

SYMBOL¹

Friedrich Theodor Vischer

Na wstępie pragnę zauważyć, że nie będę tutaj mógł wyczerpująco ująć wszystkich aspektów tak obszernego tematu. Dokładniej zajmę się tylko jednym wycinkiem, reszta pozostanie jedynie w zarysie.

Pojęcie symbolu znalazło się ponownie w centrum zainteresowania po tym, jak w epoce romantyzmu nauka wprawdzie przypisała mu wielkie znaczenie, ale nie zostało ono potraktowane z wymaganą dzisiaj dokładnością; w szczególności precyzyjnie rozpoznano kluczowe znaczenie pojęcia symbolu w dziedzinie estetyki. Wyjątkowo gruntownie badał to pojęcie Johannes Volkelt w pracy *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik* (Volkelt 1876: 1), w której wyprowadził też trafne wnioski. Volkelt zaczyna od stwierdzenia: „Pojęcie symbolu to centralna kwestia w rozwoju współczesnej estetyki”. Sam także już w *Kritischen Gängen* (Vischer 1866: 136–137) zwróciłem uwagę na to, że teorię symbolu należy włączyć do samych podstaw systemu estetyki, a nie relegować ją do działu dotyczącego fantazji, albowiem na gruncie teorii symbolu rozstrzyga się kwestia tego, czy szkoła formalistyczna ma rację, czy jej nie ma². Volkelt uzasadnia wyżej przytoczoną tezę, przedstawiając i krytykując najważniejsze poglądy dotyczące istoty symbolu, które zawarte zostały w pohegłowskiej literaturze dotyczącej estetyki. Przytoczył i poddał on ocenie także mój pogląd, zarówno w jego pierwotnej wersji, jak i w późniejszym jego sformułowaniu. W niniejszym artykule nawiążę do tego bogatego w treść studium, jako że w pełni na to zasługuje.

Symbol to pojęcie złożone, o isticie proteuszowym, zmiennym kształcie. Nielatwo jest się z nim zmierzyć i je uchwycić.

¹ Vischer F.T. 1887. *Das Symbol*, [w:] tegoż, *Philosophische Aufsätze. Edmund Zeller zuseinsem fünfzig-jährigen Doctor-Jubiläumgewidmet*, Meiner, Leipzig, s. 151–193. Podst. tłum.: Berndt F., Drügh H.J. (red.) 2009. *Symbol-Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, s. 200–214 (fragm.). Wszystkie odwołania do literatury podane w nawiasach, a także przypisy (z wyjątkiem przyp. 5) zostały dodane przez redakcję.

² Vischer polemizuje tu z estetyką formalną J.F. Herbarta i R. Zimmermanna. W koncepcji Hegła sztuka – konkretne i zmysłowe wcielenie idei – nie może być rozumiana w oderwaniu od treści dzieła.

Zrazu sprawa wydaje się prosta. Symbol jest po prostu zewnętrznym powiązaniem obrazu i treści dokonany za pośrednictwem *tertium comparationis*³. Słowo „obraz” ma jednak w naszej praktyce językowej podwójne znaczenie, czemu nie wolno dać się zwieść: oznacza albo po prostu to, co zmysłowe i prezentujące się zmysłom, to, co jest zrozumiałe przez samo oglądanie, albo też równie często oznacza coś, co służy, aby przy odwołaniu się do jakiegoś *tertium comparationis* wyrazić coś innego, coś pomyślanego (w szerokim i nieokreślonym znaczeniu tego słowa, przez które dla zwiezłości rozumiem tu tymczasowo jedynie ogólną treść czy ogólny sens). Gdy zatem twierdzimy, że symbol jest po prostu zewnętrznym powiązaniem obrazu i treści za pośrednictwem pewnego *tertium comparationis*, to słowo „obraz” jest tu rozumiane w pierwszym z dwóch powyższych znaczeń, ale w momencie, w którym za pośrednictwem *tertium comparationis* służy do wyrażenia treści, przybiera drugie z powyższych znaczeń. W pierwszym znaczeniu obraz przemawia w sposób bezpośredni albo właściwy [*eigentlich*], w drugim natomiast – w sposób niebezpośredni albo niewłaściwy [*uneigentlich*]. Gdy w wierszu wychwala się piękne obrazy, to może znaczyć to tyle, co piękne wyobrażenia, ale może znaczyć także: piękne porównania, a to dwie różne rzeczy. Wiele można by powiedzieć o niedostatecznym uwzględnianiu tej różnicy, ale nie chcę się tutaj zagłębiać w tę kwestię. Powiedzmy tylko, że chodzi tu o następujący sens obrazu: obraz jako coś naocznego staje się w symbolu obrazem rozumianym w znaczeniu: coś naocznego służącego do wyrażenia czegoś pomyślanego. Można by zastąpić greckie słowo „symbol” niemieckim słowem „Sinnbild” [obraz sensu], ale wtedy pojawiłaby się trudność z oddaniem po niemiecku słowa „symbolika”; można by to zrobić jedynie poprzez obszernie omówienie.

W retoryce i poetyce oraz w teorii tropów odróżnia się metaforę od porównania. Porównanie poprzez swoje „tak – jak” przyznaje, że jest tylko porównaniem; metafora tego nie czyni, lecz chce sprawiać wrażenie, że utożsamia treść i obraz, podczas gdy treść wskazuje na obraz jedynie ze względu na jedną z jego właściwości. Całkiem podobnie działa symbol; w symbolu ukazuje się naszym zmysłom (powiedzmy najpierw: naszym oczom, pozostawiając na razie kwestię, czy chodzić może także o słuch) pewien obraz, który zdaje się mówić: oto drzewo, kwiat lotosu, gwiazda, statek, pęk strzał, miecz, orzeł, lew, ale bez dodatkowej wskazówki wyjaśniającej chce wskazać raczej na: pierwotną siłę natury, stawanie się świata,

³ *Vergleichungspunkt*: podstawa czy zasada porównania (tłumacząc wszędzie jako *tertium comparationis*), trzeci wspólny element porównania – termin, którym Vischer niekiedy również się posługuje (przyp. tłum.).

