

# Boris Reizow

---

## U źródeł estetyki romantyzmu : antyk i romantyzm

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/1, 291-309

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BORIS REIZOW

## U ŹRÓDEŁ ESTETYKI ROMANTYZMU

## ANTYK I ROMANTYZM

O pochodzeniu romantyzmu, a w szczególności jego estetyki, napisano bardzo dużo książek i rozpraw. Istnieje specjalny termin „preromantyzm”, który służy określeniu tego, co nie jest już klasycyzmem, a nie jest jeszcze romantyzmem. W większości prac poświęconych temu problemowi „romantyzm” funkcjonuje jako pojęcie nie podlegające modyfikacjom, sformułowane raz na zawsze i wszystkim dobrze znane. Zwykle określa je zespół zewnętrznych, głównie literackich, właściwości, z których bynajmniej nie wszystkie można odnieść do każdego narodowego romantyzmu Europy, ograniczając się nawet do niedużego okresu czasu. Genezę romantyzmu bada się na podstawie tego określenia i tych cech, najczęściej dzięki podobieństwu, które może być powierzchowne. Jeżeli jakiś utwór XVIII lub innego wieku posiada te cechy, które właściwe są i utworowi w sposób oczywisty romantycznemu, to można mówić o genezie romantyzmu czy rozszerzać jego istnienie na odległe epoki i na kraje leżące poza granicami europejskiej cywilizacji. Brak reguł, egzotyka, historyzm, rodzajowość, ludowość, uczuciowość, marzycielstwo, „burze namiętności”, „ciosy losu”, pejzaże, wnętrza itd. — wszystko to pozwala rozciągać „romantyczne” związki lub analogie na każdą literaturę.

Można jednak mówić o genezie romantyzmu w Europie mając na uwadze nie zewnętrzne podobieństwo utworów, idei lub uczuć, lecz ich funkcjonalne znaczenie w różnych krajach, środowiskach i epokach. Należy wówczas uwzględnić historyczne doświadczenie narodów, rozwiązywane przez nie zadania w danym historycznym momencie, narodowe cechy swoiste sztuki i międzynarodowe związki literackie.

---

[Boris Grigoriewicz Reizow — znany romanista i komparatysta rosyjski, profesor Uniwersytetu Leningradzkiego. Spośród licznych jego prac o literaturze w. XIX ukazały się po polsku dwie: *Flaubert* (1961, tłum. J. Jędrzejewicz), *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu* (1969, tłum. P. Hertz).

Przekład według: Б. Рейзов, *У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм*. W: *Из истории европейских литератур*. Ленинград 1970, s. 3—22].

Przez wiele wieków, począwszy oczywiście od odrodzenia, istniało bardziej lub mniej uświadamiane poczucie braku podobieństwa między poezją antyczną a poezją regionalną i narodową, nowożytną. Tradycje antyku w literaturach europejskich były różnorodne i bardzo żywe. Spory dotyczące pojmowania antyku, wniosków z niego płynących, możliwości łączenia go z miejscowymi tradycjami i zadaniami danego momentu historii, prowadzono od niepamiętnych czasów, lecz wydaje się, że nigdy nie miały one takiego znaczenia jak w ostatnich latach w. XVII, kiedy Charles Perrault na posiedzeniu Akademii Francuskiej przeczytał swój poemat *Wiek Ludwika XIV*, a następnie wydrukował *Parallèles des anciens et des modernes*. Przypomnijmy znane wszystkim fakty.

Na tym właśnie posiedzeniu Akademii Francuskiej wyłoniły się dwie partie oraz sformułowano termin funkcjonujący do chwili obecnej: „spór starożytników z nowożytnikami”. Spór ten wcale nie zakończył się wraz z oficjalnym pojednaniem Perraulta z Boileau. Perrault mówił o doskonaleniu umysłu, jakie dokonało się w ciągu tysięcy lat, o rozwoju nauk, obyczajów, państwowości i umiejętności współżycia w społeczeństwie. Twierdził, że przedstawiona przez Homera rzeczywistość stała na niższym poziomie kultury niż francuska cywilizacja, dlatego też i poematy Homera, mimo jego geniuszu, pełne są niedostatków. Aby zakwestionować pogląd Perraulta, należało udowodnić coś zupełnie przeciwnego. Dziesiątki, setki autorów, piszących na ten temat we wszystkich krajach Europy, zaczęło polemizować z nim otwarcie lub pośrednio, nie zawsze zdając sobie z tego sprawę lub nawet zapominając o samym autorze i jego *Parallèles*.

