

Raymond Immerwahr

Słowo "romantisch" i jego historia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/1, 265-290

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RAYMOND IMMERWAHR

SŁOWO „ROMANTISCH” I JEGO HISTORIA

Gdyby historykom niemieckiego romantyzmu przyszło wybrać jedną cechę stanowiącą o istocie tego ruchu, przystaliby z pewnością na tę, którą wskazał Paul Kluckhohn: dążenie do syntezy antynomii, do doświadczenia życia w kategoriach biegunowości znajdujących swe rozwiązanie w wyższej jedności¹. Erich Heller np. wybiera „najbardziej romantyczne” dzieło spośród zgromadzonych na wystawie obrazów w oparciu o „zbiegające się w nim przeciwieństwa”². Ernst Behler opisuje krytyczną teorię Fryderyka Schlegla jako „próbę połączenia (...) dwóch antagonistycznych estetyk, znalezienia syntezy antyku i współczesności, klasycyzmu i romantyczności”. Schlegel dostrzega „dwie antagonistyczne siły wewnątrz procesu twórczego: twórczy entuzjazm ścierający się ze sceptyczną ironią”, która umożliwia umysłowi „pośredniczenie między dwoma przeciwstawnymi systemami estetycznymi, bycie w równym stopniu czułym na nakazy romantycznego entuzjazmu i klasycznego umiarkowania”³. Ulrich Weisstein i Arthur Henkel reprezentują pokrewną tendencję ujmowania romantyzmu jako dążności do przekraczania „podziału między przedmiotem a podmiotem”, między intuicyjnymi, mitycznymi i magicznymi źródłami kultury a wysubtelnioną autoświadomością nowoczesnego człowieka. Romantyzm posłużył się tą ostatnią cechą, by przywrócić utraconą jedność z pierwiastkiem intuicyjności⁴.

[Raymond Immerwahr — profesor germanistyki w Uniwersytecie Waszyngtona w Seattle.

Przekład według: R. Immerwahr, *The Word „romantisch” and its History*. W zbiorze: *The Romantic Period in Germany. Essays by Members of the London University Institute of Germanic Studies*. Ed. by S. Prawer. New York 1970, s. 34—63.]

¹ P. Kluckhohn, *Deutsche Literatur* (...) *in Entwicklungsreihen*. Seria: *Romantik*, t. 1. Leipzig 1950, s. 8.

² E. Heller, *The Artist's Journey into the Interior*. New York 1959, s. 77, 82.

³ E. Behler, *The Origins of the Romantic Literary Theory*. „Colloquia Germanica” 1968, s. 117, 125.

⁴ U. Weisstein, *Romanticism, Transcendentalist Games or „Wechselseitige*

Uzupełniając koncepcję niemieckiego romantyzmu jako syntezy przeciwieństw, XX-wieczni krytycy zauważyli jego tendencję do pasożyto-
wania na wcześniejszej literaturze. Zdaniem Zygmunta Łempickiego
typowy romantyk to „osoba stylizująca swoje zachowanie według lite-
rackich tematów i modeli”. Romantyzm oznacza zatem „przewagę doś-
wiadczeń literackich”, prymat literatury nad życiem. Poeta romantyczny
to poeta-*philologus*, a jego „światopogląd jest swoistą hermeneutyką”⁵.
Można by tu przytoczyć jeszcze liczne inne sformułowania na temat nie-
mieckiego romantyzmu, wszelako nie naruszyłyby one ogólnie przyję-
tego twierdzenia, iż twórczość romantyczna charakteryzuje się tendencją
do syntezy przeciwieństw. Przeprowadzanie subtelnej analizy własnego
procesu twórczego sprawia, że literatura romantyczna odbija wcześniej-
sze dzieła i w ostateczności zmierza do przywrócenia roli intuicji poetyc-
kiej. Z kolei odszukiwanie śladów tego procesu w poszczególnym dziele
literackim sprawia egotyczną przyjemność odbiorcy niemieckiej litera-
tury romantycznej. Te właśnie cechy twórczości romantycznej i roman-
tycznej estetyki Fryderyk Schlegel i jemu współcześni określali mianem
ironii.

By wytłumaczyć pojawienie się owych cech, podawano wiele naj-
rozmaitszych powodów, np. albo wpływ „krytycznego” stanowiska wo-
bec metafizyki i epistemologii rozwiniętego przez Kanta i jego zwol-
ników, albo też koncepcje języka i historii kultury podjęte przez Ha-
manna i Herdera; już to mieszanie się takich tendencji jak filozoficzny
racjonalizm i religijny pietyzm, już to „burzę i napór” niemieckiego
klasycyzmu. Nie umniejszając wagi takich stanowisk badawczych, wysi-
łek niniejszej pracy będzie skierowany gdzie indziej — w stronę obser-
wacji stopniowego narastania ironicznych implikacji wokół samego sło-
wa „*romantisch*”, począwszy od jego pierwszego pojawienia się aż po
ostateczne zaakceptowanie go przez niemieckich romantyków. Ernst Cur-
tius błyskotliwie wyprowadza interesujące nas słowo wraz z jego angielskim
źródłem „*romantic*” z łacińskiego „*Romanus*”, obejmującego naj-
pierw ludy Imperium Rzymskiego, później zaś używane przez nie dia-
lekty łaciny ludowej; w średniowieczu oznaczało ono te formy literackie,
które zastępowały częstokroć ludowymi dialektami wykształconą łacinę,
czyli książki powstałe ku rozrywce, a nie dla pouczenia czy moralnego
zbudowania⁶.

Erhellung der Künste”. „*Colloquia Germanica*” 1968, s. 63. — A. Henkel, *Was ist eigentlich romantisch?* W zbiorze: *Festschrift für Richard Alewyn*. Köln, Graz 1967, s. 300.

⁵ S. von Lempicki, *Bücherwelt und wirkliche Welt*. „*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*” 3 (1925), s. 343, 354, 361.

⁶ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Transl. W. R. Rask. New York 1953, s. 30, 32. Bollingen Series, XXXVI.

Historia przymiotnika będącego przedmiotem naszej uwagi bierze swój początek nie z żadnego z powyższych dialektów, ale z Anglii w roku 1650. Rozwój tego terminu, jak stwierdza Logan Pearsall Smith,

pokazuje, iż ludzie w owym czasie stopniowo zaczęli sobie zdawać sprawę z pewnych wartości tkwiących w (...) romansach, dla których potrzebna była nazwa. (...) ich nieprawdziwość oraz nierealność, wszystko to, co było urojone lub niemożliwe w nich, wszystko to, co sprzeciwiało się bardziej racjonalnemu spojrzeniu na życie, jakie zaczynało dominować w ludzkich umysłach⁷.

Od początku przymiotnik ten odnosił się zarówno do wartości dostrzeganych w przedmiocie, jak i do reakcji postrzegającego podmiotu⁸. Z tej to przyczyny dla osoby posługującej się nim nie było zwykle rzeczą całkowicie jasną, które jakości przedmiotu przedstawiały się jej jako romantyczne, czyli przypominały jej popularną literaturę fabularną. Najbardziej uderzającą ilustracją tej niepewności jest tendencja do łączenia przymiotnika „romantyczny” z innymi przymiotnikami: „romantyczny i ...” (zamierzchły, wizyjny, dziki, wesoły, pastoralny, malowniczy, wyniosły, piękny, itd.). Owo „i” oznacza tu, że istnieje takie „*je ne sais quoi*”, za pomocą którego to, co romantyczne, dokonuje autoprojekcji na drugi, definiowalny element.

Ta zadziwiająca obfitość heterogenicznych pojęć, stanowisk i wyobrażeń kojarzonych z pierwiastkiem romantyczności znalazła swą barwną ilustrację w serii wielojęzycznych, chronologicznych „tablic synoptycznych” opracowanych przez Fernanda Baldenspergera dla okresu 1650—1810⁹, które posłużyły autorowi niniejszej pracy jako punkt wyjścia. Podsumujmy tutaj pewne ogólne tendencje rozwojowe znaczeń i konotacji słowa „romantyczny”, najpierw w Anglii, a później w Niemczech. W ciągu półtora wiecza można wyodrębnić trzy szerokie dziedziny zastosowania badanego terminu. Pierwsza z nich obejmuje te jakości samej popularnej literatury oraz zachowania i sposobu myślenia ludzi znajdujących się pod jej przemożnym wpływem, które przytacza Logan Pearsall Smith: fikcyjność, wizyjność, ekstrawagancja, niepraktyczność. Drugim zakresem, rozwiniętym na długo przed końcem w. XVII, był pejzaż, gdzie jakości uważane za romantyczne wkrótce objęły sobą tak odległe aspekty, jak spokojne piękno pastoralne, egzotyczną bujność na-

⁷ L. Pearsall Smith, *Four Romantic Words*. W: *Words and Idioms*. Boston and New York 1925, s. 70.

⁸ *Ibidem*, s. 82.

⁹ F. Baldensperger, „*Romantique*”, *ses analogues et ses équivalents: Tableau synoptique de 1650 à 1810*. „*Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*” 19 (1937), s. 13—105. Na potrzebę interpretacji wskazał R. Wellek (*The Concept of Romanticism in Literary History*. W: *Concepts of Criticism*. New Haven and London 1963, s. 130).

tury, dziką nieregularność, wyniosły majestat i nieokiełzaną grozę. Trzecia domena pojawia się w połowie w. XVIII, kiedy to tacy pisarze, jak Thomas Warton, biskup Richard Hurd, James Blair i dr Samuel Johnson zaczynają posługiwać się określeniem „romantyczny” w odniesieniu do średniowiecza, czyli tej epoki historycznej, która dała początek romansom.

W każdym z tych trzech zakresów terminowi „romantyczny” towarzyszyły odczucia ambiwalentne. Ciąg fantastycznych przygód w popularnym romansie wywoływał u tego samego odbiorcy fascynację na równi z szyderstwem, jak tego dowodzi przykład Cervantesa jeszcze z epoki poprzedzającej istnienie słowa „romantyczny”. Romantyczny idealizm mógł być przedmiotem podziwu nawet tych, którzy nie znajdowali dla niego miejsca w rzeczywistości. Opisywanie, szkicowanie czy tworzenie romantycznych widoków stało się w połowie i u schyłku w. XVIII niezwykle poważnym zajęciem, lecz nawet najzagorzalsi zwolennicy traktowali te próby jako rozrywkę, która winna podporządkować się funkcjom, jakie pełniła rozrywka w wysoce ustabilizowanym społeczeństwie owego czasu. Wreszcie nawet ci historycy kultury, którzy ulegli fascynacji społeczeństwem średniowiecznym, rycerskością manier czy też „gotyckością” sztuki, podkreślali z naciskiem wyższość własnego oświeconego studium.