nadchodzące szczęście, Kościół chrześcijański, jedność, władzę i podział, śmiałe dążenie, męstwo lub wielkoduszność. Jednak metafora jest czymś bardzo odmiennym od symbolu; przynależy do dziedziny mowy, za pomocą słowa wprowadza obraz, który przedstawia coś innego, coś innego oznacza, ale dokonuje się to w kontekście, w którym przedmiot obrazu już został wprowadzony, już jest podany do wiadomości. Wiemy już, czym jest to, co zostało zastąpione, zamienione. Gdy w *Ryszardzie III* Szekspira tytułowy nikczemnik nazwany zostaje „nadętym kretem, brzuchatym pajakiem”⁴, to nie wskazuje się tu powodu porównania – podłości, nikczemności, usidlającej podstępności – ale obiekt tych porównań staje przed nami i bez trudu rozpoznajemy ich sens. Do tego dochodzi fakt, że pojęciowa przejrzystość słowa wszystko tutaj ułatwia; odsłania, domaga się i pobudza do przemyślenia i wmyślenia się. Metafora jest piękną śmiałością łatwo zrozumiałą dla kogoś obdarzonego żywym umysłem. Natomiast symbol dany jest zmysłowi, oku, i w tym przypadku ani nie ma osoby mówiącej, której żywa mowa by mi towarzyszyła i oświecała, abym samodzielnie rozumiał słowa tu użyte i znaczenie im przypisywane, ani obiekt porównania nie jest mi wcześniej dany w swoim kontekście. Początkowo staję zaskoczony niczym przed zagadką. Wiele zależy od tego, czy łatwo, czy z trudem odnajdę znaczenie. Większość symboli łączy znaczenie z obrazem w sposób bardziej konwencjonalny, który nie jest sam przez się zrozumiały. Wszystko zależy od tego, czy *tertium comparationis* zostało trafnie dobrane. Łatwo mogę odgadnąć, że skrzydło oznacza prędkość, natomiast tego, że statek oznacza chrześcijański Kościół, nie jestem w stanie od razu dostrzec, jeśli nie wiedziałem tego wcześniej. Lew oznacza częściej wielkoduszność niż męstwo, a przecież lew nie jest jakoś szczególnie wielkoduszny. Aby się nie pogubić, należy mieć na uwadze, że symbol nie musi w każdym wypadku być dany zmysłowi zewnętrznemu; za pomocą mowy może stać się przedstawieniem w oku wewnętrznym. Dante na początku *Boskiej Komedii* mówi o ciemnym lesie, w którym się zagubił, o spotkanej w nim panterze w różnobarwne plamy, ale nie są to metafory, lecz symbole, i długo nad nimi lamano głowę, gdyż są one wyobrażeniami przedstawionymi wyobraźni bez wsparcia ze strony elementów właściwych metaforze. Odgadywanie sensu wspierane jest jedynie słabo i niebezpośrednio przez medium, jakim jest mowa, dzięki której czytelnik wie, że chodzi tu o niebezpieczeństwa czyhające na człowieka poszukującego swego duchowego celu. Pytanie, czy tego rodzaju obrazów nie należałoby nazwać raczej alegoriami, musimy z waż-

⁴ „Poissonous bunchback'd toad, bottled spider” (Richard III.1.3). Vischer korzysta z przekładu W. Schlegla.

nych powodów pozostawić póki co bez odpowiedzi. Można by je nazwać alegoriami tylko w sytuacji, gdy używa się tego słowa nieprecyzyjnie.

Fakt, że to, co w symbolu zagadkowe, czasem trzeba odgadywać z trudem i powoli – i raczej rzadko udaje się odgadnąć do końca – lub też niekiedy odgadnąć można łatwo i szybko, wynika z tego, że w symbolu tkwi pewna *nieadekwatność* [*Unangemessenheit*], jak nazwał to Hegel (1964: 485–670). Przyczyna takiego określenia została już właściwie ukazana w tym, co powiedziane dotychczas, i łatwo ją dostrzec. Obraz, pomimo pozornej prostoty obiektu, którego jest pośrednikiem, ma wiele właściwości. Sens przy uważniejszym przyjrzeniu się może także zawierać wielość momentów pojęciowych; jest prosty i w przeciwieństwie do tej wielości oraz w odróżnieniu od konkretności – abstrakcyjny. Obie strony nie pokrywają się. Na przykład wielkoduszność jest pewnym poruszeniem albo stałą własnością duszy, która zawiera więcej niż *jeden* element: miłość własną, miłość do innych, przekraczanie samego siebie. Jednak lew – zakładając, że jest on wyjątkowo wielkoduszny – jest ponadto jeszcze czymś całkiem innym: żarłocznym, dzikim, śmiałym, pięknym, obdarzony wielką grzywą itp. W przeciwieństwie do tej wielości cech pojęcie wielkoduszności jest proste. A więc raz jeszcze: nieadekwatne.

Nie będę tu zagłębiał się w analizę różnicy, jaka zachodzi pomiędzy tym, co dane wprost w świecie zewnętrznym, co wybrane spośród innych zjawisk, a symbolem artystycznym, który dany kształt odwzorowuje, a nawet dodatkowo przekształca w celu wydobywania jego sensu. Mimo to nieadekwatność nie zostaje tu zniesiona, gdyż przekształcenie stwarza nowe zaskoczenia i nowe zagadki, z wyjątkiem tych przypadków, w których, dzięki powiększeniu i zwielokrotnieniu organów, sens zostaje przybliżony. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy mit na powrót zatapia się w symbol i pomnaża kończyny danej postaci⁵.

Nasze dotychczasowe ustalenia są jednak wciąż niewystarczające. „Ukazanie czegoś za pomocą *tertium comparationis*” albo „ukazanie jedynie zewnętrznego związku pomiędzy obrazem a sensem” – to nadal określenia powierzchowne. „Związek” to nie jest przecież rzecz; to czynność, akt ducha, który łączy. Formy działania ducha są jednak różne. W zajmującej nas kwestii rozróżnijmy najpierw jego działanie jako ducha, który jasno myśli, oraz jako duszy, która tylko przeczuwa. To rozróżnienie jednak nie wystarcza. Jasność myślenia ma różne stopnie, a przeczucie – zróżnicowaną głębię. Powstaje więc zadanie wytyczenia linii we mgle, powiedzmy wyraźnie: zadanie rozróżnienia *głównych rodzajów* relacji pomiędzy obrazem a sensem.

⁵ Aluzja do mnożenia rąk w indyjskiej mitologii.

Dla ścisłości: nieadekwatność zostanie przy tym zachwiana. Ale czy całkowicie upadnie? Oto pytanie, na które odpowiedź nie będzie wcale łatwa.