Wybitni teoretycy, wyróżniający się erudycją i pomysłowością, udowadniali wyższość „nowożytnych”. Tok ich rozważań był prosty i pozornie nie do obalenia: nieuniknione, naturalne doskonalenie umysłu ludzkiego, obyczajów, nauk i rzemiosła obejmuje również sztukę. W związku z tym należało udowodnić, że starożytne obyczaje, nauka itd. były gorsze niż współczesne, a stąd również i sztuka antyczna nie była tak doskonała jak nowożytna. Była to krytyka starożytnych, w dodatku negatywna. „Nowożytnicy” poprawiali antyk, przerabiali go z punktu widzenia swojego, bardziej wyrafinowanego gustu, dlatego też nie dążyli do jego zrozumienia i odczucia. „Demaskowali” go z pozycji historyzmu. „Historia” jednak ograniczała się tu jedynie do teorii doskonalenia. Wykluczała natomiast niemal zupełnie historyczną interpretację zabytku, odczucie przeszłości i sympatię do niej. Pogląd ten związany był z daną epoką historyczną i politycznie uzasadniony: była to „obrona i apologia” ustroju, obyczajów, kultury „wieku Ludwika XIV”. „Starożytnicy” negowali ideę doskonalenia, w każdym razie wykluczali ją z repertuaru swoich argumentów. W tym sensie byli ahistoryczni. Warunki walki zmusiły ich jednak do posługiwania się metodami, które można by uznać za głęboko historyczne. Spór, trwający ponad pół wieku, miał kilka faz,

przyczynił się do powstania wielu nowych pojęć i niezwykle wzbogacił estetyczną i historyczną myśl epoki. Objął on swym zasięgiem nie tylko Francję, lecz również inne kraje Europy. Spór ten w pierwszej połowie XVIII w. ogniskował niejako myśl literacką tych czasów.

W wieku XVII trudno było udowodnić, że obyczaje epoki Homera były doskonalsze niż obyczaje epoki Racine'a. Dlatego „starożytnicy” wybrali inną drogę. Twierdzili oni, że *Iliada* jest doskonała niezależnie od tego, że przedstawione w niej obyczaje są grubiańskie i okrutne. Homer jest genialny bez względu na swoją epokę, a nawet jej na przekór. Zatem geniusz został przeciwstawiony temu, co sam stworzył. Wielki poeta — to wyjątek; obyczaje — to reguła. Oczywiście, tylko przypadek połączył Homera z jego epoką.

Genialność Homera trzeba było udowodnić, żeby uratować *Iliadę*, gdyż wysoką wartość tego dzieła można było wyjaśnić poprzez geniusz poety, który je stworzył. Świadczyło to o tym, że poeta był całkowicie oderwany od otaczającego świata — środowiska, tradycji, narodu i przedmiotu przedstawienia. Poeta był zjawiskiem pozahistorycznym i indywidualnym.

„Nowożytnicy” twierdzili, że współcześni poeci mogli być genialni w tym samym stopniu, a nawet bardziej niż Homer. Dlatego wypadło ratować nie tylko *Iliadę*, lecz również samego Homera.

Ale w czym wyrażał się geniusz Homera?

Na to pytanie można było odpowiedzieć bez trudności i prosto: w tym samym, co stanowiło osiągnięcie „nowożytników”, tj. w doskonałości wyrażenia, górnolotności myśli i pomysłowości. Pod względem elegancji wyrażania „nowożytnicy” nie ustępowali jednak wielkiemu poecie, a nawet mogliby go czegoś nauczyć. Należało więc przejść od problemów stylu do czegoś bardziej istotnego. Tak, piękne było również i to, o czym pisał Homer. Oczywiście, był problem z królową piorącą bieliznę w rzece i królewiczem smażącym szaszłyk. Lecz udało się przewyciężyć i tę trudność, jedną z najważniejszych.