Największa różnorodność rozbudowanych konotacji skupiła się wokół romantycznego pejzażu, który w w. XVII i na początku w. XVIII ciągle wyraźnie łączy się z romansem literackim lub też określoną tradycją historyczną. Np. spokojna sceneria rozkwitającej natury przywołuje klasyczną czy też renesansową poezję pastoralną; widoki odznaczające się niezwykłym bogactwem czy egzotyką łączą się z baśnią, popularnym romansem rycerskim czy renesansową epopeją rycerską; ustronne pejzaże ogrodowe wiążą się z Rajskim Ogrodem. Kryje się w tym jednak coś więcej niż proste podobieństwo scenerii naturalnej do scenografii literackiej, a mianowicie analogiczność efektów pobudzających, jakie przyroda i literatura wywierają na wyobraźnię odbiorcy, co poddał głębokiej analizie Joseph Addison w cyklu listów pt. *The Pleasures of the Imagination*, ogłoszonych w czasopiśmie „Spectator”. W tworzeniu nowych konotacji terminu „romantyczny” odnoszonego do pejzażu istotna rola przypada też różnorodności nowych źródeł literackich w w. XVIII: dziennikom podróży do Włoch, Hiszpanii, Afryki i Indii; informacjom o odległych rajskich wyspach w rodzaju Juan Fernandez, Tinian czy „Otaheiti”, które ofiarowały swe przystanie Shelvocke’owi, Ansonowi i kapitanowi Cookowi; opisom angielskiej Krainy Jezior [*English Lake District*], Szkocji, Irlandii i północnej Europy, wychodzącym spod pióra podróżników, którzy w drugiej połowie w. XVIII poszukiwali romantyczności i malowniczości nieco bliżej domu.

Właśnie połączeniu z malowniczością należy przypisać znaczne wzbogacenie estetycznych skojarzeń terminu „romantyczny” w wieku XVIII. „Malowniczy [*picturesque*]” pozostaje w takim samym związku z malarstwem i rysunkiem jak „romantyczny” z literaturą piękną. Moda na malowniczość pozostawała pod szczególnie silnym wpływem rzymskiej szkoły malarstwa pejzażowego, której główny trzon stanowili Claude Lorrain, Nicolas Poussin i Salvator Rosa, spoglądający na pejzaż w sposób poetycki i połączony z licznymi tradycjami literackimi¹⁰. Około połowy w. XVIII pojawia się w angielskich opisach scen z Wysp Brytyjskich i kontynentu bogaty i złożony model reagowania na malowniczy krajobraz romantyczny: to, co romantyczne, skojarzone zostaje równocześnie z jakościami obserwowanego przedmiotu (wyniosłość, bezmierne wysokości oraz otchłanie, dzika potęga, bogactwo, różnorodność i zmiana), z perspektywą i zjawiskami wizualnymi znajdującymi się między przedmiotem a obserwatorem (oddalenie, ciemność, mgła, opar, oślepiające światło), z subiektywnymi stanami, w które świadomie pogrąża się obserwator (groza, strach, niepokój, spokojne marzenie), wreszcie z reminiscencjami z literatury, tradycji historycznej czy malarstwa. Kontemplowany przedmiot uruchamia w obserwatorze estetyczną i psychologiczną reakcję, która staje się dlań najważniejsza. Celowi temu może służyć nieskończona różnorodność przedmiotów. Istotność takich relacji dla rozwoju romantycznej ironii polega w części na świadomym sobie doświadczeniu estetycznym zachodzącym w obserwatorze, a w części na doniosłości kontrastu np. między pastoralną bujnością i dziką wspaniałością przedmiotów a antytetycznymi doznaniem podmiotu, znajdującymi swój charakterystyczny wyraz w takich oksymoronach, jak „słodki lęk” czy „rozkoszna groza”.

Angielscy pisarze drugiej połowy w. XVIII — rysownicy, zawodowi architekci ogrodów, amatorzy obdarzeni zmysłem teoretycznym oraz estetycy — w coraz to większym stopniu interesowali się wzajemnymi związkami między romantycznością, malowniczością a pięknem jako wartościami estetycznymi. Tak w pismach teoretycznych jak i w istniejących pejzażach i opisach ogrodów romantyczność wiąże się szczególnie silnie z kontrastem. Lecz element antytetyczności występujący u samych początków nowego angielskiego stylu w sztuce ogrodowej znajduje swe odbicie w nazwie, pod którą funkcjonuje we Francji: *le goût anglo-chinois* [smak anglo-chiński]. Pierwiastkiem czysto angielskim było tu dążenie do naturalności i spontaniczności; element „chiński” — to upodobanie w tworcach wyobraźni i egzotyce. Powyższa dychotomia staje się bardziej widoczna w opisach scen określanych jako „romantyczne”. Z jednej

¹⁰ Zob. E. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England*. New York 1925.

strony spogląda się na nie często jak na twory dzikiej natury, nietkniętej ręką człowieka; z drugiej zaś — przywołuje się złożone konstrukcje i kompleksy emblematów, by nasycić te sceny skojarzeniami literackimi oraz pobudzić wyobraźnię i emocje obserwatora. Zasadą estetyczną wspólną obu tym tendencjom jest nieregularność, aczkolwiek daje się zauważyć skłonność do poszukiwania związków między tym, co nieregularne, a tym, co pozostaje domeną sztuki: szuka się tych związków np. w koncepcji natury naśladowującej człowieka czy w świadomym poddawaniu uporządkowanych i symetrycznych dzieł ludzkich procesowi upadku i „zapomnienia”¹¹. Połączenia tego rodzaju bywają określone w ostatnim ćwierćwieczu XVIII stulecia jako „groteskowe”.

Przez ponad stulecie rozwój konotacji terminu „romantyczny” pozostawał głównie zjawiskiem angielskim. Wprawdzie w końcu w. XVII pożyczka słowna „*romantisch*” została zaszczerpiona na glebie języka niemieckiego, lecz aż do lat sześćdziesiątych w. XVIII zakres jej użycia ograniczał się do niehistorycznych, przesadzonych lub ekscentrycznych wartości literackiego romansu¹². Wtedy właśnie przenika do Niemiec termin „romantyczny” w zastosowaniu do krajobrazu i wartości kulturowych związanych ze średniowieczem. Dochodzące w tym czasie do głosu niemieckie wyczulenie na pejzaż romantyczny znajduje swe wytłumaczenie we wpływach angielskich. Oddziaływanie takich pisarzy jak Thomas Warton i James Blair odegrało również decydującą rolę w pojawieniu się nowej fali niemieckich zainteresowań romantycznymi aspektami średniowiecza, choć Niemcy szybko rozpoczęli tutaj poszukiwania na własną rękę. Słuszne zatem będzie, by w tym przejściowym okresie skupić naszą uwagę na rozwijających się w Niemczech konotacjach terminu „romantyczny” związanych z historią kultury.

Pierwszym ze znaczących pisarzy niemieckich, który posługiwał się często słowem „*romantisch*”, był Wieland: pojawia się ono wraz z wcześniejszym „*romanhaft*” począwszy od lat sześćdziesiątych wieku XVIII. Wieland używa obydwu terminów, wymiennie, mając na uwadze literackie romanse i literackie asocjacje pobudzające wyobraźnię, jednakże rezerwuje „*romantisch*” dla etycznych i kulturowych wartości średniowiecza oraz dla określenia jedynego w swym rodzaju gatunku „epopei

¹¹ Zob. R. Immerwahr, *The First Romantic Aesthetics*. „Modern Language Quarterly” 21 (1960), s. 3—26. W tym kontekście doniosłą rolę odgrywają też poglądy Sir U. Price’a zawarte w jego eseju *On the Picturesque* (pierwsze wyd. 1794), London 1842, s. 150, 158, 181, 299, które omawiam w swej pracy: „*Romantic*” and its Cognates in England, Germany and France before 1790. W zbiorze: „*Romantic*” and its Cognates. *The European History of a Word*. Ed. H. Eichner. Manchester 1972.

¹² Zob. R. Ullmann und H. Gotthard, *Geschichte des Begriffes „romantisch” in Deutschland [vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts]*. Berlin 1927, s. 16 n. „Germanische Studien”, 50.

romantycznej”, będącej nośnikiem wyżej wymienionych wartości. Fakt, iż niektóre z własnych utworów nazywał „wierszami romantycznymi”, sprawił, że to pojęcie zostało podjęte i rozwinięte przez niemieckich romantyków. Ogólnie rzecz biorąc, „romantyczność” pozostawała dla Wielanda wzniosłym i górnolotnym ujęciem życia („*Schwärmerei*”), podsycającym bezkrytyczną lekturą popularnej prozy, rodzajem sentymentalnego idealizmu, który musi zostać przewyciężony przez każdego, kto stawia sobie za cel prawdziwą dojrzałość. Przestrzega zwłaszcza przed koncepcją, wedle której uczucie i idealizm mogą i powinny odnieść zwycięstwo nad erotycznymi impulsami tkwiącymi w ludzkiej naturze. Poczawszy od napisanej prozą satyry noszącej w oryginale tytuł *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio de Rosalva* (*Triumf natury nad entuzjazmem, czyli przygody don Sylvio de Rosalva*, 1764), słowo „romantisch” pojawia się często w kontekście charakterystycznego narracyjnego modelu w Wielandowskich romansach prozą i wierszem: sentymentalnie idealizowana koncepcja miłości (i to reprezentowana przez mężczyznę!) zderzona zostaje z uwodzicielskimi wdziękami kobiety, zazwyczaj w scenerii egzotycznego, pozornie zaczarowanego rajskiego ogrodu; ulegając, mężczyzna bywa uleczonej ze swego fałszywego idealizmu. W jednym z takich fragmentów, pochodzącym z powieści filozoficznej *Peregrinus Proteus* (1791), słowo „romantisch” pojawia się czterokrotnie na 4 stronicach¹³. Tutaj wszakże — jak wykazał Friedrich Sengle¹⁴ — tytułowy bohater nigdy nie zostaje uleczonej ze swego entuzjazmu, któremu autor przyznaje w końcu prawo do miejsca w życiu. Sympatia, jaką w ciągu całej swej kariery literackiej darzył Wieland romantyczny idealizm, a nawet romantyczny mistycyzm, daje się łatwo zauważyć i w innych jego tekstach¹⁵. Wieland pozostawał przede wszystkim pod urokiem piękna średniowiecznych romansów rycerskich — tej krainy poetyckiej wyobraźni, zaludnionej przez rycerzy Artura, Amadisa, króla elfów Oberona i Don Kichota. Inwokację Wielandowskiego Oberona można z powodzeniem uznać za temat całej obszernej spuścizny literackiej tego autora w dziedzinie poetyckiego romansu:

*Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!*

[Raz jeszcze, Muzy, siodłajcie mego Hipogryfa, / Bym jechać mógł do starych romantycznych krain.]