Rozpocznijmy od tego rodzaju związku, który określa się jako ciemny i niewolny [*dunkel und unfrei*]. Właściwy jest on dla świadomości *religijnej*; należy określić go jako historyczny, gdyż występował przede wszystkim w religiach naturalnych. Forma ta jednak trwa nadal i to nie tylko dlatego, że religie naturalne nadal istnieją, lecz także dlatego, że chrześcijaństwo (podobnie jak judaizm), chociaż nie jest religią naturalną, to jednak ciągle się tej formy trzyma.

Najpierw owo podstawowe pojęcie symbolu należy uzupełnić jeszcze jednym istotnym elementem. Gdy pojęcie to bierze się całkiem dosłownie, to sfera obiektów, z której pochodzi obraz symboliczny, ogranicza się do tego, co *nieosobowe*: nieorganiczna natura, artefakty, rośliny, zwierzęta. Koniecznie trzeba jednak dodać, że w sferę zainteresowań symbolu wchodzi także *czynności* osób. Nie są to czynności i osoby przedstawione w obrazach, ale rzeczywiste czynności rzeczywistych osób, które dokonują się za pośrednictwem obrazu – mianowicie czynności liturgiczne.

Symbol w tym znaczeniu omawiałem już w § 426 mojej *Ästhetik*. Obraz i znaczenie ulegają zamianie [*verwechselt*]. Znaczenie jawi się świadomości jedynie jako niejasne przecucie, szuka się go po omacku; obraz jest pomocą dla słowa, które ma ująć znaczenie w formie myśli. Tak powstaje złudzenie, że ten surogat słowa jest samą rzeczą, dokonuje się ich utożsamienie. Znaczenie z istoty przynależy do dziedziny absolutu, gdyż to, czego poszukuje przecucie, jest nieskończone i przez tę zamianę przedmiot staje się czymś świętym. Tak na przykład byk ze względu na swoją siłę i płodność stał się symbolem pierwotnej siły do tego stopnia, że został z nią utożsamiony. Drzewo, jak na przykład jesion Yggdrasil⁶, stało się obrazem tajemniczego życia we wszelkich jego aspektach; byk był czymś świętym i czczonym w Egipcie, drzewo – w Skandynawii. Należy tu także wspomnieć o chrześcijaństwie, chociaż w tym przypadku ta nieświadoma zamiana została starannie odgradzona od w pełni świadomie uprawianej nauki przy pomocy całego muru argumentów. Podczas Ostatniej Wieczery spożywanej ze swoimi uczniami Jezus powiedział, że mogą oni w przyszłości przy łamaniu chleba i picciu wina wspominać Jego śmierć. Wyraził to przy pomocy znanej *metafory*: „to jest ...”, itd. Z biegiem czasu Jego śmierć w połączeniu z pojęciem symbolu ofiary zaczęto traktować jako akt zadośćuczynienia za grzechy ludzkości. Doszło tu teraz *nowe* wyobrażenie, rzecz uległa zmianie. Pierwotnie mieliśmy do czynienia z łamaniem chleba i picciem wina jako

⁶ Yggdrasil – w mitologii nordyckiej ogromne drzewo świata.

obrazem oraz z męczeńską śmiercią na krzyżu jako sensem, o którym należało myśleć; teraz chodzi o *przyswojenie* [*Aneignung*] oddziaływania ofiarnej śmierci, o odpuszczenie grzechów, i właśnie dlatego akcent zostaje położony na jedzenie i picie. Czynności te są bowiem odpowiednim symbolem owego przyswojenia, gdyż przez jedzenie i picie, pokarm i napój, przemieniają się w Jego substancję i krew i zostają rzeczywiście przyswojone przez ciało. Co prawda, to cielesne przyswajanie samo w sobie nie ma nic wspólnego z duchowym przyswajaniem nieskończonego duchowego czynu zbawczego jako takiego, a związek pomiędzy jednym i drugim to jedynie *tertium comparationis*. Jednak porównanie staje się tu zamianą. W ten sposób z konieczności dodatkowy nacisk zostaje położony na chleb i wino, które jako takie do tej pory były materia obojętną. Teraz nie oznaczają one już tylko tego, że ofiarujący się Chrystus w nie zstępuje i przemienia je w siebie. Do tego celu, aby to przeobrażenie substancji skutecznić, potrzebna jest – i to jest kolejna konsekwencja – osoba, której słowo ma *magiczną* władzę – kapłan. Nie ma bardziej uderzającego przykładu obrazującego zasadę, że religijne przedstawienie przyjmuje symbol w sposób dosłowny [*eigentlich*] i z prostego *tertium comparationis* czyni substancjalne zamieszkiwanie. Włącza fizycznie – a jednak przecież nie-fizycznie, bo zmysłowo w sposób nadzmysłowy – istotę tego, na co symbol tylko wskazuje, w obiekt, z którego symbol został zaczerpnięty. Zamianę tę, we wszystkich jej formach, można nazwać transsubstancją. W ten sam sposób transsubstancjacji poddana została także woda chrzcielna, woda święcona i oleje używane do namaszczeń. Podczas zaślubin kapłan kładzie swoją dłoń na splecione ręce nowożeńców albo – jak dzieje się w wielu miejscach – oplata wokół ich rąk stulę: po prostu symbol prawdy, że do cywilnego ślubu, za pośrednictwem Kościoła, dodany zostaje specjalny wyraz moralnego ideału małżeństwa. Jest to jednak rozumiane w sposób magiczny, jak gdyby dopiero przez jakąś nadprzyrodzoną naturalną siłę małżeństwo stawało się rzeczywistym małżeństwem.

Tutaj znajduje się klucz do zrozumienia wszelkich przeszłych, terażniejszych i przyszłych religii pozytywnych (por. Hegel 1999: 156–274). Religijnie powiązana świadomość bodaj nigdy nie pozbedzie się tej zamiany symbolu z rzeczą. Obraz i treść są w siebie nierozzerwalnie wrośnięte. Kto uzbrojony w ostre narzędzia analizy dobiera się do tego orzecha, w którym nie sposób odciąć jądro od łupiny, jawi się ociemniałym umysłem jako bezbożnik. To, co w *Obiedzie hrabiego de Boulainvillier* (*Le dîner du comte de Boulainvilliers*) Woltera refleksyjny Freret mówi na temat nieuniknionych

fizjologicznych skutków jedzenia i picia w czasie wieczerzy⁷, jest po prostu prawdą. Jednak bynajmniej nie z powodu tego fragmentu szczerze wierzący w Boga Wolter, wobec którego Freret ewidentnie zachowuje tutaj pełną powagę, został okrzyknięty monstrum nieprzyzwoitości. Jeśli jest frywolny, to w innym kontekście, w innych sprawach.