Obyczaje Greków epoki wojny trojańskiej różniły się bardzo od obyczajów Wersalu, co było jasne, ponieważ to właśnie było powodem dyskusji. Należało udowodnić, że obyczaje, a także świat ukazany w starożytnych poematach są piękne. Ci silni, szczerzy, ulegający swoim uczuciom bohaterowie nie ustępują tym, wprawdzie subtelniejszym, lecz prostodusznym i mniej szczerym, którzy występują w tragediach Racine'a. Agamemnon i Achilles, pomimo szaszłyków i grubiaństwa, nie są mniej interesujący od stwarzającego ich Homera. Już w tej fazie dyskusji okazało się, że bardzo różne światy mogą być jednakowo piękne, choć w zapamiętałym sporze trudno było przyjąć ten punkt widzenia.

Ażeby zrozumieć to, trzeba było postąpić tak jak podczas lektury każdej książki: wejść w położenie bohaterów, poznać otaczające ich środowisko, przejąć ich poglądy i namiętności. Do tego potrzebna była jednak nie krytyka i pogardliwy demaskatorski stosunek, lecz współ-

czucie i chęć zrozumienia. Rollin, zwolennik „starożytników”, w przekonaniu, iż trzeba przenieść się myślą w przedstawione przez pisarzy czasy i kraje — twierdził, że „szczęśliwa prostota” tych obyczajów, pozostałość pierwotnej cnoty, bardziej jest pożądana niż przepych i wytworność współczesnego życia.

W czasach kiedy nikomu nie przychodziło do głowy krytykować Homera, nikt nie myślał również o tym, żeby przeciwstawiać geniusza społeczeństwu. Nikt nie zastanawiał się również nad tym, co decyduje o pięknie *Iliady*: Homer czy Hellada. To był tylko ideał — doskonały sposób myślenia poetyckiego, sposób przedstawiania i wyrażania zarazem. Kiedy pojawiły się wątpliwości, koniecznością stało się przywołanie średniowiecznej zasady: „*Distinguendum est*”. Dopiero wprowadzenie tego rozróżnienia zapoczątkowało proces odwrotny — łączenia Homera z jego epoką. Zadanie polegało nie na tym, by niedostatki Homera wyjaśnić poprzez jego epokę, lecz na tym, żeby poprzez odwołanie się do epoki wyjaśnić doskonałość jego poematów. Wówczas właśnie została zapoczątkowana również historyczna interpretacja literatury, historyzm polegający nie na tym, by negować nie rozumiejąc, lecz na tym, żeby zrozumieć i przyjąć.

Idea była niezwykle trafna, a zarazem oryginalna: aby dzieło sztuki mogło dostarczać estetycznych wzruszeń, należy je pojmować nie tylko jako ćwiczenie retoryczne, „formę” i styl, lecz również jako wyrażenie całej cywilizacji świata, wprawdzie już nie istniejącego, lecz spójnego i dlatego też doskonałego.

Te dawne dyskusje, pełne pasji i zapału, mogą wydać się śmieszne — zalety i niedostatki tysiącletniej przeszłości nie powinny bowiem niepokoić poważnych ludzi. Ale dyskutowane problemy miały duże znaczenie dla współczesności, i to nie tylko dla współczesnej sztuki. Śmieszne błędy wielkich uczonych zawierały coś podniosłego i mogłyby wzbudzać nie tylko śmiech, lecz i zachwyt, ponieważ dzięki nim rodziło się nowe rozumienie estetyczne świata i nowa nauka o przeszłości.

