestawił wersy, że najpierw bohaterka pogrąża się w rozmyślaniach, a dopiero potem pogrąża się w wodzie.

⁷ *Kytice z pověstí národních* (znany również pod skróconym tytułem *Kytice*) – zbiór ballad czeskiego pisarza Karela Jaromíra Erbena (1811–1870) (przyp. tłum.).

I drugi przykład. W balladzie Schillera *Poręka*, którą i dziś czyta się oraz deklamuje z wielką przyjemnością, doszło – jak mi się wydaje – do pewnego nieporozumienia i niejasności. Na czym one polegają, dowiadujemy się już w pierwszej strofie. Damon przedziera się przez strażę, by zabić tyrana, lecz zostaje schwytany i skazany na śmierć. Wówczas prosi tyrana o trzy dni zwłoki, aby móc wydać swą siostrę za męża. Kto zna dwór tyranów, ten zdaje sobie sprawę, jak jest pilnowany Dionizos, i wie, że otaczają go liczne strażę i że przedostanie się do niego jest niemal niemożliwe. Kto jednak odważa się na taki czyn, z pewnością wcześniej zatroszczył się o siostrę i od tego, którego pragnie zgładzić i którego nienawidzi z głębi duszy, nie żądałby czasu na coś, co mógłby uczynić bez jego łaski przed śmiercią.

Schiller zaczerpnął ten temat z poematu greckiego pisarza z czasów rzymskich, Hyginusa, który przedstawia tę historię w prosty sposób: Damon – albo jak się tu przypuszcza, Phintias – chciał zamordować tyrana (nie był to Dionizjos). Żołnierze schwytali go i **przyprowadzili** przed tyrana, który kazał zakuć go w kajdany. Pojmany domaga się trzech dni zwłoki itp. Czytając Hyginusa, przy tej zwięzłej relacji z pewnością nie pomyślimy nic innego, jak tylko to, że Damon, zdecydowany przeciwnik tyranów, skorzystał z przypadkowej okazji, aby go zamordować. Gdy został przyprowadzony przed tyrana, prosi o łaskę nie dla siebie, lecz dla siostry, ponieważ grozi mu niespodziewana śmierć.

Inny przykład znajdziemy, porównując *Pożegnanie Hektora* Schillera z tym, jak o tym samym wydarzeniu piszą Homer i Shakespeare.

Trwa zacięta, nieustępliwa bitwa, do której Hektor pragnie dołączyć. Żegna się z Andromachą, która próbuje odwieść go od walki. U Schillera Hektor gorącymi słowami zaklina żonę, że jeśli polegnie w bitwie, to jego miłość nie umrze w nurtach Lety. Zastanówmy się jednak: na śmierć i życie rozstają się rozważny mężczyzna i kobieta (z dzieckiem), a nie młodzi kochankowie. Czy mężczyzna mógłby w tak poważnej chwili mówić tak przechwalczo?

Porównajmy to z opisem Homera. Homer, z którego czerpali zarówno Schiller, jak i Shakespeare, przedstawia tę historię zupełnie inaczej. W VI księdze *Iliady* Hektor najpierw żegna się z Heleną, mówiąc, że wyrusza do boju i że chciałby po raz ostatni pożegnać się z żoną oraz całą rodziną. Następnie spieszy do pałacu, lecz nie zastaje tam żony, która w tym czasie wyszła z dzieckiem i nianią, aby go odnaleźć. Wybiega więc za nimi i spotykają się przy bramie. Prześledźmy teraz tok wydarzeń. Ojciec, dostrzegłszy swoją rodzinę, uśmiecha się do dziecka. Andromacha płacze, wyrażając żal, że będzie wdową pozbawioną opieki, ponieważ wszyscy jej bliscy polegną w wojnie, a dziecko zostanie sierotą. Hektor, choć wszystko dobrze przemyślał, wie, że jako mężczyzna nie może zwlekać, nawet jeśli musi stawić czoła niemal pewnej śmierci. Następnie – to z pewnością bardzo piękny fragment – sam opisuje to, co się stanie z Andromachą, gdy utraci