W *Ästhetik* ograniczyłem pojęcie symbolu do formy religijnej, w której wyżej opisana zamiana dokonuje się w sposób ciemny. Później w moich różnych pracach zrezygnowałem z tego ograniczenia. Zanim przystąpimy do koniecznego rozszerzenia zakresu niniejszych rozważań, musimy pomówić o pewnym pojęciu, przy którym powstaje pytanie, czy wraz z nim nie porzucamy pojęcia symbolu. Chodzi o pojęcie *mitu*. Należy je w tym miejscu wprowadzić, gdyż symbol niewolny [*unfrei*] dzieli z mitem właściwość bycia przedmiotem wiary i przynależy wraz z nim do przedstawienia powiązanego z religią. Jednak na pytanie, czy mit podpada pod pojęcie symbolu, należy na razie odpowiedzieć przecząco. Dawno temu uznały i przyjęły to zarówno religioznawstwo, jak i estetyka. „Nie jest czymś *symbolicznym* przypisywanie człowieczeństwa naturze, domyślanie się bijącego serca w źródłach, górach, gwiazdach, morzu i niebie”⁸. Mit jest personifikacją, w którą się wierzy. Co w symbolu jest tylko znaczeniem, w Bogu staje się duszą i wolą osobowości posiadającej własną postać. Znaczenie zawiera ciąg zdarzeń dokonanych dzięki jakiejś mocy; ten ciąg zdarzeń staje się te-

⁷ Vous enfin qui adorez d'un culte de latrerie un morceau de pâte que vous enfermez dans une boîte, de peur des souris ? Vos catholiques romains ont poussé leur catholique extravagance jusqu'à dire qu'ils changent ce morceau de pâte en Dieu par la vertu de quelques mots latins, et que toutes les miettes de cette pâte deviennent autant de dieux créateurs de l'univers. Un gueux qu'on aura fait prêtre, un moine sortant des bras d'une prostituée, vient pour douze sous, revêtu d'un habit de comédien, me marmotter en une langue étrangère ce que vous appelez une messe, fendre l'air en quatre avec trois doigts, se courber, se redresser, tourner à droite et à gauche, par devant et par derrière, et faire autant de dieux qu'il lui plaît, les boire et les manger, et les rendre ensuite à son pot de chambre ! Et vous n'avouerez pas que c'est la plus monstrueuse et la plus ridicule idolâtrie qui ait jamais déshonoré la nature humaine ? Ne faut-il pas être changé en bête pour imaginer qu'on change du pain blanc et du vin rouge en Dieu ? [Voltaire 2014: 18]. [A wy, czyż nie adorujecie kawałka ciastka, które ze strachu przed myszami zamykacie w puszcze? Wy, rzymscy katolicy, posunęliście waszą katolicką ekstrawagancję aż do tego, by mówić, iż te kawałki ciastka zmieniają się w Boga mocą paru łacińskich słów i że wszystkie okruszki tego ciastka stają się odtąd bogami, stworzycielami wszechświata. Kloszard, którego uczyniono księdzem, mnich, opuściwszy właśnie objęcia prostytutki, przychodzi po dwanaście sous, przebrany za komedianta, mamrocze w obcym języku to, co nazywacie mszą, dzieli powietrze na cztery trzema palcami, pochyla się, prostuje, obraca się na prawo i lewo, do przodu i do tyłu, i robi tyłu bogów, ile mu się podoba, wypija ich i ich zjada, a następnie wydalą do swojego nocnika! Czy nie uważacie, że jest to najbardziej monstualne i najśmieszniejsze balwochwalstwo, jakie kiedykolwiek zhańbiło ludzką naturę. Czyż nie trzeba zamienić się w głupca, żeby wyimagಿನować sobie, iż biały chleb i czerwone wino zamieniają się w Boga?].

⁸ Zob. także Vischer 1846: § 427, tam też dalsze uzasadnienie.

raz wolą, celem, działaniem (i cierpieniem) owej osobowości. Osobowość zawiera w sobie wielość cech, natomiast znaczenie jest tylko *jedno* i właściwie mogłoby się bez tej wielości obyć. Ponieważ jednak stało się duszą i wolą, to (choć z punktu widzenia logiki byłby to nadmiar) samo siebie formuje jako złożoność, jako rezonator, bez którego owa dusza nie byłaby duszą. Tylko w ten sposób, tylko dzięki byciu ożywionym i ocieplonym w konkretnej piersi, treść symbolu staje się czymś, co można poczuć i czego można pragnąć. Istotne jest także to, że w pierwotne, naturalne znaczenie przydawane bogom wpisane zostaje znaczenie wyższe, polityczne, etyczne czy ogólnie – kulturowe. Bogowie są odtąd zarówno dobroczyńcami, jak i karzącymi sędziami; do czego potrzeba *całej* duszy. W alegorii sprawy mają się inaczej, gdyż tam wprawdzie także zostaje wprowadzona osobowość, ale pozbawiona bogactwa przynależnych jej cech – jest tylko zwykłym pojemnikiem, lupiną, w której umieszcza się jakieś pojęcie.

Różnica między mitem a symbolem staje się szczególnie wyraźna w tych twórcach, które powstają, gdy fantazja tylko w połowie pokonuje drogę od symbolu do mitu, a częściowo wraca do symbolu albo się w nim zakleszcza, jak to ma miejsce w przypadku egipskich bogów o ludzkiej postaci i głowie zwierzęcia. Wyżej wspomnieliśmy o mnożeniu rąk w indyjskiej mitologii. Na temat tego zmieszania warto porównać rozważania Hegla o symbolice w rozdziale *Die eigentliche Symbolik* (Hegel 1964: 552–573) oraz moje rozważania w § 427 *Ästhetik*.

Później jednak tak dalece zmieniłem swój pogląd, że doszedłem do przekonania, iż *także* mit należy nazwać *symbolicznym*. „Zwyczaj językowy symbolicznymi nazywa również personifikacje mityczne i alegoryczne. Lepiej więc pójść za tym zwyczajem i rozszerzyć zakres słowa «symboliczne» na *wszystkie* rozważane tutaj formy” (zob. Vischer 1866: 137).