Gdy Wieland zawdzięczał Anglii jedynie słowo „romantisch”, obdarzając je znaczeniem i konotacjami pochodzącymi od rzeczownika „*Roman*”, to współczesny mu Heinrich Wilhelm von Gerstenberg wywodził swą koncepcję romantyczności bezpośrednio z *Observations on the „Fairy*

¹³ C. M. Wieland, *Werke*. Berlin b. r., t. 21, s. 93 n.

¹⁴ F. Sengle, *Wieland*, Stuttgart 1949, s. 482 n.

¹⁵ Zob. C. M. Wieland. „Der Teutsche Merkur” 1781, t. 2, s. 227 n.

Queen” Thomasa Warton, czyli z pracy, którą tłumaczył i omawiał w *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* (*Listy o osobliwościach literatury* 1766). Gdy jednak Warton — polemizując z romantycznością, pod której na poły tylko uświadomionym urokiem równocześnie pozostawał — zajmował chwiejne stanowisko, Gerstenberg jednoznacznie wynosił zasługi romantycznej poezji Spensera, Ariosta i Tassa, która choć odmienna w swym typie, dorównywała wartościami „klasycznemu” pięknu Homera; wartość znaczone terminem „*romantisch*” (twór wyobraźni obdarzony fikcyjnością) przypisana została tak Ariostowi jak i Homerowi. W szczególności Gerstenberg łączy z romantycznością dwa pojęcia, które miały odegrać doniosłą rolę w teorii krytyki Schleglów: malowniczość i heterogeniczność, czyli „rozmaitość” (Warton posługuje się terminem „*various*”, który Gerstenberg tłumaczy jako „*mannigfaltig*”) ¹⁶.

Bardziej typowa dla wieku XVIII ambiwalencja w rozumieniu romantyczności pojawia się ponownie u Herdera. Choć okres przekładania średniowiecznej cywilizacji ponad Oświecenie był u niego stosunkowo krótki, Herder zawsze pozostawał wrażliwy na piękno i urok średniowiecznej kultury europejskiej i tego, co stanowiło jego zdaniem jej wschodnie źródła. Ponieważ fascynowały go głównie literackie manifestacje kultury średniowiecza, więc konotacje terminu „*romantisch*”, w przeciwieństwie do przymiotnika „*gotisch*”, były w jego pismach konsekwentnie pozytywne. Śladem pewnych teorii Thomasa Warton, zajmujących się procesem przejścia romansu z Azji do Europy, Herder łączy przymiotnik „*romantisch*” z takimi ludami, jak Persowie, Arabowie, Hiszpanie, Walijczycy i Normanowie. Kilkakrotnie wypowiada się o Persach jako o narodzie wybitnie romantycznym. Ich wyobraźnia była „dostrojona do tego, co nadmierne, niezrozumiałe, wzniosłe i cudowne”, tak iż podnosiła „to, co zwykłe, do dziwności, a to, co nieznanne — do niezwykłości”; pod tym właśnie „niebem Wschodu” powstały baśnie ¹⁷. Jednakże, jak kilkakrotnie powtarza Herder, „nurt romantycznego myślenia biegnie też i przez Europę”, co uwidoczni się w takich cyklach romansów jak arturiański czy karoliński, w śmiałym języku i żywym obrazowaniu wspólnym romansom i balladom ludowym, w „dzikim wdzięku i romantycznej słodyczy” zakorzenionych w działającej poprzez zmysły wyobraźni ludu ¹⁸.

W ostatnim ćwierćwieczu poprzedzającym niemiecki ruch romantyczny nasila się łączenie romantyczności z miłością. Np. Herder przypisuje romantyczną słodycz występującą u Szekspira i w romansach rycerskich właśnie miłości ¹⁹, a jego uczucie do Karoliny Flachsland znajduje od-

¹⁶ H. W. von Gerstenberg, *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur*. W: *Deutsche Literaturdenkmale*. T. 29/30. Stuttgart 1890, s. 18 n. — T. Warton, *Observations on the „Fairy Queen” of Spenser*. Wyd. 2. London 1762, t. 1, s. 15.

¹⁷ J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*. Ed. Suphan, T. 14, s. 440 n.

¹⁸ *Ibidem*, t. 9, s. 524; t. 25, s. 65 n.

¹⁹ *Ibidem*, t. 5, s. 316 n.; t. 25, s. 66.

bicie w niezwykle intensywnym doświadczaniu pejzażu romantycznego, które pojawia się w twórczości Herdera tylko w okresie narzeczeństwa poety²⁰. Jednakże pierwszym znaczącym pisarzem niemieckim łączącym romantyczność z jawnym erotyzmem był Wilhelm Heinse. Wodospad w „romantycznej dolinie” opodal Tivoli „spada lubieżnie”; mgła kropel wody zespolona „w miłosnej wspaniałości” wymyślnym oświetleniem — wywołuje „obraz świeżego piękna w rozkwicie młodości jak Fryne w baccicznym tańcu”. Stojąc po przeciwległej stronie wodospadu Heinse czuje się „jak panna młoda namiętnie obejmowana przez całą naturę”²¹. Lecz erotyczna kontemplacja natury jest u Heinsego równocześnie doświadczaniem wzniosłości, którą z kolei definiuje w *Ardinghello* jako „rzecz nieskończenie przekraczającą siły człowieka, wszędzie napełniająca duszę ekstazy rozkoszą, drzeniem i zachwytem”²². Definicja ta, jak i omówienie problemu wzniosłości we włoskim dzienniku podróży Heinsego, skąd zaczerpnięto powyższy cytat²³, nie pozostawiają żadnych wątpliwości, iż Heinse utożsamia z romantycznością skutki działania wzniosłości na wyobraźnię i emocje odbiorcy.

Pisarzem niezwykle głęboko interesującym się problemem relacji między wzniosłym a romantycznym był Schiller. Dwa fragmenty z *Briefe über „Don Carlos”*, omawiające to zagadnienie w odniesieniu do postaci Markiza Pozo, pozwalają wnioskować, że doświadczenie romantyczne jest spontanicznym zjawiskiem psychologicznym, które poprzez porządek intelektualny i etyczny musi zostać przetransformowane na plan wzniosłości, przy czym wyobrażenia przesyciona obrazami romantycznej wielkości i bohaterstwa sama skłania się ku temu, co wzniosłe²⁴.

Zbliżenie romantyczności i wzniosłości w myśli estetycznej ostatniej generacji przedromantycznej wskazuje, iż pierwsze z tych pojęć zaczynało stawać się poważnym terminem krytycznym. Przechodząc do samych romantyków, zauważamy, iż przepaść między myśleniem potocznym a krytycznym znika nieomal bez śladu. Opis romantycznego pejzażu zawarty w liście młodego Tiecka do Wackenrodera z r. 1792 demonstruje w potocznym użyciu konotacje tak dojrzałe, iż termin ma dane, by stać się częścią aparatu krytycznego. Tieck wędrując w blasku księżyca w scenerii Giebichensteinu doznaje za pośrednictwem wszystkich swych zmysłów największej różnorodności przedmiotów: mgła wodna przy mlynie nad strugą „płonie w blasku księżyca”, „tysiące małych gwiazd drżą niepewnie na powierzchni” rzeki Saale, której fale rozbrzmiewają „na

²⁰ Zob. „Schriften der Goethe-Gesellschaft”, 39 (1926), s. 323 n.; 41 (1928), s. 169 n.

²¹ *Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller*. Ed. W. Körte. Zurich 1886, t. 2, s. 409 n.

²² J. J. W. Heinse, *Sämmtliche Werke*. Ed. Schuddekopf. T. 4, s. 177 n.

²³ *Ibidem*, t. 8, s. 470 n.

²⁴ J. F. von Schiller, *Sämmtliche Werke*. München 1960, t. 2, s. 234 n., 265.

odludziu jak kroki wędrowca”. W miarę wspinania się na skały otwiera się „przed nim romantycznie” cały obszar wraz z jego skałami, drzewami i średniowiecznymi ruinami. Obserwuje zachód księżyca, a potem poświatę brzasku na horyzoncie. Proces postrzegania przedmiotów odbywa się w zamazującym kontury, nieustannie zmiennym i niepewnym środowisku wizualnym. Zamek przenosi obserwatora w wiek rycerstwa, a wrażenia akustyczne wzmagają tajemniczość i drżącą chwiejność doświadczenia. Obserwujący jest jednak również pochłonięty własnymi zmiennymi nastrojami, komunią z życiem natury, czystym „strojeniem” własnej wyobraźni. Pojawiają się także zawoalowane motywy odrazy czy przerażenia, jako że scena ma miejsce w czasie powrotu z balu, na którym poeta tańczył bez przyjemności, a twarze nieomal wszystkich zaproszonych napawały go wstrętem²⁵. Wcześniejszy fragment tego samego listu relacjonuje głębię grozy, którą Tieck odczuł w ataku paranoicznych halucynacji po przeczytaniu przyjaciółom w ciągu jednej nocy całej powieści gotyckiej (chodzi o *Geniusza Grossego*)²⁶.

Cytowany list zapowiada powiązanie romantycznego pejzażu z uczuciowym konfliktem i społeczną niepewnością, zachodzące w dwóch pierwszych opublikowanych dziełach Tiecka — powieści *William Lovell* i opowiadaniu *Die Freunde*. Tutaj przymiotnik „romantyczny” stosowany jest czasem do formy postrzegania wizualnego, czasami do obserwowanych przedmiotów, ale głównie daje się zauważyć atmosferę strachu i napięcia w ostrym konflikcie światła i ciemności lub szerokich, żyznych dolin i posepnych, dzikich skał. W jednym z takich fragmentów, „spoglądając w ekstazie na romantyczną krainę u stóp”, Lovell opanowany zostaje nagłym „niepojętym pragnieniem” zepchnięcia swego przyjaciela w otchłań²⁷. Bohater opowiadania zamyka się w krainie snów i fantazji zamiast odwiedzić umierającego przyjaciela. Śniąc, natyka nieznanego w „romantycznym górskim paśmie”, gdzie „skały wznoszą się nad skałami, a groza i wielkość” rządzą. Nieznajomy, który okazuje się umierającym przyjacielem, opowiada mu, iż znajduje się w krainie bez przyjaźni, miłości czy choćby złudzeń, lecz bohater woli powrócić na ziemię z jej „zabobonem przyjaźni”²⁸. W omawianych fragmentach pogodne doliny i budzące grozę skały urastają w ostateczności do rangi symboli jednoczesnej fascynacji oraz odrazy dla związków międzyludzkich. Te same kontrasty i ambiwalencje zewnętrzno-krajobrazu i towarzyszące mu odczucia sytuacji człowieka przenikają fantastyczne opowiadania Tiecka z jego wczesnoromantycznego okresu (*Der blonde*

²⁵ W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*. Ed. F. von der Leyen. [Jena 1910], t. 2, s. 56 n.

²⁶ *Ibidem*, s. 50 n.

²⁷ L. Tieck, *Schriften*. Berlin 1828—1854. T. 6, s. 334 n.; zob. też s. 51, 83, 94.