męża. Rozmyślając nad przyszłością, dobrze wie, że zostanie ona schwytana przez Greków i wraz z dzieckiem wzięta do niewoli. Nie mówi mu tego – jak u Schillera – Andromacha, lecz on sam to wypowiada, i to zupełnie naturalnie, ponieważ każdy mężczyzna w takiej sytuacji myśli o tym, co stanie się z tymi, o których najbardziej musi się troszczyć. Ale nawet wizja niewoli, która zwłaszcza dla królewskiego syna jest najgorszą rzeczą, nie odciąga go od bitwy. Chce iść. Zamierza pocałować na pożegnanie swojego małego syna, lecz dziecko boi się go z powodu wielkiego grzebienia na hełmie. Matka zdejmuje hełm z głowy ojca, który całuje syna i bierze go w ramiona. Trzymając dziecko w rękach, modli się do bogów, aby je ocalili i uczynili z niego bohatera jeszcze sławniejszego niż ojciec – ku radości matki. A potem (znów jaki delikatny moment) nie oddaje dziecka niani, która dotąd je nosiła, lecz przekazuje je matce. Ta zaś przytula swój jedyny skarb do piersi i uśmiecha się przez łzy. Hektor z łagodnym smutkiem głaszcze jej skronie ręką, pociesza ją i prosi, aby nie sprzeciwiała się losowi. Andromacha wysłuchiwała go, po czym odeszła, płacząc i często oglądając się za nim.

Shakespeare przetworzył ten sam obraz w piątym akcie trzeciej sceny *Troilusa i Kresydy*. Także tam Hektor żegna się z Andromachą, lecz sytuacja ta została przedstawiona inaczej. Andromacha usilnie próbuje go powstrzymać, lecz unika zbędnych słów. Mówi jedynie, że miała zły sen zapowiadający nieszczęście i dlatego powinien pozostać w domu. Hektor jednak odmawia. Wówczas ona, zapewne doskonale znając trudną sytuację swego męża, posyła Kasandrę, siostrę Hektora, po ojca męża, Priama, aby spróbował go przekonać. Każdy z nich – a zwłaszcza Andromacha – wie, że Hektor musi wyruszyć do boju i nie ma innego wyjścia. Jest to psychologicznie interesujący moment, ponieważ mimo tej świadomości wszyscy starają się go powstrzymać i proszą, żeby nie szedł w bój. Andromacha, Priam i Kasandra zapewne wstydziliby się, gdyby faktycznie został. Jak już wspomniano, najpierw wszyscy mu odradzają – Andromacha, potem Kasandra jako wieszczka. Następnie przychodzi Troilus, młodszy brat Hektora, któremu sam Hektor radzi, by nie ruszał do tak niebezpiecznej bitwy. Na końcu pojawia się też stary ojciec z tym samym apelem. Mimo to Hektor wyrusza do walki. W całej scenie Andromacha tylko raz prosi go, aby nie stawał do bitwy. Hektor jednak, rozgniewany, mówi: „Zawróć do pałacu!”, a ona spokojnie odchodzi. Tym samym całe pożegnanie zostaje zakończone.

Porównując to, nie chciałem powiedzieć niczego innego, jak tylko tyle, że Schiller – jak mi się wydaje – działa zbyt teatralnie. Wspomniany wiersz napisał do pierwszego dramatu *Zbójcy* i uważał go za jeden ze swoich najlepszych utworów; ma on jednak poważną wadę: nie uchwytuje prawdziwego i naturalnego momentu pożegnania kochającego męża i ojca. W taki sposób, z miłością, pożegnałby się raczej sentymentalny młodzieniec, a nie mężny bohater.