Nie sam Homer rozślawił Grecję. Dramaturdzy, mówcy, filozofowie, „prawodawcy gustu” — wszyscy oni tworzyli „wiek złoty”, który niezależnie od poglądów „nowożytników” był jednym z najważniejszych momentów w historii kultury. Nie był to jedyny „wiek złoty”. Było ich więcej, chociaż niezbyt dużo, tym bardziej więc wydawały się one jakimś szczęśliwym przypadkiem, oazą wśród bezkresnych pustyń. Już starożytni historycy zwrócili uwagę na następowanie po sobie „rozkwitów” i „upadków”, co próbowali wyjaśnić w miarę swoich możliwości. Ani historyczny, ani tym bardziej estetyczny horyzont XVII w. nie był dostatecznie szeroki, by można było wyjść poza granice tych tradycyjnych i wyjątkowo „klasycznych” wyobrażeń: wiek Peryklesa, Augusta, Leona X, Ludwika XIV. Bez względu na stopień dowolności wyobrażenia te, podpowiedziane gustami i potrzebami epoki, były konieczne. Jak wyja-

śnić to, że w stosunkowo krótkim czasie w jakimś zakątku globu ziemskiego nagle rodziły się dziesiątki genialnych ludzi we wszystkich dziedzinach wiedzy i działalności, po czym następowały długie jałowe wieki, które nie dały ani jednego wybitnego człowieka? Wyjaśnienie było mnóstwo. Pierwsze, długo aktualne — zmęczenie przyrody. Po stworzeniu jednego „wieku złotego” przyroda z konieczności długo odpoczywa, a następnie, odnowiwszy siły, zaczyna tworzyć na nowo. Nie było to jednak wyjaśnienie, lecz po prostu skonstatowanie faktu.

Inni twierdzili, że rozkwit sztuki zależy od klimatu i geograficznego położenia kraju. Nauka Hipokratesa, wykorzystana w szerokim metodologicznym planie przez Jeana Bodina (*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, 1566), miała w XVIII w. duże powodzenie.

Dlaczego jednak, tworząc jeden „wiek złoty”, ten sam klimat nie stworzył niczego w następnych dwu tysiącleciach? Świadomość tego wzbudziła wątpliwości wobec teorii klimatu, aczkolwiek nigdy nie zrezygnowano z niej w filozoficzno-historycznych i estetycznych wypowiedziach XVIII wieku.

Związana jest z nią również teoria Du Bosa, według której od czasu do czasu w powietrzu pojawiają się jakieś pierwiastki, pobudzające „ducha życia” w organizmie człowieka i tworzące ludzi o niezwykłych zdolnościach. Zarówno teoria „ducha życia”, sięgająca swoimi początkami głębokiego średniowiecza, jak i cała ta historiozofia mogły to wyjaśnić jedynie jako przypadek, gdyż obecności niepojętych „istot” w powietrzu nie można było udowodnić za pomocą żadnych środków.

Przez długi czas panowała również teoria wywodząca się z epoki cesarstwa, w szczególności z czasów Augusta — teoria mecenatu. Kiedy w epoce formowania państw narodowych główną rolę w walce z feudalnym rozdrobnieniem zaczęła odgrywać idea monarchii absolutnej, „wieki złote” objaśniano, nie bez podstaw, mecenatem monarchy. Czasy te nazywano imionami władców-mecenasów. Teoria oświeconego absolutyzmu zachowała ten pogląd, aczkolwiek wniosła do filozofii sztuki pewne ważne niuansy. Tę teorię wypowiedział również Wolter w *Wieku Ludwika XIV*, później jednak, rozczarowawszy się do mecenatu i czując powiew nowej epoki, pisał w *Komentarzach do Corneille’a* coś zupełnie przeciwnego: mecenat monarchy może tylko zgubić artystę, zmusza go bowiem do czynienia tego, co jest wygodne dla monarchy, a nie tego, co jemu samemu wydaje się istotne i sprawiedliwe. Tego samego zdania był również Alfieri i wielu innych.

Jednocześnie w XVIII w. szybko rozprzestrzenia się idea wypowiedziana jeszcze przez Montaigne’a: sztuka może rozwijać się jedynie w wolnym państwie. To właśnie stanowiło przyczynę rozkwitu krasomówstwa w starożytnych republikach, które zaczęły także służyć jako przykład i wzór państwa już w początku XVIII wieku. Ideał republiki, o której w rzeczywistości nie można było jeszcze marzyć, został odkryty