²⁸ *Ibidem*, t. 14, s. 157 n.

Eckbert, *Der Runenberg*, *Die Elfen*), choć nie występuje w nich słowo „romantisch”.

Konwencję opisu romantycznego pejzażu praktykowaną przez Tiecka w Giebichensteinie stosuje także Friedrich von Hardenberg (Novalis) w swoim opisie gór Harzu widzianych z Wernigerode (1793)²⁹ oraz w dwóch listach — do swego profesora filozofii, Karla Leonharda Reinholda, i Schillera — napisanych tuż po wyjeździe młodego studenta z Jeny w 1791 roku³⁰. W opisie widoku z Wernigerode, w jego starannej kompozycji, uwidoczni się wpływ malarstwa pejzażowego, lecz stanowi on zarazem kompozycję, której siła symbolizowania współtworzona jest przez samą wyobraźnię obserwatora. Kontekstem przymiotnika „romantisch” w obydwu listach jest głównie pejzaż wewnętrzny: wizualne projekcje wspomnień o opuszczonych przyjaciółach symbolicznie wzmocnione wrażeniami z bezpośredniego otoczenia pisarza. Widoczne są tutaj wyzwalające efekty oddziaływań na wyobraźnię przestrzennych i czasowych dystansów, a także „zmięrczu” (*Dämmerung*) i „mgły” (*Nebel*), które znajdują się wprawdzie w bezpośrednim otoczeniu wzrokowym, lecz pełnią przede wszystkim funkcję reminiscencji czasowych. Zacierają się wyodrębniające kontury, mieszając przez to poszczególne elementy w jedną całość. Z drugiej strony — z kontemplującego umysłu zostaje zdjeta „zasłona” (*Schleier*) uprzedzeń, szaleństw i ograniczeń. List do Reinholda kryje w sobie asocjacje historyczne (gotyckie średniowiecze) i literackie (*Faust*, *ein Fragment* Goethego); list do Schillera otwarcie zajmuje się kwestią ustalenia związku między romantycznym pejzażem wewnętrznym a literackimi upodobaniami pisarza.

Wspomniane wyżej przykłady pochodzą z wczesnego okresu twórczości Hardenberga, w którym dopiero kształtowały się jego poglądy; w przykładach tych nie widać różnic w stosowaniu badanego przymiotnika w porównaniu z tradycyjnym użyciem tego słowa. Niosą one wszakże w sobie załączki mistycznych implikacji, mających rozwinąć się później w *Henryku Ofterdingenie*. W dziele tym, stanowiącym szczytowe osiągnięcie niemieckiego romantyzmu, termin „romantisch” występuje 7 razy. Pierwsze dwa użycia mieści jeden akapit rozdziału 2, poświęconego epoce średniowiecza oraz czasem samego bohatera i sytuacji życiowej, w jakiej się znalazł³¹. Omawiany przymiotnik odnosi się najpierw do oddalenia czasowego (*romantische Ferne*), ku któremu zwraca się Henryk i jego współcześni w chwili kontemplacji prostych sprzętów prze-

²⁹ Novalis, *Schriften*. Ed. P. Kluckhohn. Wyd. 1. [Leipzig 1929], t. 4, s. 368 n.

³⁰ *Ibidem*, s. 20 n, 27 n.

³¹ Novalis, *Schriften*. Ed. P. Kluckhohn und R. Samuel. Wyd. 2. [Stuttgart 1960], t. 1, s. 203. [Dalej bezpośrednio w tekście cytuje się tę edycję pism Novalisa; druga liczba w nawiasie oznacza stronice przekładu F. Mirandoli *Henryka Ofterdingena* (*Henryk Ofterdingen* [!]). Warszawa—Kraków 1914.]

kazanych przez swych przodków, a następnie do „głębokiej i romantycznej epoki” (*tiefsinnige und romantische Zeit*), w której — jak się okazuje — żyje Henryk. Tak więc w całym akapicie działają rozliczne perspektywy. To, co dla Henryka jest romantycznie odległe, musi być tym bardziej odległe dla nas; w drugim fragmencie przymiotnik „*romantisch*” służy porównaniu historycznych czasów Henryka nie tylko z przeszłością, którą przywołuje na myśli, lecz i z przyszłością, którą antycypuje. Tymczasem średniowiecze zostaje określone metaforą zaczerpniętą z malarstwa: dysponuje ono swoistym „zręcznym rozmieszczeniem światła, barw i cieniów”, które odkrywa zasłoniętą wielkość i przeciwstawia się „jednostajnemu, szaremu obrazowi dnia powszedniego”. Nawet czasy Henryka stają się częścią malowniczego pejzażu:

podobnie jak na powierzchni naszej planety okolice najbogatsze w nadziemne i podziemne skarby leżą pośrodku pomiędzy niegościnnymi, dzikimi skałami a bezkresnymi równinami stepów, tak pomiędzy czasami barbarzyństwa i dzikości a bogatymi w sztukę, wiedzę i dobra gospodarcze czasami nowszymi legła epoka romantyczna pod prostą szatą wielkiego kryjąca ducha.

Zasownik „rozłożyć się” (*niedergelassen*) zmienia nagle status epoki romantycznej z elementu pejzażu do stanu obecnej w nim postaci ludzkiej, ukrywającej „pod prostą szatą wielkiego ducha”. W tym momencie współczesny czytelnik wprowadzony zostaje na scenę wydarzeń, błakając się z uczuciem szczęścia „w półmroku, gdzie noc o światłość dnia, a jasność o ciemną nocną potraça i w gamę cieniów i barw się rozlewa”.

Trzeci kolejny przykład użycia słowa „*romantisch*”, w rozdziale 4, również łączy pejzaż z kulturą. Gdy rozmowa z krzyżowcami i wysłuchanie ich pieśni pobudziło zainteresowanie Henryka arabskim Wschodem, a przedwieczorny spacer wśród bogato zróżnicowanego krajobrazu zastąpił bitewny zgiełk uczuć w jego duszy „tęsknotą czystą, jasną, pełną zjaw i obrazów” — Henryk spotyka Saracenkę Zulimę. W chwili gdy „cudny wieczór kołysał go w słodkie rozmarzenie” (s. 233 oraz 65), dochodzi jego uszu pieśń Zulimy, pieśń tęsknoty za odległą ojczyzną. Natknąwszy się na Henryka opowiada mu Zulima o tajemniczych urokach tej ziemi, poetyckim temperamencie jej mieszkańców oraz „romantycznej piękności urodzajnych oaz arabskich, leżących jak wyspy pośród oceanu piasków” (s. 236 oraz 69). Również i tutaj spotykamy zmienne perspektywy, gdyż za romantycznymi obiektami, oddzielonymi od Henryka i Zulimy czasem i przestrzenią, leży jeszcze odleglejsza epoka historyczna, która jest sygnalizowana starymi wizerunkami i napisami w pradawnym, zapomnianym języku, rzucającymi się w oczy wędrowca. Spojrzenie człowieka Wschodu zostaje zatem odwrócone od otaczającej go rzeczywistości i skierowane ku dziedzinie wyobraźni poetyckiej wewnątrz jego własnej duszy. Dążąc do rozwikłania tajemnic zamierzchłej przeszłości, dokonuje on wewnątrz siebie „tysięcy uświadomień dających życiu nowe światła, a sercu dobre

i godne zajęcie na czas długi”. Owo skierowane do wewnątrz spojrzenie na mgliście jedynie rysującą się w pamięci przeszłość historyczną staje się lustrem, w którym

natura zbliżyła się do człowieka i mówi mniej tajemniczą mową (...) Żyje się tam niby w podwójnym świecie, który też traci swój zawily i gwałtowny charakter i staje się dla nas czarodziejską bajką i pieśnią. (s. 237 oraz 70)

W kontekście całej powieści ta autorefleksyjna obserwacja romantycznej rzeczywistości kulturowej jest ważnym krokiem do uznania faktu, iż podmiot i przedmiot, jaźń i świat tworzą ostatecznie jedność.

Następne dwa przykłady zastosowania słowa „romantisch” występują w rozdziałach 7 i 8 i są aluzjami, z których jedna — uczyniona przez Klingsohra — odnosi się do spotkania przez Henryka w osobie Zulimy „Wschodu romantycznego” (s. 283 oraz 144), zaś druga jest dziełem samego Henryka i odnosi się do „ducha romantycznego” przejawiającego się w wojnie (s. 285 oraz 147). Mamy tu do czynienia z przykładem Novalisowskiej, swoiście mistycznej formy ironii romantycznej. Obejmuje ona nie tyle pomieszanie postaw zajmowanych przez podmiot, co przekonanie, iż przeciwstawne drogi wiodą do tego samego ostatecznego celu, mistycznej jedni:

Ludzie myślą, iż biją się o jakieś marne posiadanie czegoś, a nie spostrzegają, że kieruje nimi duch romantyczny, by w ich osobach i przez nich samych wytepić podłoty życiowe i marności jego. Walczą tedy za sprawę poezji, a oba wojska wrogie mają poezji sztandary.

Także i w opowieści Klingsohra odnajdziemy fragment, w którym ten właśnie rodzaj ironii manifestuje się w całym kontekście słowa „romantisch”. Prowadząc Erosa do swego ojca Księżyca, Ginnistan pokazuje mu „romantyczny kraj” (*ein romantisches Land*), stanowiący część dekoracji teatralnych w skarbcu owego królestwa. Miłe, zaludnione doliny kontrastują tu „z ponurą wspaniałością pustyni i urwistych skalisk grozą”. Natura i życie ludzkie ukazane są w serii przeciwieństw: ląd i morze, katastrofa okrętu i wiejskie święto, trzęsienie ziemi i obejmujący się kochankowie, bitwy i farsowe maskarady, oplakiwanie zmarłych i święto narodzin Chrystusa. Królestwo Księżyca jest dziedziną snów, do której zwabia Erosa Ginnistan — zmysłowa wyobraźnia. Czyniąc to sprowadza go z jego głównego szlaku wiodącego do prawdziwego celu (związek z Freją i władanie krainą harmonii i miłości), prowadząc w zamian w dziedzinę przypadkowych i pozornie pozbawionych znaczenia romantycznych marzeń w rodzaju tych, jakie ewokują pragnienia erotyczne. Niemniej ów boczny szlak ostatecznie na powrót dołączy do głównej drogi, co staje się oczywiste w chwili, gdy księżycowy teatr zaprezentuje jako spektakl to, co dopiero ma zaistnieć — moment szczytowego napięcia konfliktu tej opowieści (s. 299 n. oraz 171).