15. Poetycka przejrzystość musi być połączona z doskonałą jednością całego obrazu. Posłużę się przykładem wiersza Goethego *Toż samo*:

Wierzchołki wzgórz
Spowite w ciszę;
Drzew żaden już
Wiem nie kołysze;
Śpi las
I ptactwo w gęstwinie. –
I tobie ninie
Spocząć już czas⁸

W jednych wydaniach zapisano: „die Vögelein”, w innych: „die Vögel schweigen im Walde”. Powinno się rozstrzygnąć, która z tych wersji jest w tej sytuacji bardziej dopuszczalna i lepiej odpowiada ogólnemu nastrojowi. Nie potrzeba długich wyjaśnień, aby zauważyć, że ukazany jest tu wielki spokój, którego Goethe doświadcza w przyrodzie, rozmyślając o życiu i o śmierci. To więc bardzo poważna sytuacja, a w kilku słowach zawiera się wszystko, co można i należy ten temat powiedzieć. Nie jest też obojętne, czy chodzi o „die Vögelein”, czy o „die Vögel”. Nie znam komentarzy do tego fragmentu, lecz przy okazji spojrzałem na rękopis wystawiony na Gickelhahn, w którym – jak się spodziewałem – zapisano „Vögel”. Nie wiem, czy Goethe w późniejszych wydaniach zmieniał tekst, lecz z pewnością otrzymujemy zupełnie inny obraz, gdy powiemy zdrobniale „ptaszki”, a inny, gdy użyjemy wyrazu „ptactwo”. W kontekście wielkiego, majestatycznego spokoju, który wyczuwam w tej poezji, skłaniałbym się raczej ku formie „die Vögel”. Uważam bowiem, że słowo „ptaszki” nie do końca pasuje do ogólnego obrazu; wydaje mi się, że termin „ptaszki” (właściwie „ptaszkowo”) zakłóca spójność całości.

Wielki poeta, nawet jeśli całkowicie oddaje się swojej fantazji, tworząc spójną całość, nie popełniałby takich błędów. Właśnie za to chwali się Moore’a – za jego geniusz, dzięki któremu potrafił wyobrazić sobie świat azjatycki. Poeta, który znał tylko zielen Erynu, jak świadczą znawcy Wschodu, wyczarował w *Lalla-Rookh* całe piękno i olśniewający blask Hafeza i Dżamiego.

Na koniec należy dodać uwagę, że w poezji, zwłaszcza w powieściach, postaci pochodzące z niższych warstw społecznych posługują się gwarą, a nie językiem literackim. Trzeba pamiętać, że ich wypowiedzi muszą pozostać w zgodzie z całym ich zachowaniem oraz światopoglądem.

⁸ Masaryk zastanawia się na zwrotami „die (Vögel? Vögelein?) schweigen im Walde”. Por. J.W. Goethe: *Toż samo*. Przeł. L. Staff. W: J.W. Goethe: *Poezje*. T. 1. Oprac. A. Milska. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1960, s. 91.

16. Poezja – jak już powiedzieliśmy – jest sztuką plastyczną nie mniej niż malarstwo, dlatego prawdziwy poeta musi wykazywać mistrzostwo w posługiwaniu się słowem: słowa powinny być zawsze odpowiednie do rzeczy. Porównajmy Schillera z Goethem, zestawiając wspomniany już wiersz *Poręka* z wierszem *Śpiewak*:

Raz Damon zakradł się do Dionizosa,
Chowając sztylet w morderczym zamiarze,
Ale go zaraz pochwyciły straże.
„Mów, coś zamierzał?” – śmiałego herosa
Spytał okrutnik, patrząc nań ponuro.
„Miasto uwolnić chciałem od tyrana!”
„Wina twa będzie na krzyżu zmazana!”⁹

Uważam, że nie widać tutaj mistrzostwa językowego. Wyobraźmy sobie następujące okoliczności: tyran siedzi na tronie, otoczony najemnikami, morderca przedziera się naprzód, wywołując wielki hałas, przez co natychmiast zostaje schwytany, cały dwór jest wzburzony. W tej sytuacji oczekiwalibyśmy od poety, by ten ruch oddał również za pomocą słów: powinien on tak mistrzowsko opanować język, aby czytelnik mógł niemal zobaczyć, co się wydarzyło. Tymczasem Schiller używa słów, które w żaden sposób nie przedstawiają żywiowości tej sceny.