Johannes Volkelt (1876: 11 i n.) nie zgadza się z tym stanowiskiem, twierdząc, że skoro znaczenie, zgodnie z moimi własnymi słowami, mieszka w Bogu jako jego własna dusza, to sens i obraz się tu pokrywają, podczas gdy nie ma to miejsca w symbolu.

Konieczne jest tutaj wyraźne rozróżnienie pomiędzy tym, kto wierzy w mit, a tym, kto widzi go w swojej wyobraźni, w swojej świadomości, zna jego wartość i – bez dawania mu jednak właściwej wiary – posługuje się nim wyłącznie jako motywem estetycznym, jako ozdobnikiem życia i mowy, w sztuce i poezji. Dla tego *piernuszego* bogowie (obok geniuszy, duchów, bohaterów sag) są istotami rzeczywistymi; ich działania i przeżycia są historią, dla *drugiego* tak nie jest; mit wprawdzie nie stanowi dla niego prawdy faktualnej, ale chętnie sam stawia się w roli wierzącego w mit,

wczuwa się w niego, gdyż wie, że tylko przez taką wiarę może powstać tak pełny życia fantazyjny obraz. Nazwijmy to przeniesienie [*Versetzen*] wiarą poetycką, pamiętając, że ta poetycka wiara nie jest wiarą właściwą, wiarą historyczną, gdyż obok niej lub poza nią zachowana zostaje jasna świadomość, że owe obrazy są dziełem fantazji. Ten rodzaj wiary, będącej nie-wiarą, ale zarazem wiarą, nie jest jednak bezpodstawną przyjemnością czerpaną z przyzwolenia na bycie zwodzonym, gdyż przecież to dzieło fantazji nie jest czymś pustym, ma trwale znaczenie. Nie ma ona zewnętrznej (obiektywnej, historycznej) prawdy, ale posiada prawdę wewnętrzną; wiara poetycka ma w niej wewnętrzne źródło swojego sensu, gdyż jej przedmiot ma wewnętrzny sens [*Kern*]. Co powinien zatem powiedzieć wolnomyśliciel, który przejrzał mit – i w sposób poetycki w niego wierzy, który go też kocha i chętnie się nim posługuje – żeby usprawiedliwić swoją postawę? Nie może powiedzieć: „w sensie historycznym nie wierzę w te osoby i wydarzenia, ale wierzę w nie *mitycznie*”. Gdy bowiem mówi: wierzę *mitycznie*, to w drugiej części zdania podkreśla to, co powiedział już w części pierwszej, a mianowicie, że te osoby i wydarzenia nie są dla niego postaciami i wydarzeniami historycznymi. Wprawdzie do prostej negacji dodaje on twierdzenie pozytywne, czyli zawarte w słowie „mitycznie” pojęcie „dzieło fantazji”, ale stanowisko to kryje niewypowiedziane wyraźnie przekonanie, że wytwór fantazji zawiera w sobie źródło prawdy wewnętrznej. Musiałby zatem przyznać: historycznie nie wierzę w te osoby i wydarzenia, widzę w nich jedynie wytwór fantazji, ale ten wytwór fantazji nie jest pusty i w takim stopniu w niego wierzę. I co teraz powinien powiedzieć? Nic innego, niż tylko: wierzę *symbolicznie*. Całkiem słusznie, gdyż oddziela teraz znaczenie od jego zrośnięcia się – chociaż jedynie w formie piękna estetycznego – z obrazem żywej osoby i czynów w ten sposób, że to znaczenie nie pokrywa się już z tym obrazem, jak to ma miejsce w świadomości wierzącego. Oto kilka przykładów. Matka Jezusa nie jest dla nas istotą wyjętą spod praw natury, nie jest matką Boga, nie jest tą, która została wzięta do nieba, nie jest królową niebios; a jednak ktoś, kto stałby obojętnie wobec takiego dzieła sztuki jak *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* Tycjana (il. 1), musiałby być całkowicie wyzbyty wyobraźni i uczucia. Z tego wspaniałego kobiecego oblicza tchnie i prześwieca całe ziemskie cierpienie, wszelki głęboki ból, którego może doświadczyć ludzkie serce, i wszelka tęsknota za egzystencją czystą, wolną i szczęśliwą. Pełna rozmachu radość z wyniesienia ponad trudy życia przenika przez uniesione ręce, faldy szat. Pozostający na ziemi, wpatrujący się w górę uczniowie – to *my*. *Naszym* jest pragnienie uwolnienia się od krępujących więzów z ziemią; w górze Bóg



Il. 1. Tycjan,
*Wniebowzięcie
Najświętszej Maryi
Panny* (1518),
Santa Maria
Gloriosa dei Frari,
Wenecja.

Ojciec o ludzkim obliczu i jego aniołowie zupełnie nas nie deprymują, są konieczni, by przyjąć uwalniającego się; są ucieleśnieniem egzystencji bez granic. Lub też: zbliżmy się do *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela (il. 2). Każdy rys oblicza Madonny zdaje się mówić: żadne słowo, żaden język nie wyrazi cudowności szczęśliwego świata, z którego przybywam, unosząc się w po-

Il. 2. Rafael,
*Madonna
Sykstyńska*
(1513–1514),
Galeria Obrazów
Starych Mistrzów,
Drezno.



wietru. Wielkie i zamyślane oczy chłopca spoczywającego na jej ramieniu niejako śnią nadal o rozkoszach nieba. Miękki powiew z góry bawi się i igra w jego lokach. Wydaje nam się, że słyszymy szelest spływających w dół szat matki. Święty Sykstus wskazuje dookoła na swych wiernych, dla których wyprosił niebiańską wizję i dzieli z nimi radość z wysłuchanej modlitwy. Święta Barbara szczęśliwa spogląda w dół ku światu obdarowanemu łaską; z tym samym wyrazem serdecznej życzliwości na dziecięcych obliczach spoglądają dwa wdzięczne putta, które artysta dodał później jako kolejnych świadków niewymownej niebiańskiej radości płynącej do nas z tego jedynego w swoim rodzaju, wizjonerskiego obrazu.