W ostatnim użyciu słowa „romantisch” w tekście powieści jego naj-

bardziej prymitywnemu znaczeniu nieprawdopodobnego zbiegu okoliczności (w jakim posługuje się nim literatura popularna) przypisana zostaje wartość mistyczno-ironiczna. Rozmawiając z Sylwestrem o związku istniejącym między zwykłym postrzeganiem zmysłowym a poetycką wyobraźnią Henryk zauważa, iż

Nawet świadomość, owa potęga zmysło- i światotwórcza, owa zaródź wszelkiej osobowości wydaje mi się jako wątek poematu wszechistnienia, jako pewien przypadek, zbieg okoliczności w wieczystym, romantycznym, nieskończonym, a ciągle innym życiu światów. (s. 331 oraz 220).

Zawarte jest w tych słowach paradoksalne współistnienie trzech planów rzeczywistości: etycznej świadomości, jedności poetyckiej i charakterystycznego dla fikcji zbiegu okoliczności. Koncepcja etycznego spojrzenia na rzeczywistość i znaczenie (Novalisowskie zastosowanie idealizmu Kanta i Fichtego), prowadzącego do tego samego celu co wyższa poetycka wyobraźnia doskonale uzupełnia wymowę całej powieści. Pojawiające się tu paradoksalne porównanie poezji i świadomości do „wiecznie romantycznej przypadkowości” i traktowanie życia jako nieprawdopodobnego romansu stanowi znakomitą ilustrację ironii leżącej u korzeni Novalisowskiego mistycyzmu.

Podobnie jak w *Henryku Ofterdingenie* tak i w krytycznych zapiskach i aforyzmach Novalis posługuje się słowem „romantisch” jako synonimem przymiotnika „poetycki”, a znamienym pozostaje fakt, iż również literatura popularna i opisy pejzażu traktują jako romantyczne właśnie elementy poetyckie. Pod numerem 342 figuruje w *Das allgemeine Brouillon* notatka stwierdzająca, iż wszystko, co dochodzi naszych oczu i uszu z pewnego dystansu lub co nim do nas dotrze przechodzi przez medium zacierające ostrość zjawiska — staje się romantyczne, a zatem poetyckie:

Pöem. Actio in distans. Odległe góry, odlegli ludzie, odległe wydarzenia etc. (...) wszystko to staje się romantyczne, *quod idem est* — i objawia naszą pierwotną poetycką naturę (...).

Skoro poezja jest wyższą metodą dochodzenia do prawdy niż filozofia, zatem doświadczenie tajemnicy i niejasności stanowi wyższy wgląd w istotę rzeczywistości niż przejrzystość logicznego wnioskowania. „Filozofia jest prozą”. Tylko z oddalenia, gdy dochodzą do nas jedynie brzmienia samogłosek, filozofia „brzmi jak poezja”. Zamazując rzucające się w oczy związki i znaczenia, oddalenie lub przymglenie czyni umysł otwartym na ostateczny sens mistyczny pozostający poza zasięgiem intelektu. Poznanie posiada wartość jedynie jako pierwszy krok w stronę prawdziwego mistycznego wglądu w istotę rzeczywistości, który musi być określony jako „nie-poznanie [*non-cognition*]” (t. 3, s. 302).

Krótko mówiąc, Novalis zauważył, że swoista wizja łącząca się z obserwacją krajobrazów romantycznych niejako rozpuszcza poszczególne

związki i relacje w intuicyjnym doznaniu mistycznej uniwersalności. Nie uszedł jego uwadze także i odwrotny proces zachodzący w epoce romantycznej historii literatury i kultury, zgodnie z którym podkreślano wagę tego, co narodowe, miejscowe, czasowe i szczególne:

Owo indywidualizujące zabarwienie tego, co ogólne stanowi element uromantyczniający go. Zatem każde bóstwo należące do jakiegoś narodu, a nawet i Bóg w samej swej osobie, to uromantyczniony wszechświat. Osobowość jest romantyczną częścią jaźni. (t. 2, s. 616)

Pojawiający się tu nowy czasownik „uromantyczniać” (*romantisieren*) oznacza ‘doświadczać czegoś w sposób romantyczny’. To, co w tradycyjnych kontekstach romantyczności było biernym, estetycznym poddaniem się, zostało przez Novalisa zmienione na świadomy porządek, podwójny proces doświadczenia każdego przedmiotu jako rzeczy ogólnej i każdego ogólnego pojęcia jako konkretnego. Celem tego procesu jest równoległe doznawanie wszystkiego jako jednostkowego i kosmicznego, jedyne w swym rodzaju i stanowiącego jedność ze wszystkim. W tym to właśnie sensie cały „świat musi zostać uromantyczniony”. W akcie uromantycznienia „jaźń niższa”, doświadczająca przedmiot jako byt odrębny, utożsamia się z „jaźnią wyższą”, która doznaje przedmiot jako kosmiczny i nieskończony:

Obdarzając wysokim znaczeniem to, co zwyczajne, aspektem tajemnicy to, co jedynie pospolite, zaś przydając godność nieznanemu temu, co znajome, a podobieństwo nieskończoności temu, co skończone — uromantyczniam to.

Ten aspekt uromantycznienia nazywa Novalis „podnoszeniem do wyższej potęgi” (*potenzieren*), a proces odwrotny — użyczenie „znajomego wyrazu” temu, co „wyższe, nieznanne, mistyczne, nieskończone” — określa mianem „logarytmowania” (*logarithmisieren*) (t. 2, s. 545).

Jako podstawowy środek osiągnięcia mistycznego wglądu w istotę rzeczywistości akt uromantycznienia wymaga świadomego uprawiania, w związku z czym powinien przekształcić się w poddany określonym wymogom sztuki. Dla wyrażenia tej koncepcji ukuł Novalis termin „*Romantik*” [romantyczność] przez analogię z takimi dyscyplinami omawianymi w *Das allgemeine Brouillon* jak „*Musik*”, „*Politik*”, „*Grammatik*”, „*Physik*”, „*Mechanik*”, „*Artistik*”, „*Enzyklopädistik*”, „*Numismatik*”, „*Kosmogogik*”. „Absolutyzowanie — uniwersalizowanie — klasyfikowanie konkretnego momentu, poszczególnych sytuacji *etc.* jest prawdziwą istotą uromantyczniania (...)” (t. 3, s. 256). Tak jak istnieją fizycy, muzycy czy gramatycy (wszystkie te słowa kończą się w języku niemieckim na *-iker*), tak ci, którzy uprawiają „romantyczność” są romantykami [*Romantiker*], przy czym nie należy przez to rozumieć, jakoby byli oni wyznawcami jakiejś szkoły czy ruchu, lecz jedynie adeptami dyscypliny twórczej:

Romantyk studiuje życie jak malarz, muzyk i fizyk mechanik studiują kolor, dźwięk i energię. (t. 3, s. 466).

Przedmiotem badań tej dyscypliny jest *der Roman* (to niemieckie słowo obejmuje angielskie pojęcia „romance” [romans] oraz „novel” [powieść]); zdaniem Novalisa badanie powieści [*Roman*] nie może zostać oddzielone od badania samego życia:

Życie samo w sobie powinno stanowić powieść [*Roman*] — nie tę, którą otrzymujemy gotową, lecz tę, którą sami sobą tworzymy. (t. 2, s. 563)

Dwa inne zapiski umieszczone w notatniku pod nagłówkiem „Romantyczność” zajmują się pojęciem powieści [*Roman*] jako kategorią literacką (t. 3, s. 255, 280 n). Uwaga zawierająca porównanie powieści [*Roman*] z „angielskim ogrodem” — „każde jej słowo musi być poetyckie. Żadnej płaskiej natury (*keine platte Natur*)” (t. 3, s. 681) — pozwala sądzić, iż Novalis nie traktował powieści [*Roman*] jako realistycznego naśladowania codziennej rzeczywistości.

Novalis widział romantyka [*Romantiker*] jako osobę, której zadaniem jest doświadczać życie w sposób poetycki — jako romans — i dawać literacki wyraz owemu doświadczeniu. Sam „romantyzując” uważał badanie i praktykowanie tak pojętej „romantyczności” za znacznie ważniejsze od jakiegokolwiek programu krytycznego. W istocie było to rzemiosło poetyckie podniesione do rangi mistycznego powołania. Koncepcja „romantyczności” jako programu literackiego i romantyka jako jej zwolennika była przypadkowym dziełem nieco starszego od Novalisa Jean Paula Richtera. Opublikowane w r. 1802 — po śmierci Novalisa — notatki poety (wydawcami byli Fryderyk Schlegel i Tieck), zawierające oba wymienione terminy [*Romantik*, *Romantiker*], zwróciły uwagę Jean Paula. Pierwsze wydanie jego późniejszej *Vorschule der Aesthetik* z r. 1804 posługuje się nimi, ale w zmodyfikowanym znaczeniu. Richter interpretuje „*die Romantik*” nie jako dyscyplinę, lecz jakość poetycką [...]. Stąd Szekspir, Petrarca, Ariosto i Cervantes posiadają cechę „*verschiedene Romantik*”: każdy reprezentuje inną, swoistą jakość romantycznego stylu, odróżniającą go od innych. „Przykłady romantyczności (*Beispiele der Romantik*)” dadzą się odnaleźć u pisarzy wszystkich epok: u Sofoklesa, Schillera, Herdera, Cervantesa, Tiecka³². „*Romantiker*” zatem to już nie ktoś uprawiający mistyczno-poetycką dyscyplinę, lecz pisarz, jak np. Tieck, który wyznaczył sobie za cel efekt romantyczny, nie starając się przy tym o przekazanie żadnego innego znaczenia³³. Nie podejmując bynajmniej próby ataku na takich pisarzy, Richter nadał terminowi „*Romantiker*” zabarwienie polemiczne, z czego skwapliwie

³² Jean Paul [Richter], *Werke*. Ed. N. Miller. T. 5. München 1962, s. 86, 98 n.

³³ *Ibidem*, s. 377.

skorzystali przeciwnicy Tiecka, Novalisa i Schległów, a zwłaszcza ich młodszych uczniów. Poddali oni znaczenie „*die Romantik*” dalszym przemianom, tak iż zaczęło oznaczać nowy prąd w literaturze i krytyce, którego wyznawcą był „*Romantiker*” — niemiecki romantyzm.