Przyjrzyjmy się teraz Goethemu, którego mistrzostwo w tej kwestii jest nieosiągalne. W jego wierszu *Śpiewak* sytuacja jest podobna:

Co słyszę tam, u zamku wart,
Na moście co rozbrzmiewa?
Niech na pokoje wejdzie bard,
Przed nami niech zaśpiewa!
Powiedział król, pobieżał paż,
Powrócił w mig, król rzecze zaś:
„Dawajcie tu starego!”¹⁰

Jaka onomatopeja przenika cały styl, jaka żywotność. Widzimy i słyszymy, jak trudno nawet śpiewakowi jest dotrzeć do króla. Jakże to dopiero musi być oddane odpowiednimi słowami, gdy do tyrana, otoczonego najemnikami, przedziera się spiskowiec.

⁹ F. Schiller: *Poręka*. Przeł. L. Lewin: W: Idem: *Ballady*. Wybór i wstęp L. Lewin. PIW, Warszawa 1962, s. 89.

¹⁰ F. Schiller: *Śpiewak*. Przeł. J. Weyssenhoff. W: Idem: *Poezje*. T. 1. Oprac. A. Milska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1960, s. 143.

O tej szczególnej onomatopei (w najszerszym tego słowa znaczeniu) można by wiele interesującego powiedzieć, zwłaszcza o obrazach poetyckich. Dante pod tym względem – zwraca uwagę Vrchlický¹¹ – jest mistrzem. Znajdujemy u niego prawdziwą orgię słów, obrazy osobliwe, jak na przykład: „światło milczy”, „ktoś śmieje się do mnie słowem”, „słodkie spojrzenie”, „uśmiech wszechświata” itp. Kto nie żartował ze słów Goethego „ewig grün des Lebens goldner Baum” („zielone zaś jest życia drzewo złote”)? Nie mogę jednoznacznie ocenić, czy wszystkie te obrazy są dobre, czy nie – to już inna kwestia. Widać jednak, jak bardzo przyciągają uwagę, gdy poeta wypowiada coś tak śmiałego, jak na przykład, że światło milczy. Są to środki, za pomocą których poeta najsilniej oddziałuje na odbiorcę.

Jak wspaniale zmysłowa jest poezja Shakespeare’a, jak wymowne są jego antytezy (na przykład: „Miłość jest mu niebem, które prowadzi do piekła” itp.), jak kunsztowne jego gry słowne („Love’s reason with reason”), jak wspaniałe są jego obrazy. Któż nie zachwyciłby się opisem miłości w *Jak wam się podoba*?

FEBE:

Powiedz, pasterzu, temu młodzikowi,
Co znaczy kochać.

SYLWIUSZ:

To składać się z westchnień i łez [...]
Kochać to trwać w wierności i oddaniu [...]
Kochać to składać się z ulotnych rojeń
Z namiętnych pragnień i nieśmiałych marzeń,
Z pokory, hołdu, czci i uwielbienia,
Z cierpliwych starań, niecierpliwych żądz,
Z czystości, wytrwałości, posłuszeństwa¹².

Jak wiele możemy nauczyć się od samego Shakespeare’a, jeśli chodzi o posługiwanie się potężnymi wyrażeniami, a jak słabo wypadają na tym tle Schiller w swoich wczesnych dramatach czy Grabbe ze swoim szaleństwem i tak zwaną genialną małostkową bezwstydną.

To, jaką naukę moglibyśmy uzyskać dzięki rzeczywistemu studiowaniu dzieł poetyckich w zakresie szczególnego użycia słów, postaram się zilustrować na jeszcze jednym interesującym przykładzie.

¹¹ Jaroslav Vrchlický (1853–1912) – czeski poeta i dramaturg (przyp. tłum).

¹² W. Shakespeare: *Jak wam się podoba*. Przeł. S. Barańczak. „W drodze”, Poznań 1993, s. 131.