Ten ideał Madonny ma dla nas nieprzemijające znaczenie jako obraz czystej kobiecości w ogóle. Jako postać matki będącej panną zachowuje dla nas głęboki sens i prawdziwość niezależnie od wszelkiej kościelnej wiary. Stworzenie tego ideału jest dziełem i wyrazem wrażliwości średniowiecznej

duszy, która w kobiecie dostrzega objawienie się wszystkiego, co łagodne, pojednawcze, wszelki czysty powab miłości – „wieczną kobiecość”.

Tak więc na określenie tego wrażenia prawdy, które obrazy mityczne wywierają nawet na tych, którzy w mit nie wierzą, nie mamy, jak już powiedzieliśmy, żadnego innego określenia, jak tylko: „symboliczne”.

Bogaty świat fantazji, który stworzył takie postaci i dzieła sztuki, wraz z uroczystym przepychem nabożeństw liturgicznych, przywiódł niejednego już protestanta do nawrócenia się na Kościół średniowieczny. Należy wspomnieć o tej słabości, bo doskonale pasuje ona do naszego tematu. U podstaw leży tutaj brak czy pominięcie wprowadzonego tu rozróżnienia. Przeocza się, że prawda wewnętrzna wyobrażona w mitycznym obrazie i przez niewierzących przeczuwana w sposób symboliczny, nie jest prawdą obiektywną. W tym drugim znaczeniu piękny obraz nie jest obrazem prawdziwym. Z pewnością wszystko, co piękne, musi zawierać prawdę, ale prawda ogólnoludzka oraz zdarzenie prawdziwe, rzeczywiście możliwe lub takie, które miało miejsce – to dwie różne rzeczy. Monumentalne, wzruszające dzieło muzyczne może zachwycać, ale z tego nie wynika, że jego tekst jest prawdziwy. Często na dowód prawdziwości katolickiego systemu wiary przywołuje się bogactwo motywów, które katolicyzm oferuje sztuce, a za jej pośrednictwem osobie pobożnej. Religia grecka oferuje tu jeszcze więcej piękna, a *jej* mity także nie są pozbawione treści. Czy w związku z tym powinniśmy modlić się do Zeusa i całej jego olimpijskiej kompanii? Julian Apostata wyciągnął z tego jednak błędny wniosek. Mit Prometeusza to jedna z najgłębszych sag ludzkości. Czy z tego powodu mamy Prometeuszowi wzniesić *heroon* [świątynię] i oddawać cześć?

Nie tylko sztuka i poezja, ale całe nasze życie wyobraźni, nasze myślenie i mowa nie mogłyby już się obyć bez skarbnicy mitów, które zostały nam przekazane wraz z wierzeniami klasycznego antyku, Germanów, Celtów, całego średniowiecznego świata religii i fantazji. W wiele rzeczy musielibyśmy wierzyć, gdybyśmy w to wszystko chcieli wierzyć nie tylko w sposób poetycki, ale z powagą dosłowności. Jak ma się sprawa z diabłem? Czy także on nie zawiera pewnej prawdy? Kto byłby tak nierozumny, aby z tego powodu wciąż w niego wierzyć? Czy możemy jednak się go pozbyć? Co stałoby się z *Faustem* Goethego? Mefistofeles ma namacalne, prawdziwe życie, które Poeta zaczerpnął z mitu, ale jest ono dla niego i dla nas tylko symbolem.

Szczególnie przydatne dla logicznego celu naszych rozważań są przykłady ukazywania się duchów w poezji o głębokich inspiracjach. To, co powiedziałem o duchu Banka w *Makbecie* Szekspira (Vischer 1881–1882:

206–207), znajduje zastosowanie w niniejszym kontekście. Nie wiemy, czy Szekspir wierzył w duchy; z jednej strony jest to prawdopodobne, gdyż w jego czasach wszyscy w nie wierzyli i można zakładać, że przynajmniej jako dziecko musiał doświadczyć całej grozy wynikającej z pełnej w nie wiary. Z drugiej strony poeta, który byłby wciąż całkowicie zanurzony w tej wierze, raczej nie potrafiłby nadać postaci tak zaskakująco prawdziwego obrazu sumienia. To, co się zjawia, to przerażająca wizja sumienia, dla nas, którzyśmy przekroczyli etap wiary w duchy. Nie jest to jednak wizja abstrakcyjna; wywołuje ona dreszcz przerażenia przed światem duchów, w które się wierzy; drżymy jak dzieci przed zjawami, całkowicie identyfikujemy się [*hineinversetzt*] z wiarą w świat duchów, a przecież całkowicie wolni od rzeczywistej w nie wiary. Mamy tu do czynienia z całkowicie poetycko żywą i wiarygodną istotą, a przecież – tak samo, jak szatański towarzysz Fausta – jest ona dla nas tylko symbolem.

A więc raz jeszcze: *symbolicznym* należy nazwać to, co nie jest (właściwą) obiektywną wiarą, ale jest wiarą w to, co mityczne; chodzi o rodzaj żywego przeniesienia się w przeszłość, włączenia się [*Rückversetzung*] w wiarę i przyjęcia jej jako swobodnej estetycznej fikcji, ale nie fikcji pustej, lecz pełnej sensu.

Mogłoby się wydawać, że wykroczyliśmy poza nasz porządek rozważań. Zaczynaliśmy od tego typu połączenia sensu z obrazem, który należałoby określić mianem ciemnego i niewolnego (*dunkel und unfrei*). Gdy jednak to, co mityczne, określamy jako w pewnym sensie symboliczne, to mówimy tu o świadomości jasnej i wolnej. Jednak sprawa ta ma dwa oblicza. Tworzenie mitów jako takie należy do *ciemnej* i niewolnej formy świadomości, jednak w sposób z gruntu różny od pomieszania bezosobowego obrazu z jego znaczeniem, jako że tu twórca wierzy w wytwór własnej fantazji nie tylko w sposób poetycki. Mit zajmuje zatem miejsce obok symbolu, jest czymś od symbolu różnym, ale wobec niego paralelnym, o ile symbol rozumieć jako to, co zostaje w sposób „niewolny” [*unfrei*] zamienione ze swym sensem. Należało jednak wykazać, dlaczego to, co mityczne, nazywamy także „symbolicznym”, i doszliśmy do wniosku, że symboliczne jest tym, co mityczne dla świadomości, która stała się wolna. Predykat „symboliczne” został tu użyty w innym znaczeniu. Istnieje także jasna i wolna symbolika. Nieodzwrotnie trzeba było wskazać tutaj na tę formę, ale stało się to tylko niejako *przy okazji* omawiania innej formy, która sama w sobie przynależy do innego świata, a mianowicie do świata, któryśmy określili mianem ciemnego. Nie byłoby stosowne, aby z tej antycypacji uczynić rzeczywiste przejście. Mogłoby się wprawdzie wydawać coś odwrotnego, a mianowicie,