Zastosowanie przez Richtera terminu „*Romantik*” do poetów okresu renesansu nie byłoby możliwe bez podjętego przez Fryderyka i Augusta Wilhelma Schległów wysiłku użycia przymiotnika „*romantisch*” w sensie krytycznym. Fryderyk Schlegel kontynuuje tutaj tradycję Thomasa Wartona i Herdera łącząc to, co romantyczne z dziedziną historii kultury. Gdy Novalis koncentrował swe zainteresowania na życiu i pisaniu w sposób romantyczny, Fryderyk Schlegel starał się przede wszystkim zrozumieć ducha epoki romantycznej i wytworzonej przez niego literatury, by zwrócić nań uwagę współczesnych i pomóc im w jego odzyskaniu. Trzeba tu jednak przypomnieć, że poglądy Schlegla w tej materii, podobnie jak i w innych kwestiach, wykazują istotne przesunięcia w toku kolejnych etapów jego drogi twórczej. Przed r. 1797 Schlegel zajmuje się głównie wykazaniem różnic między literaturą klasyczną a romantyczną twierdząc, iż pierwsza rozwija się osiągając fazę skończonego piękna i równowagi, po której następuje nieuchronny upadek, podczas gdy druga stale dąży w kierunku nieskończonego rozwoju, będąc — jak to później formułuje — nieskończenie „*progresywną*”. W latach swego najsilniejszego wpływu (od r. 1797 po 1801) Fryderyk Schlegel poszerza zakres pojęcia „*romantyczności*” od sensu pewnej koncepcji historii literatury i kultury po nowe znaczenie — wszechogarniającego ideału poezji. Gdy Schlegel wyjeżdża w r. 1802 do Paryża — sens omawianego terminu zostaje zbliżony ponownie do znaczenia sprzed r. 1797: teraz wszakże Schlegel bardziej skłania się ku romantycznej niż klasycznej epoce poezji. W tym też czasie pisarz coraz bardziej interesuje się średniowieczną literaturą niemiecką, prowansalską oraz normandzką jako przejawami ducha romantycznego, a także językiem, kulturą i literaturą indyjską³⁴. Ogólnie rzecz biorąc można by stwierdzić, iż koncepcja romantyczności Schlegla z lat 1802—1808 bardzo mocno zbliża się do pozycji Herderowskich, choć oparta jest na nieporównywalnie większej znajomości średniowiecznych dokumentów literackich niż ta, którą posiadał Herder (czy sam Schlegel we wcześniejszym okresie). Ostatecznie, po przejściu w r. 1808 na katolicyzm, Schlegel zespała romantyczność głównie z chrześcijańskim idealizmem Calderona.

Szczupłość miejsca sprawia, że skoncentrujemy się jedynie na okresie 1797—1801, kiedy to Fryderyk Schlegel łączy w kręgu wczesnego romantyzmu ściśle więzy z bratem Augustem Wilhelmem, Tieckiem, Schleiermacherem i Novalisem, oraz kiedy wraz z bratem publikuje

³⁴ Zob. A. L. Willson, *A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism*. Durham, N. C. 1964, s. 199—220.

czasopismo „Athenäum” (1798—1800). Chociaż program krytyczny prezentowany na łamach periodyku jest przez nas dziś utożsamiany z programem romantyzmu, to jednak jego autorzy nie uważali ani siebie, ani swych przyjaciół za osoby określane terminem „*Romantiker*”, a swego programu za manifest związany z pojęciem „*Romantik*”. Słowo „*romantisch*” istotnie odgrywa ważną rolę w wypowiedziach krytycznych Schlegla z tego okresu, ale występuje tu jako historyczne określenie wieku Dantego, Petrarcki, Ariosta, Cervantesa i Szekspira, a jedynie przygodnie pojawia się w odniesieniu do dzieła współczesnego, jak np. powieści Tiecka *Franz Sternbalds Wanderungen*³⁵. Nie ulega wątpliwości, iż Schlegel żył sobie powrotu romantycznego ducha średniowiecza i epoki nazywanej dziś renesansem oraz czuł, że jego dzieło i dzieło przyjaciół zmierza ku temu celowi, jednakże nigdy termin „*romantisch*” nie pojawia się w najwyższym punkcie jego krytycznego programu.

W bardzo szerokim rozumieniu tego słowa cała epoka historyczna od upadku Rzymu do czasów współczesnych traktowana była przez Fryderyka Schlegla jako era romantyczna. Ponieważ jednak w. XVIII, a w znacznym stopniu już i XVII, oddalił się od prawdziwego ducha tej ery, a także ponieważ jego własna znajomość literatury wczesnego i dojrzałego średniowiecza była wówczas jeszcze niewielka — epoka romantyczna, która przyciąga jego zainteresowanie, zaczyna się wraz z Dantem we Włoszech, a kończy wraz z literaturą elżbietańską i Cervantesem na początku wieku XVII. Tym niemniej Fryderyk Schlegel nigdy nie ograniczał romantyczności do tej czy innej epoki historycznej, lecz odnajdował elementy romantyczne u takich pisarzy jak Homer, Ajschylos, Platon, Horacy i Wergiliusz, a jego najwyższym ideałem estetycznym był nie triumf romantyczności, lecz jej synteza z tym, co klasyczne.

Podobnie jak Novalis Schlegel nieustannie pamiętał o tym, iż źródłem przymiotnika „*romantisch*” jest rzeczownik „*Roman*”. W okresie wydawania „Athenäum” zmierzał do wprowadzenia nowej relacji między tymi słowami, która — choć analogiczna — nie pokrywała się całkowicie z relacją pierwotną. W jego odczuciu „*Roman*”, termin ówczasie rozumiany już głównie jako powieść prozą, powinien powrócić do swojego oryginalnego znaczenia, czyli do romansu. W swej ostatecznej analizie Schlegel poszukuje jednak nie tyle dróg do odzyskania konkretnych cech romansu historycznego, co sposobów tworzenia nowego romansu, uniwersalnego dzieła sztuki do czytania, który łączyłby wszystkie literackie formy i style. Ustalenie znaczenia słowa „*romantisch*” nie odbywa się zatem przez odniesienie do dzieł wcześniejszej literatury, nawet gdy są one tworem największych mistrzów romantyczności jak Cervantes czy Szekspir. Trzeba pamiętać, że Schlegel posługiwał się słowami „*Roman*”

³⁵ F. Schlegel, *Literary Notebooks*. Ed. H. Eichner. London 1957, s. 140 (nr 1342).

i „romantisch” w nowym sensie, przy czym każde z nich pozostawało w określonym stosunku do drugiego i stanowiło doskonałe ucieleśnienie kulturowych i estetycznych tendencji średniowiecza i renesansu.

Schleglowskie koncepcje romantyczności i romansu muszą także zostać odczytane w kontekście dialektycznego charakteru jego myśli filozoficznej. Fascynował go paradoks jedności w chaosie, nieskończoności przejawiającej się w skończonych formach, łączenia się przeciwieństw w każdym aspekcie ludzkiej myśli, doświadczenia i ekspresji, w tworzonej przez człowieka sztuce, poezji i filozofii, a także w boskiej kreacji nieskończonego heterogenicznego, zmiennego i chaotycznego kosmosu. Każdy człowiek zajmujący swój własny i jedyny punkt widzenia na ów wszechświat musi starać się porozumieć z innymi za pomocą języka, symboli i twórczości artystycznej. Rdzeniem Schleglowskiej koncepcji ironii jest „uczucie nierozwiązalnego konfliktu tego, co absolutne, z tym, co względne; niemożliwość, a przy tym konieczność pełnego porozumienia”³⁶. Poeta romantyczny musi więc subtelnie przekazać czytelnikowi fakt, iż jest świadomy istnienia owego paradoksu w swym własnym dziele. Lecz każdy przedmiot czy zjawisko tego świata, każde wyobrażenie czy symbol w sztuce bądź poezji jest z jednej strony niepowtarzalny i jednostkowy, a równocześnie objawia się jako mikrokosmiczny „hieroglif” makrokosmosu.

W dzienniku pochodzącym z okresu bezpośrednio poprzedzającego publikację „Athenäum”, a zawierającym pomysły i projekty do przyszłego rozwinięcia, Fryderyk Schlegel ustawicznie próbuje wyrazić takie pojęcia jak „Roman” i „romantisch” z pomocą wzorów matematycznych. Jest rzeczą charakterystyczną, że romantyczność ukazuje się jako synteza elementów zasadniczo odmiennych, w szczególności zaś tego, co fantastyczne i sentymentalne, lecz także i tego, co „naśladowcze” (termin odnoszący się do odbicia środowiska obiektywnego, co dla Schlegla jest równoznaczne z odwołaniem się do historii), filozoficzne, psychologiczne, dydaktyczne, retoryczne, itd. Symbol \pm powtarza się na oznaczenie punktu równowagi (*Indifferenzpunkt*) dla różnorodnych elementów, zaś symbole nieskończonego pierwiastka oraz potęgi i wyrażają myśl, którą napotkaliśmy już u Novalisa, iż to, co romantyczne obejmuje zarazem to, co partykularne, i to, co uniwersalne. Termin „romantische Ironie”, choć nie pojawia się w opublikowanych pismach Schlegla, występuje w jego notatkach odnosząc się do Petrarki oraz syntezy „absolutnej sentymentalności i fantazji z uniwersalną poezją”³⁷.

³⁶ [F. Schlegel] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von E. Behler. München 1967. T. 2, s. 160 („Lyceum”, *Fragment 108*). [...] [Przekład *Fragmentów z „Lyceum”* K. Krzemieniowej w antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej. Warszawa 1975, s. 139—141.]

³⁷ Schlegel, *Literary Notebooks*, s. 84 (nr 709, 712).

Definicja zamieszczona w *Brief über den Roman* (tytuł tłumaczony powszechnie jako *List o powieści*, choć głównym tematem jest tu odróżnienie powieści XVIII-wiecznej od idealnego romansu, do którego zbliżył się renesans) przekonuje nas, iż synteza tego, co fantastyczne, z tym, co sentymentalne była dla Schlegla zbliżona do ideału estetyki poezji romantycznej:

Bowiem według mego poglądu i zgodnie z moim użyciem słowa romantyczne jest właśnie to, co przedstawia nam sentymentalne tworzywo w fantastycznej formie ³⁸.

Schlegel starannie odróżnia przy tym swoją koncepcję sentymentalności od tej, którą reprezentowała *comédie larmoyante* czy też sentymentalna powieść popularna w ówczesnych Niemczech. Wedle niego sentymentalnością jest prymat uczucia — w tym także uczuć erotycznych, co próbował przekazać w swej powieści *Lucinde* (1799) — lecz uczucia nie pozbawionego duchowości, uczucia dla ducha boskiej miłości unoszącej się nad całością, czyniącą dzieło „wskazaniem na coś wyższego, nieskończonego, hieroglifem wiecznej miłości i świętej pełni życia tworzącej natury” ³⁹. U konkretnych poetów romantycznych jeden z tych pierwiastków może brać górę nad drugim, np. u Petrarke i Tassa przeważa sentymentalność, a u Ariosta fantastyczność. Trzeba pamiętać wszelako, iż ten ostatni termin nie obejmuje sobą zjawisk nadprzyrodzonych czy wymykających się pojmowaniu, lecz raczej „zabawowy” sposób, w jaki samo dzieło traktuje swoją formę. Utwór literacki zdominowany przez taką właśnie fantastyczność nazywa Schlegel „arabeską”; pojęcie to wywiódł z fresków Rafaela i współczesnych mu artystów omawianych w szkicu Goethego *Von Arabesken* i rozciągnął z malarstwa najpierw na poezję, a później również i na środki wyrazu filozoficznego ⁴⁰. Arabeska rozumywa charakterystyczne dla niej formy i elementy mieszając je ponownie według własnych upodobań. Upodobała sobie zwłaszcza przekształcenia formy i tematu czyniąc z własnych technik artystycznych główną materię (*Stoff*) przedstawienia. Przykłady arabeski odnajdował Schlegel u niektórych wielkich poetów romantycznych (jak Ariosto i Cervantes) oraz w pewnych XVIII-wiecznych dziełach Sterne’a, powieściach Richtera i *Kubusiu Fataliście* Diderota, czyli u autorów, którzy usiłowali tym sposobem — na tyle, na ile było to w ogóle możliwe w tak nieromantycznej epoce — przywrócić literaturze ducha romantyczności ⁴¹. Ważną

³⁸ F. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Transl., introduced, and annotated by E. Behler and R. Struc. University Park, Pa. and London 1968, s. 98; *Kritische* (...), t. 2, s. 333. [*Manifesty romantyzmu* (...), s. 164]

³⁹ Schlegel, *Dialogue* (...), s. 100; *Kritische* (...), t. 2, s. 334. [*Manifesty romantyzmu* (...), s. 165.]