Miklosich pokazuje, że wypowiedzi bezpodmiotowe wywołują silniejszy efekt zmysłowy niż zdania podmiotowe, dlatego poeta może z powodzeniem sięgać po takie konstrukcje. Schiller wykorzystał to właśnie w taki sposób w swoim *Nurku*:

- 1) Und es wallet und siedet und brauset und zischt.
- 2) Und schwarz aus dem weißen Schaum Klafft hinunter ein gährender Spalt, Grundlos als giengs in den Höllenraum
- 3) Und stille wird's über dem Wasserschlund, in der Tiefe nur brauset es hohl.
- 4) Mich gelüstete nicht nach dem theuren Lohn.
- 5) Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß, Da hebet sichs schwanenweiß.
- 6) Er riss mich hinunter Blitzeschnell.
- 7) Und wie einen Kreisel, mit schwindelndem Drehen trieb michs um, ich konnte nicht widerstehen.
- 8) Denn unter mir lag's noch bergtief in purpurner Finsterniss da, und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief, das Auge mit Schaudern hinunter sah, wie's von Salamandern und Molchen und Drachen sich's regtin dem furchtbaren Höllenrachen.
- 9) Und schaudernd dacht' ich's, da kroch's heran.
- 10) Da ergreift's ihn mit Himmels Gewalt, Und es blitzt aus den Augen im kühn.
- 11) Da treibt's ihn den köstlichen Preis zu erwerben.
- 12) Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick¹³.

W czeskim przekładzie (*Výbor básní Schillera*, przeł. V.A. Svoboda. Praha 1847) jedynie punkt 8 został przetłumaczony jako bezpodmiotowy, natomiast w przekładzie na język polski (*Pieśni liryczne Fryderyka Szyllera*, przeł. A. Biełowski. Lwów 1841) konstrukcje bezpodmiotowe zastosowano w punktach 1 oraz 10, choć to właśnie języki słowiańskie są szczególnie bogate w tego

¹³ F. Miklosich: *Subjektlose Sätze*. Wilhelm Braumüller, Wien 1883, s. 27–28. 1) I wre, i kipi, i syczy, i pryska. 2) I kłaść spokojnie swój spieniony grzbiet / Aż wodę czarna rozedrze szczelina / Bez dna, jak gdybyś do piekła nią szedł. 3) Prędzej! Nim wrócą grzmiące wody z dali / Trzeba iść w głębie przez tę śliską toń. 4) Ja nie chcę takiej nagrody za trud. 5) Lecz patrz! Coś błysło u wód ciemnych łona / Jak gdyby łabędź wśród nich śnieżnie lśnił. 6) W tę głąb mnie gwałtem niosła wody siła. 7) Próżno chcą opór stawiać słabe ręce / Już razem z wirami jak piórko się kręczę. 8) I dzięki temu jeno nie spadł w bezdno / Leżące niżej, pod stopami tuż / W ciemność krwawymi koralami gwiezdą / I pograżoną wśród wieczystych głusz / Tam, za zasłoną nieodgadłych mroków / Sto się ruszało stwór, piekielnych smoków. 9) Sięgają po mnie lepkimi uściskami. 10) Od tych słów promień na młodzieńca pada. 11) Żeby ją zdobyć na zawsze lub zginać. 12) Ktoś liczy fale i wytrwale czeka. Por. F. Schiller: *Nurek*. Przeł. S. Maykowski. W: F. Schiller: *Dzieła wybrane*. Wybór i wstęp S.H. Kaszyński. PIW, Warszawa 1985, s. 57.

rodzaju wyrażenia. Z kolei w przekładzie francuskim (*Poésies de Schiller*, przeł. A. Regnier. Paris 1859) wszystkie zdania zostały przedstawione z podmiotem.