że dzięki temu zyskujemy wyraźną opozycję. Mocny argument przemawia jednak za tym, aby jako drugą podstawową formę symbolu wprowadzić teraz formę pośrednią, która znajduje się pomiędzy formą wolną a niewolną, jasną i ciemną, a dopiero później, jako trzecią, wprowadzić formę całkowicie wolną i jasną. Środek powinien znajdować się w połowie, a zakończenie na końcu, a ponieważ zakończenie jest ostatnią formą, poluzowaniem, krokiem ku rozwiązaniu związku estetycznego – słusznie zatem będzie ono wieńczyć to omówienie.

Typ *pośredni*, którym się teraz zajmujemy, można nazwać również szczególnym *półmrokiem*. Jest to ożywienie natury, mimowolne, a jednak wolne, nieświadome, ale w pewnym sensie jednak świadome, akt przeniesienia, dzięki któremu przypisujemy naszą duszę i jej nastroje temu, co nieożywione. W § 240 mojej *Ästhetik* zobrazowałem już ten akt psychiczny (Vischer 1864: § 240, s. 27, zob. także Vischer 1922: 31), a mianowicie tam, gdzie jest mowa o tym, jak obserwator w zjawiskach i poruszeniach natury dostrzeżga odbicie nastrojów i namiętności swojej duszy. Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że akt ten należy wprowadzić jako pewną określoną formę symbolu w rozdziale poświęconym symbolowi właśnie. (W rozdziale tym znaczenie symbolu mylnie ograniczyłem jedynie do związanej, ciemnej jego formy.) Zbliżyłem się do tego w teorii muzyki, nie wypracowując jednak żadnej ostatecznej koncepcji. W rozdziale o malarstwie pejzażowym (tamże: § 698 i n.) jasno stwierdziłem, że tym, co odróżnia dzieło artysty od wytworu malarza widoczków, jest całościowy efekt wywierany na nastrój duszy, ale i tutaj nie znalazłem odpowiedniego sformułowania. W *Kritischen Gängen* błąd ten został naprawiony. W artykule *Über Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes* na nowo zajmuję się pojęciem symbolu, odróżniając formę symbolu, o której jest tu mowa, od innych znaczeń (Vischer 1875: 122, zob. także Vischer 1922: 140).

Najpierw po prostu przykład! Poeta mówi o zachodzącym słońcu, że „głęboko wtula się w burzowe chmury, to tu, to tam płomiennym spojrzeniem zerkając zza zasłony na ziemię pełnym uczuć światłem”⁹. Każdy czytelnik wie, że to światło jest po prostu pozbawionym duszy, czysto fizycznym blaskiem w ciemności, któremu więc właściwie nie powinno przypisywać się żadnych przeczuc, ale oddając się lekturze, żaden obdarzony krztyną fantazji czytelnik tego nie powie. Ochoczo, odrzucając wszelkie

⁹ Goethe G.W.F. *Herman i Dorota*, pieśń VIII: *Melpomena*, tłum. L. Jenike:

„Tak oboje kroczyli ku słońcu, co na zachodzie
W czarne chmury się kryło, gromami grożące i deszczem,
A spoza gęstej zasłony płomienne ciskając wejrzenia,
Tu i ówdzie po lanach świeciło smugiem jaskrawym”.

obiekcie, dajemy się uwieść pięknemu obrazowaniu. Później, gdy przychodzi czas, aby w prozaicznym nastroju przeanalizować to, co się czytało, nie ukrywamy, że poeta nas zwodzi, ale też nie mamy mu tego za złe, a nawet tę iluzję chwalimy. Musi leżeć coś w naturze ludzkiej duszy, że przekłada i przenosi samą siebie i swoje stany na formy egzystencji, które same w sobie nie mają z nią nic wspólnego; zgodnie z tą naturą nasz poeta postępował. W ten sposób postępuje również każdy, kto nie jest poetą, o ile nie całkiem brak mu polotu ducha. Cały język przenikają poetyzujące wyrażenia, które opierają się na tej wolnej, a zarazem koniecznej iluzji. Poranek się uśmiecha, drzewa szepczą, burza się sroży, chmury grożą burzą, dzikie fale szaleją. Każdemu rodzajowi pozbawionego duszy bytu zostaje przypisana wola: winorośl *pragnie* ciepła, gwóźdź *nie chce* wyjść z deski, paczka *nie chce* zmieścić się w torbie. Gdy strzelec mówi: „kula bierze drewno” [*die Kugel hat Holz*], to przypisuje jej życzenie i pragnienie trafienia w drewno tarczy. W tym sensie język sam w sobie, nawet tam, gdzie wydaje się być całkowicie pozbawiony charakteru figuratywnego, jest na wskroś obrazowy. Nie ma ani jednego słowa o znaczeniu duchowym, które pierwotnie nie oznaczałoby czegoś zmysłowego; dusza, duch, *animus*, *spiritus*, *ruach* (po hebrajsku: dusza): wszystkie te słowa oznaczają falowanie, oddychanie, tryskanie. Ten akt ciemny i zarazem jasny [*dunkelhell*], wolny a zarazem niewolny [*unfreifrei*], jest symboliczny: połączenie dokonuje się w nim przez związek, którego dostarcza *tertium comparationis*. Wrócimy do tego, gdy trzeba będzie zająć się tym dokładniej. Na razie twierdzenie to formułujemy bez dowodu, gdyż raczej z trudem można je podać w wątpliwość.