⁴⁰ Zob. K. K. Polheim, *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München 1966.

⁴¹ Schlegel, *Kritische* (...), t. 2, s. 331 n.

cechą arabeski jest odwoływanie się do osoby autora, jego środowiska, a nawet warunków opublikowania utworu. Trzeba jednak zauważyć, iż środek ten, choć często łączony w systemie Schlegla z romantyczną ironią, nie jest w stosunku do niej rzeczą nadrzędną, jak się czasami sądzi — stanowi po prostu jeden z wielu sposobów manifestowania ironii.

Bardziej typowym niż bezpośrednie zmiany formy i tematu przejawem ironii jest subtelne odbijanie się ducha poety w dziele czy też, by tak rzec, jego unoszenie się nad dziełem. Mówi o tym Fryderyk Schlegel w swym słynnym wystąpieniu dotyczącym poezji romantycznej opublikowanym w 116 części jego *Fragmente* z „Athenäum”:

Poezja romantyczna jest progresywną poezją uniwersalną. Jej powołaniem jest nie tylko ponowne zjednoczenie wszystkich rozdzielonych gatunków poezji, lecz także zbliżenie poezji z filozofią i retoryką. Ona chce i również powinna, bądź mieszać, bądź stapiać ze sobą poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję umiętną i poezję naturalną; sprawić, aby poezja była żywa i towarzyska, a życie i społeczeństwo było poetyczne (...) Tylko poezja — jako epos — może stać się zwierciadłem całego otaczającego świata, obrazem epoki. A przecież bardzo często może też ona, wolna od wszelkiego realnego i idealnego zainteresowania, unosić się pomiędzy przedstawianym obrazem i przedstawiającym autorem na skrzydłach poetyckiej refleksji, tę refleksję wciąż potęgować (*potenzieren*) i zwielokrotniać jak w nieskończonym szeregu luster. (...) Pozostałe rodzaje poezji są skończone, można je więc całkowicie rozłożyć na elementy. Poezja romantyczna znajduje się jeszcze w procesie stawania się, ba, to właśnie jest jej właściwą istotą, że może ona tylko wiecznie stawać się, nigdy nie dochodząc skończoności (...) Romantyczny sposób tworzenia jest jedynym, który jest czymś więcej niż sposobem, jest jak gdyby samą sztuką poetycką: bowiem w pewnym sensie wszelka poezja jest albo powinna być romantyczna ⁴².

Pozostaje wspomnieć w niewielu słowach o trzech poetach zbliżających się najbardziej do Schleglowskiego ideału romantyczności. Pierwszym z nich był Dante. Schlegel raz wprost określił formę *Boskiej Komedii* jako „romantyczną” ⁴³, jednak cenił ją nade wszystko dzięki „trancendentalnemu” wymiarowi dzieła, przez co rozumiał jego wszechogarniający zasięg, jego systematyczne relacje całej skończonej i czasowej egzystencji z tym, co wieczne i nieskończone, a także autorefleksyjność tekstu względem zawartej w nim poezji. *Don Kichote* także przyciągał jego uwagę zasięgiem swych etycznych, epistemologicznych, kulturowych i literackich zainteresowań, a zwłaszcza sposobem potraktowania poezji wewnątrz samej poezji. Zdaniem Schlegla „centrum, jądrem romantycznej fantazji” był Szekspir ⁴⁴, zaś „duch” jego dzieł „był bez

⁴² Schlegel, *Dialogue* (...), s. 140 n; *Kritische* (...), t. 2, s. 182 n. [*Manifesty romantyzmu* (...), s. 142—143.]

⁴³ Schlegel, *Literary Notebooks*, s. 96 (nr 846).

⁴⁴ Schlegel, *Dialogue* (...), s. 101; *Kritische* (...) t. 2, s. 335. [*Manifesty romantyzmu* (...), s. 166.]

reszty romantyczny”⁴⁵. U Szekspira dokonuje się także idealne połączenie romantycznych elementów i kategorii⁴⁶. Jedyńm ograniczeniem była konieczność dostosowania romantyczności do wymogów teatru, gdy jej idealnym przeznaczeniem jest lektura. Być może ten właśnie powód sprawił, iż z dalekich od konsekwencji uwag w notatniku Schlegla wyłania się obraz *Don Kichota* jako najromantyczniejszego z romansów⁴⁷. Schlegel podkreśla co prawda występowanie ironii tak u Szekspira, jak i u Cervantesa⁴⁸, ale zauważa, że u pierwszego z nich ironii nie udaje się zdominowanie przez siebie także i formy dramatycznej⁴⁹.

Wybór problematyki niniejszego szkicu nie pozwala na właściwe ocenienie teorii krytycznych Augusta Wilhelma Schlegla. Pisarza tego charakteryzuje nadzwyczajna wrażliwość na formy wersyfikacyjne oraz umiejętność docenienia ich wkładu w ogólny wydzźwięk poetycki danego dzieła literackiego (wrażliwość ta stanowi jedyną ujemną stronę tego prawdziwie twórczego geniuszu, jaki przejawiał się w jego przekładach z Szekspira). Poglądy Augusta Wilhelma na romantyczność, wyłączywszy sprawę romantyczności form wersyfikacyjnych, wywodzą się w znacznym stopniu z poglądów brata, a częściowo również — Novalisa i Schellinga. Przypadła mu tutaj w udziale nieco kontrowersyjna zasługa przedstawienia ich poglądów językiem prostszym i pozornie klarowniejszym, co umożliwiło jego epokowy wpływ na XIX-wieczną myśl krytyczną poza granicami Niemiec, jednak prowadziło częstokroć do pewnych niezbyt fortunnych uproszczeń. Odrzucił np. August Wilhelm głoszoną przez swego brata zasadę, iż „wszelka poezja jest albo powinna być romantyczna” i nadał romantyczności charakter bezpośredniej antytezy klasycznej poezji starożytnej, co w mniej otwartej postaci sugerował już Thomas Warton pół wieku wcześniej. Zasadniczym elementem odróżniającym to, co romantyczne, od tego, co klasyczne była malowniczość, cecha wzmiankowana, lecz nie eksponowana przez Fryderyka Schlegla:

• duch całej antycznej sztuki i poezji jest plastyczny, nowoczesnej zaś — malowniczy⁵⁰.

Warto zauważyć, iż August Wilhelm był bardziej zaznajomiony z angielską XVIII-wieczną teorią malowniczości jako tłumacz *Anecdotes of Painting* Horacego Walpole’a, dzieła zawierającego jedno z najsilniej oddziaływających stwierdzeń na temat sztuki ogrodowej. W pewnym punk-

⁴⁵ Schlegel, *Literary Notebooks*, s. 128 (nr 1213).

⁴⁶ *Ibidem*, s. 64, 69 (nry 505, 559).

⁴⁷ *Ibidem*, s. 25 n. (nr 69), s. 117 (nr 1096).

⁴⁸ Schlegel, *Kritische (...)*, t. 2, s. 318 n.

⁴⁹ Schlegel, *Literary Notebooks*, s. 64 (nr 505).

⁵⁰ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Ed. Amoretti. T. 1, s. 8. [Przekład T. Dmochowskiej *O sztuce i literaturze dramatycznej*. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą*. Antologia. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. 1, cz. 1. Kraków 1965, s. 131.]

cie swego rozumowania August Wilhelm oskarża Francuzów o to, iż „w sztuce tragedii zajęli takie samo niemalże stanowisko, jakie zajmowali w sztuce krajobrazu za czasów Le Nôtre’a”. Oznacza to, że kładli główny nacisk na sztywną symetrię i regularność, nie wykazując zrozumienia dla „ukrytego porządku” czy dla wartości wnoszonych przez zmianę i kontrast⁵¹. Jednakże punktem, na którym ogniskuje swą uwagę August Wilhelm jest głównie poszerzenie wyobraźni odbiorcy, stanowiące efekt oddziaływania twórczości poetyckiej. Romantyczny poeta — i to upodabnia go do hołdującego malowniczości pejzażysty — stara się rzucić na wyobraźnię pewien czar, otwierając przed nią „perspektywy bezgranicznych dali”, przy czym zasadę tę rozpatruje August Wilhelm w związku z problemem jedności dramatycznych⁵². Gdy poezja starożytna ożywiona jest duchem dążenia do „ideału”, to cel dramaturga romantycznego jest „mistyczny”: postrzega przestrzeń i czas jako „byty tajemnicze”, jako „nadprzyrodzone moce, w których zamieszkuje boska natura”⁵³.

Najogólniej mówiąc, starszy z braci Schległów łączy w swej myśli tendencje reprezentowane przez Fryderyka w okresie wydawania „Athenäum” i w czasie pobytu w Paryżu i Kolonii z poglądami Novalisa. Dziedzictwem parysko-kolońskiego okresu Fryderyka jest podkreślanie przez Augusta roli ducha germańskiej średniowiecznej sztuki romantycznej oraz przypisywanie charakterystycznych cech epoki rycerskiej wzajemnemu oddziaływaniu na siebie germańskiej waleczności i ducha chrześcijańskiej miłości ucieleśnionego w najwyższym ideale Maryi Dziewicy. Wpływ Novalisa uwidocznił się w przeciwstawianiu sobie klasycznego nastawienia na to, co widzialne, ziemskie i skończone romantycznej tęsknocie za egzystencją pozaziemską. W erze chrześcijańskiej

kontemplacja nieskończoności przesłoniła skończoność, życie stało się światem cieni i nocy, a dopiero w zaświatach miał wzejść wieczysty dzień prawdziwego istnienia. (...) Poezja starożytnych jest poezją posiadania, nasza zaś jest poezją utęsknienia; tamta stoi mocno na gruncie teraźniejszości, ta kołysze się między wspomnieniami a przecuciem (*Ahnung*)⁵⁴.