Czy dzięki tym licznym zdaniom bezpodmiotowym poeta osiągnął zamierzony efekt? Wydaje mi się, że tak. W baśni z jednej strony wyczuwa się głębinę morskie z nieznanym nam życiem, z drugiej zaś opisywane są przeżycia i uczucia człowieka, który, pchany chwilową żądzą sławy i śmiałością, rzuca się we wzburzoną toń, aby wydobyć puchar z morskich otchłani. Wyobraźmy sobie myśli i odczucia takiego człowieka: całe działanie jest mechanicznym procesem wywołanym przez wyobraźnię – o jasnym i chłodnym przedstawianiu oraz myśleniu nie może tu być mowy. W tym stanie ducha, w którym niewiele albo nic konkretnego się nie postrzega ani nie przedstawia, większą rolę odgrywa wyobraźnia niż chłodna refleksja, co Schiller genialnie ukazał właśnie za pomocą tych wypowiedzi bezpodmiotowych. Wynika z tego fakt, że są to wypowiedzi bez podmiotu, doskonale oddają groźną niejasność i niezwykle nieokreśloność owego x, oddziałującą na duszę. Dante, opisując tajemnicze grozy piekielne, wymyśla różne potwory i przedstawia je w sposób konkretny, ukazując piekło odwiedzającemu spokojnemu obserwatorowi (nie mówiąc już o historycznych przyczynach takiego sposobu opisywania). Schiller w krótkiej balladzie oddaje uczucia i wyobrażenia, które tajemnicze morskie piekło narzuca człowiekowi. W szczegółach można by jeszcze wiele powiedzieć o sposobie tego opisu, na przykład dlaczego pod koniec użyto formy bezpodmiotowej: „Und da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick” – czyli królewska córka („Tu miłosne spojrzenie pochyła się ku głębie”) itd.

Podobnie Shakespeare w *Makbecie* pyta czarownice: „What are you?”. Użycie zaimka odnoszącego się do rodzaju nijakiego podkreśla nieokreśloność ich natury. Tłumaczenie: „Kto jesteście?” – odwołując się do powszechnego pojęcia straszydła, którego Shakespeare słusznie się trzymał, zdecydowanie zmienia znaczenie.

Mowa ludowa obfituje w wyraziste i mocne obrazy, choć nie zawsze dostatecznie estetyczne. Wystarczy spojrzeć, w jaki sposób lud opisuje nasze słowo „nic”, posługując się rozmaitymi pozytywnymi obrazami: ani kropli wody, ani odrobiny mleka, ani łyżki śmietany, ani kropli wina, ani szczypty soli, mąki, proszku czy mąki itp. Jak trafnie można zauważyć, we wszystkich tych powiedzeniach zachowana jest naturalność rzeczy. Z niezwykle subtelną słownością lud słowiański posługuje się swoimi zdrobnieniami. Rosyjski poeta potrafi utworzyć 23 zdrobnienia od słowa „miła”. Czy można tu jeszcze wskazać, jaki logiczny powód i jasne wyczucie decydują przy wyborze tego czy tamtego?

17. Na koniec chcielibyśmy zauważyć, że poeta **nie lubi marnować słów**, stara się uchwycić jeden główny moment, najważniejszy rys, a resztę pozostawia naszej wyobraźni. Iluż słów musielibyśmy użyć w rozważaniu

naukowym, aby oddać wszystko to, co zostało wyrażone i zasugerowane w krótkim poemacie Goethego *Toż samo?* Uczony pisze metodycznie i logicznie akapit po akapicie. Wszystko, co ma zostać dowiedzione, wyjaśnia szczegółowo. Poeta natomiast wskazuje na rzeczy i pozostawia naszej wyobraźni dopełnienie tego, co pominął. Widać to wyraźnie u Homera w jego *epithetis ornantibus*; nie przedstawia on wielu poszczególnych postaci, lecz określa je jednym słowem. Współczesny powieściopisarz poświęciłby długie strony na portretowanie piękna Heleny, podczas gdy Homer wyraża je jednym słowem, imieniem, które jest zawsze powtarzane, tak że przed naszymi oczyma stoi stale ta sama postać, bez potrzeby dodatkowego opisu. Podobnie malarz może ujmować krajobraz w sposób charakterystyczny dla Mařáka¹⁴ lub Havráńka¹⁵. Oczywiście to, co odpowiada staremu eposowi, nie w pełni pasuje do poety lirycznego itp.; niemniej możemy powiedzieć, że wielu **realistów** jest sceptycznych wobec tego, co uważa na przykład Zola, że wszystko należy opisać szczegółowo, nawet te okropności, które czytelnik może dopowiedzieć sobie w wyobraźni, o ile w ogóle tego pragnie. Dzieło sztuki, będące wytworem wyobraźni, powinno zarazem mieć największy wpływ na odbiorcę.