Potwierdza go nawet *jeden* z powyższych przykładów, gdyż łatwo zauważyć, że pomiędzy dwoma wzajemnie obcymi elementami: z jednej strony błyskiem pioruna w ciemności, a z drugiej przecuciem, znajduje się łączące je *tertium comparationis*. Fizyczna ciemność porównywalna jest z tym, co nieznanne, czyli także nieświadome, jasność – z tym, co znane, z tym, co przeniknięte wewnętrznym spojrzeniem, czyli z tym, co świadome. W akcie przecucia świadomość i nieświadome w nieokreślony, oscylujący sposób zbliżają się do siebie tak, jak wówczas, gdy ciemność przetnie promień światła. Pewne jest jednak, że w momentach, gdy w przedstawieniu dokonujemy tego symbolicznego połączenia, nie mówimy sobie, że jest ono wyłącznie symboliczne. Jest to brak, defekt poznawczy jedynie z analitycznego punktu widzenia. Oceniając to w kryteriach fantazji i doceniając jej wartość: jest to wielka zaleta, zdolność tworzenia obrazów [*Bildvermögen*]. Nieadekwatność, którą przypisaliśmy symbolowi, gdyż łączy on jedynie za pośrednictwem *tertium comparationis*, znika tu w głębi i wewnętrzności tego

aktu. Poprawniej można by nawet powiedzieć, że nie jesteśmy świadomi tych braków w poznaniu, gdyż akty duszy z konieczności są przecież zawsze prawdą, jak wszystko, co idealne. Iluzja jest tutaj prawdą w wyższym sensie niż prawda, co do której jesteśmy przez iluzję zwodzeni. Prowadzi to do zagadnienia, którym należy zająć się w innym miejscu. Za iluzją stoi i ją usprawiedliwia prawda wszelkich prawd głosząca, że wszechświat, natura i duch muszą być w swych korzeniach *jednością*. A więc mamy tu sprzeczność: to, co symboliczne, jest jednak w tym sensie nie-symboliczne, a złudzenie w kwestii tego, co w procesie doświadczenia jawi się jako jedynie symboliczne, ma charakter prawdy uprawomocnionej idealnie. I sprzeczność ta żyje i trwa nadal.

Widać jasno, że akt ten wspiera wszelkie postawy symboliki powiązanej religijnie, którą omówiliśmy jako pierwszą formę, tj. tę, która zamienia obraz i sens. Ale też ogranicza się do wspierania. Świadomość niewolna przyjmuje taką zamianę jako coś słusznego i traktuje całkiem poważnie. Teraz jednak jest mowa o świadomości wolnej, dla której przeniesienie własnej duszy na przedmiot jest – jak to powiedzieć? – tylko połowicznie poważne, jest powagą z dystansem i poważne jedynie w momencie przeżywania estetycznego nastroju. W przypadku mitu odróżniliśmy wiarę poetycką od tej, która jest gotowa z prozaiczną powagą bronić tego, w co wierzy, i uważa poezję fantastyczną za historię. Także tutaj chodzi jedynie o rodzaj wiary poetyckiej. Utrzymującą się w tym rodzaju wiary wolność od iluzji nazwałem *zawieszeniem* (*Vorbehalten*, *zastrzeżeniem*) (Vischer 1866: 138, 141). Różnica między obrazem a sensem, zrozumienie natury połączenia tych dwóch elementów jako czysto symbolicznego pozostają tu zawieszane. Określenie to może posłużyć jako najbardziej odpowiednia pomoc w zrozumieniu tego związku.

Należałoby tu raz jeszcze wrócić do mitu. Pośrednia forma symboliki, którą tu analizujemy, prowadzi nas właściwie do samych jej najgłębszych korzeni. Mit polega na przetransponowaniu ludzkiej duszy w coś nieosobowego. Tylko religijna świadomość, do której mit przynależy, wchodzi natychmiast na inną drogę – chce wytłumaczyć całą egzystencję. Tak oto Ja wpisane w zjawiska naturalne staje się dla świadomości religijnej nieskończenie wyższym, boskim Ja. Bóg jest dla takiej świadomości po prostu Innym, aczkolwiek w ludzkiej postaci, poza i ponad nią, żyjącym Ja. W ten sposób fantazja takiej [religijnej] świadomości rozwija swoje poetyzowanie i stwarza ponadzmysłową historię, czyli właśnie mit. Akt użyczenia duszy [*Seelenleihung*] pozostaje własnością człowieka jako cecha wynikająca

z konieczności natury, i to nawet wtedy, gdy już dawno wyrósł on z wiary w mity. Tyle że teraz wierze tej towarzyszy to, co nazwalibyśmy zawieszeniem; „ja” przypisane nieosobowej naturze nie staje się bóstwem, nie zostaje już poetycko przetworzone w opowieść, nie powstają już żadne mity. Może powstaje coś podobnego, ale to nie należy już do przedmiotu obecnych rozważań, lecz do tego, w którym mowa będzie o pozbawionej iluzji, jasnej symbolice.

Jak określić tutaj omawiany akt? Karl Köstlin nazwał go już „symboliką formalną” [*Formsymbolik*]. Należałoby jednak znaleźć taki termin, który oddawałby jednocześnie wewnętrzny charakter tej postawy. Być może więc: „symbolika odczuwana wewnętrznie” [*innige Symbolik*]? Jak na termin naukowy brzmi nieco zbyt sentymentalnie. Może lepiej byłoby użyć jakiegoś słowa z języków martwych? Na przykład: „symbolika *intima*”? Najlepszym rozwiązaniem wydaje się przejście słowa z pewnego tekstu, który Volkelt ocalił przed niezasłużonym zapomnieniem – mianowicie *wzrucie* (*Einfühlung*) (por. Vischer 1873). [...]

Przełożył: Piotr Napimowdżki

Bibliografia:

- /// Goethe G.W.F. 1928. *Herman i Dorota*, pieśń VIII: *Melpomena*, tłum. L. Jenike, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- /// Hegel G.W.F. 1964. *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 485–670.
- /// Hegel G.W.F. 1999. *Pozytywność religii chrześcijańskiej*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowinski, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 156–274.
- /// Vischer F.T. 1846–1857. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Mäcken, Reutlingen, Leipzig [drugie wyd.: Meyer & Jessen, München 1922].
- /// Vischer F.T. 1866–1873. *Kritik meiner Ästhetik*, [w:] tegoż, *Kritische Gänge. Neue Folge*, H. 5.
- /// Vischer F.T. 1875. *Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes*, Stuttgart.
- /// Vischer F.T. 1881–1882. *Altes und Neues*, A. Bonz, Stuttgart.

/// Vischer R. 1873. *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Herm. Credner, Leipzig.

/// Volkelt J. 1876. *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*, H. Dufft, Jena.

/// Voltaire. 2014. *Dialogues philosophiques*, Arvensa edition, Saint-Julien-en-Genevois.