Koncepcja ironii romantycznej reprezentowana przez Augusta Schlegla wywodzi się z zasady syntezy przeciwieństw: podczas gdy poezja grecka demonstruje spontaniczną „jedność formy i treści”, to poezja romantyczna usiłuje „treść i formę jako dwa przeciwieństwa doprowadzić do głębszego wzajemnego przenikania się”⁵⁵. „Romantyczny dramat” Szekspira, Calderona i Lope de Vegi łączy w jednym dziele komizm i tragizm. Przytaczane przez Augusta Wilhelma konkretne przykłady ironii

⁵¹ *Ibidem*, t. 2, s. 43.

⁵² *Ibidem*, s. 5 n.

⁵³ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁴ [Teoria badań literackich (...), s. 135.]

⁵⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen*, t. 1, s. 12 n. [Teoria badań literackich (...), s. 136.]

szekspirowskiej sprowadzają się głównie do tego, co bywa określane ironią w odniesieniu do akcji całej sztuki, lecz wyklucza tak rozumianą ironię z „prawdziwej tragedii” (*das eigentlich Tragische*)⁵⁶, które to ograniczenie było całkowicie obce myśli jego brata.

Zagadnienie iluzji otrzymało w systemie Augusta Schlegla postać mniej spolaryzowaną niż w teorii Fryderyka, którego zdaniem w poezji romantycznej występuje nieznanie starożytnym odwołanie się do konkretnej rzeczywistości historycznej⁵⁷. Oznacza to, że w poezji starożytnej nie istniało przedstawienie zewnętrznej rzeczywistości, nie było w niej „iluzji”, której zasady można by naruszać, podczas gdy w poezji romantycznej nie tylko występuje ona, ale i bywa naruszana, zwłaszcza w arabesce. Stanowisko Augusta Wilhelma jest tu całkowicie odmienne. Nie uznaje on iluzji jako takiej (*Täuschung*) za cel poezji czy jakiejś innej ze sztuk oraz wyłącza poza obręb prawdziwej sztuki jakiegokolwiek okresu prozaiczne rozważania na temat prawdopodobieństwa lub naśladowania czegokolwiek zewnętrznego wobec danego dzieła niezależnie od tego, czy owa zewnętrzność dotyczy „natury” bądź też ludzkiej psychologii⁵⁸. Miast ukazywania poszczególnych części natury sztuka naśladuje tylko organiczną zasadę jedności, która wprawia w ruch samą naturę. Rzeczywistość poezji jest rzeczywistością idealną. August Wilhelm pokazuje jak w każdej ze sztuk Szekspira istnieją elementy idealności, poetyckości czy nadnaturalności, które wynoszą ją ponad poziom doczesnego doświadczenia. W istocie niektóre z dramatów Szekspira działają „na czysto poetyckim gruncie. Akcja tych sztuk (...) naprawdę odbywa się w Krainie Romansu i Stuleciu Opowieści o Cudownej Miłości”⁵⁹.

Szczupłość miejsca pozwala jedynie na pobieżne omówienie kilku wyróżniających się modyfikacji koncepcji Schległów i Novalisa, które wprowadziła młodsza generacja niemieckich romantyków. W 8 i 9 rozdziale II części powieści Brentany *Godwi* (1801) romantyczność jest efektem medium pośredniczącego, przez które podmiot przygląda się przedmiotowi, co zostało symbolicznie zilustrowane wyobrażeniem zbiornika wodnego zbudowanego tak, by odbijał i załamywał promienie słoneczne. W esejach E. T. A. Hoffmanna *Der Dichter und der Komponist* (1813) oraz *Alte und neue Kirchenmusik* (1814) przymiotnik „romantisch” łączony jest z mistycznym ideałem, do którego człowiek dochodzi przez muzykę, a zwłaszcza przez akordy triadowe. Warto też wspomnieć o śmiałych wysiłkach Eichendorffa starającego się w swych pismach artystycznych i krytycznych odróżnić odnawiające moralnie i społecznie romantyczne wartości chrześcijańskie od dekadentckiego romantyzmu pogańskiego, który w jego mniemaniu był modny wśród współczesnych.

⁵⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 109 n., 141.

⁵⁷ F. Schlegel, *Kritische* (...) t. 2, s. 334 n.

⁵⁸ A. W. Schlegel, *Vorlesungen*, t. 1, s. 6 n; *Deutsche Litteraturdenkmale*, t. 17, s. 96 n.

⁵⁹ Schlegel, *Vorlesungen*, t. 2, s. 127.

Niniejsza praca stawiała sobie za cel prześledzenie drogi rozwoju przymiotnika, który wywiódł swe początki z literatury popularnej, a stał się w efekcie centralnym pojęciem estetycznym i krytycznym poważnego prądu literackiego. Odnotowaliśmy stały wzrost intelektualnej rangi postaw psychologicznych, upodobań i wartości kulturowych łączących się z badanym przymiotnikiem aż do momentu, w którym stały się one świadomym programem mającym nosić nazwę *die Romantik*. Początki interesującym nas przymiotnikowi, a w rezultacie i rzeczownikowi, dała charakteryzująca się nadmiernie wybujałą wyobraźnią narracyjna literatura średniowiecza i pierwszych wieków sztuki drukarskiej. Przez prawie tysiąclecie przed pojawieniem się angielskiego słowa „romantic” literatura ta wywierała rosnący wpływ na wyobrażenia, nastroje i oceny jej czytelników. Wkrótce po pojawieniu się owego słowa literatura ta wkroczyła w stymulujący dla obydwu stron związek z innymi sztukami popularnymi, przy czym trzeba pamiętać, że chodzi tu o sztukę i literaturę popularną w odróżnieniu od tego, co dziś bywa określane jako literatura i sztuka ludowa. Takie właśnie rozróżnienie miała na myśli Fryderyk Schlegel, kiedy humorystycznym romansom Swifta i Sterne’a nadawał miano „*die Naturpoesie der höheren Stände* [poezja natury wyższych klas]”. Podobnie moglibyśmy mówić o „sztukach ludowych wyższych (i średnich) klas”, sztukach dostępnych dla ludzi wyposażonych w odpowiednie wykształcenie, środki finansowe oraz skłonności do szukania rozrywki w książkach, malarstwie, rytownictwie, ogrodach i pejzażach naturalnych, na które spoglądano mając na uwadze wszystkie te dziedziny działalności artystycznej.

Chociaż wpływ literatury i sztuki popularnej nie ograniczał się ani do Europy, ani też do stuleci rozciągających się od upadku Cesarstwa Rzymskiego po lata publikacji „*Athenäum*”, to jednak pewna liczba wydarzeń, warunków i instytucji tego okresu historii kultury europejskiej szczególnie owemu wpływowi sprzyjała. Wymienić tu można takie czynniki jak: tradycje chrześcijaństwa, wędrówki plemion germańskich, feudalizm i rycerstwo, wyprawy krzyżowe, wynalazek druku, doskonałość środków reprodukcji w zakresie sztuk wizualnych, ostateczne rozbitcie jedności kościoła chrześcijańskiego, okresowa dominacja racjonalnie zhierarchizowanego, paternalistycznego i utylitarne społeczeństwa, po której nastąpiła nieuchronna fala reakcji i sprzeciwu.

Na półtora wieku przed pojawieniem się angielskiego przymiotnika „romantic” i początkiem niemieckiego ruchu romantycznego — „romantyczne” wartości rozwijały się wokół kilku punktów ogniskowych: były nimi trwająca i rosnąca popularność literatury, której domeną była wyobraźnia; świadomość wpływu tejże literatury na kształtowanie zachowań i postaw życiowych wraz z reakcją — pozytywną, negatywną lub ambiwalentną — społeczeństwa na ten typ uwarunkowań; stopniowo rosnące oddziaływanie wartości i upodobań estetycznych związanych już to

z literackim romansem, już to z popularnymi sztukami wizualnymi. Wartości estetyczne, o których mowa, obejmowały nieograniczoną różnorodność, niezmierny obszar, ciągłą zmianę, nieregularność, uderzające kontrasty, lecz także związane z nimi nastroje i stany psychologiczne jak tęsknota, pragnienie, zaskoczenie, zdziwienie, groza, oczarowanie, marzenie oraz — *last but not least* — świadomie tworzony przez czytelnika związek między nim samym i jego sytuacją a postaciami i sytuacjami istniejącymi w literaturze bądź historycznej tradycji. Wreszcie, w trzecim i czwartym ćwierćwieczu w. XVIII, notujemy wzrost zainteresowania dla epoki historycznej najmocniej związanej z romansem — epoki feudalizmu, rycerstwa i wypraw krzyżowych.

Mimo angielskiej proveniencji przymiotnika „romantyczny” oraz rosnącego prestiżu postaw i wartości „romantycznych” w całej Europie, pierwsze wysiłki zmierzające do uczynienia ich podstawą programowego ruchu literacko-kulturowego miały miejsce w Niemczech. Działo się tak być może za sprawą warunków polityczno-społecznych panujących w tym kraju w ostatnich latach w. XVIII, gdy sytuacja sprzyjała skierowaniu energii raczej ku wewnątrz, w stronę subiektywnego doświadczenia i estetycznej kontemplacji, niż ku czynnościom zmierzającym do celów praktycznych. W tym właśnie kraju możliwa była sytuacja, w której przez 30 lat (począwszy od r. 1797) wielu luminarzy życia kulturalnego brało romantyczność ze śmiertelną powagą. Tieck zrehabilitował XVI- i XVII-wieczne broszury popularne, podniósł współczesną prozę „gotycką” i literaturę grozy do rangi pełnowartościowej sztuki oraz natchnął całe pokolenie nastrojami i postawami wywodzącymi się z takich właśnie źródeł literackich. Fryderyk Schlegel mógł wychwalać kulturę średniowiecza i orędownać za sprawą wszechstronnej literatury w duchu średniowiecznych i renesansowych romansów; dziełem jego brata Augusta Wilhelma było obrócenie estetycznych koncepcji popularnych sztuk wizualnych w główne kryteria historii literatury; zamglone kontury romantycznych perspektyw oraz niepojęte sploty okoliczności, charakterystyczne dla popularnej prozy, były dla Novalisa kluczami otwierającymi ostateczny mistyczny wgląd w naturę rzeczywistości. W konsekwencji takiego stanu rzeczy cała kultura mogła przez około 30 lat zachować czysto estetyczne spojrzenie na życie i społeczeństwo. Jednak gdy półtora stulecia poprzedzające ruch romantyczny nie zdołało nigdy otrząsnąć się z fascynacji wartościami, których ośmieszenie stawiało sobie za cel — nowe pokolenie nie brało swej romantyczności z tak śmiertelną powagą oraz nigdy nie usiłowało wyeliminować bez reszty przedziału istniejącego między życiem a literacką wyobraźnią. Świadoma ironia miała służyć połączeniu obu brzegów przepaści, której w ich mniemaniu nie można było zasypać.

Przełożył Tadeusz Stawek