Tak zwięzłe ujęcie charakterystyki często spotykamy wśród wielkich poetów. Na przykład Lermontow, opisując Pieczornia, wspomina, że podczas chodzenia nie macha rękami, a jego pięści są zaciśnięte. Lichtenberg z kolei zauważył, że ludzie, którzy mają coś w głowie, noszą kapelusze nasunięte głęboko na twarz. Werter w swojej sentymentalności cieszy się, że podczas zabawy otrzymał od Charlotty mocniejszy policzek niż inni. Ofelia śpiewa nieco nieprzyzwoitą pieśń, co idealnie oddaje jej obłęd, gdyż na dworze, w którym żyła, chcąc nie chcąc, musiała zapewne słyszeć podobne utwory, a gdy jej duch osłabł i jej wolą nie kierował wir przedstawień, jej rozdarta pamięć nie broniła się już przed mechanicznym przywoływaniem tych obrazów. Niegdyś artyści charakteryzowali bohaterów za pomocą jakiegoś powiedzenia, które odpowiednio powtarzali, tak na przykład Kraszewski opisywał Jeremiego i inne swoje postacie.

Z języka czeskiego przełożył Dariusz Bęben

Dariusz Bęben

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0001-9829-6222>

¹⁴ Julius Mařák (1832–1899) – czeski malarz pejzażysta (przyp. tłum.).

¹⁵ Bedřich Havránek (1821–1899) – czeski malarz (przyp. tłum.).

Bibliografia

- Goethe J.W.: *Faust. Tragedia. Część pierwsza*. Przeł. E. Zegadłowicz. Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań 1926.
- Goethe J.W.: *Poezje*. T. 1. Oprac. A. Milska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1960.
- Grillparzer F.: *Grillparzers Werke*. Bd. 1. Hrsg. R. Franz. Bibliographisches Institut, Leipzig–Wien 1903.
- Longfellow H.W.: *Hyperion: A Romance*. Houghton, Mifflin and Company, Boston–New York 1882.
- Longfellow H.W.: *Kavanagh: A Tale*. Ticknor, Reed, and Fields, Boston 1849.
- Macaulay T.B.: *Moore's Life of Lord Byron*. „Edinburgh Review” 1831, vol. 53, s. 544–572.
- Miklosich F.: *Subjektlose Sätze*. Wilhelm Braumüller, Wien 1883.
- Schiller F.: *Ballady*. Wybór i wstęp L. Lewin. PIW, Warszawa 1962.
- Schiller F.: *Dzieła wybrane*. Wybór i wstęp S.H. Kaszyński. PIW, Warszawa 1985.
- Schiller F.: *Poezje*. T. 1. Oprac. A. Milska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1960.
- Schiller F.: *Theoretische Schriften*. Edition Holzinger, Berlin 2014.
- Shakespeare W.: *Jak wam się podoba*. Przeł. S. Barańczak. „W drodze”, Poznań 1993.

Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937) – czeski filozof, socjolog, polityk i pierwszy prezydent Czechosłowacji, uznawany za jej ojca założyciela. Studiował filozofię w Wiedniu (m.in. pod wpływem Franza Brentana), a następnie został profesorem w Pradze. Jego myśl filozoficzna miała charakter realistyczny i humanistyczny: łączyła empiryzm z etyką i refleksją religijną, podkreślając znaczenie prawdy, odpowiedzialności jednostki oraz demokracji jako wartości moralnych. W działalności politycznej konsekwentnie realizował swoje idee, dążąc do budowy demokratycznego państwa opartego na humanizmie i prawach obywatelskich, co znalazło wyraz w jego prezydenturze. Do jego najważniejszych dzieł należą m.in.: *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* (1881), *Česká otázka* (1895), *Jan Hus* (1896), *Karel Havlíček* (1896) oraz *Rusko a Evropa* (1913).

Dariusz Bęben (tłumacz) – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor Uczelni w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania badawcze: historia filozofii czeskiej i słowackiej, ruch fenomenologiczny, filozofia polska.