w świecie antycznym i miejsce Augustów zajęli Brutusowie i Timoleonowie. Wówczas okazało się, że do rozkwitu sztuki w Grecji i Rzymie przyczynił się ustrój republikański, swobody i cnoty obywatelskie. Przeciwwstawienie starożytnych nowożytnym opierało się na wyższości ustroju państwowego i obyczajów tych pierwszych. Jeżeli w XVIII w. starożytne obyczaje uznawano za grubiańskie i nieszlachetne, teraz uważano je za nieskończenie doskonalsze od obyczajów monarchii i dworu (tak właśnie wówczas zaczęto nazywać obyczaje epoki Ludwika XIV). „Starożytnicy” utworzyli opozycję wobec feudalno-monarchicznego reżimu. Wówczas właśnie pojawia się zainteresowanie Anglią jako „krajem wolności” i już w drugiej dekadzie XVIII w. rozlegają się głosy o tym, że w dziełach uczonych i pisarzy angielskich uderza oryginalność i głębia, które są rezultatami wolności politycznej. Tak więc na płaszczyźnie politycznej utrwała się bliskość kultury starożytnej i kultury angielskiej, w tym również poezji angielskiej z poezją antyczną, z którą francuska w tym czasie zrywa. W ten oto sposób Ajschylos i Szekspir znaleźli się w jednym obozie przeciwko Francuzom, a co za tym idzie — przeciwko „nowożytnikom”.

„Spór starożytników z nowożytnikami” odegrał pewną rolę również w ruchu politycznym nie tylko we Francji, lecz także Europy: w jego pierwszych szeregach znaleźli się „starożytnicy”. Siłą rzeczy „nowożytnicy” okazali się „optymistami”. Sławili oni monarchię, dworskie obyczaje, poetów dworskich, w tym również Racine’a (który był po stronie „starożytników”), a więc wszystko to, czym wsławił się „wiek Ludwika XIV”. „Starożytnicy”, przeciwnie, byli „pesymistami”, zapatrzonymi w wieki antycznej wolności i pierwotnych cnót obywatelskich, w społeczeństwo nie znające absolutyzmu, poddaństwa, fałszu, wyrafinowania, które zastępuje wolność. Ten pesymizm „starożytników” okazał się równie „postępowy” jak pesymizm Woltera w jego *Kandydzie*, gdy tymczasem optymizm „nowożytników”, uważających świat współczesny za najlepszy z możliwych, odgrywał tę samą rolę co optymizm filozofii Leibniza i Wolffa oraz ich kontynuatorów we wszystkich krajach Europy.

W myśli politycznej epoki dokonywał się ten sam proces. W dziele *O duchu praw* Monteskiusz przekłada cnotę republikańską nad despotyzm oparty na strachu i monarchię opartą na honorze, a przykłady konstytucji republikańskiej czerpie oczywiście z historii świata antycznego.

W dziełach historyków starożytnych można było znaleźć dostateczną ilość argumentów na rzecz społecznego czynnika rozwoju literatury. W tonie wyniosłej krytyki ukazywały one jednoznacznie historyczne, nie zaś biologiczne czy klimatyczne przyczyny upadków i rozkwitów. Problem konstytucji wynikł na długo przed powstaniem *O duchu praw*, dzieła zapowiadanego przez częściowo zapomniane źródła z XVI i XVII wieku. Teraz konstytucja staje się przedmiotem rozważań historyków i teoretyków państwa i prowadzi do socjologii sztuki, mającej jawnie „republikański” i „wyzwoleńczy” charakter. Jak zawsze, jest ona zwią-

zana z ideą „starożytników” i jest jej wytworem zarówno w sztuce jak i w polityce. W tym wypadku także „starożytnicy”, w sposób nieoczekiwany dla siebie samych, znaleźli się w opozycji wobec starego reżimu.

Jednocześnie zaczęła się krytyka „nowożytników”. Teraz zarzucano im to, za co wcześniej ich chwalono: przesadne wyrafinowanie, pretensjonalność, kliwość języka i fabuły, przecenianie miłości, szczególnie salonowej, brak większego zainteresowania problematyką społeczną. Wszystko to stanowi rezultat obyczajów monarchii. W starożytnej tragedii niczego takiego nie było, były natomiast problemy o znaczeniu państwowym i społecznym.

Starogrecka republikańska „prostota” była również przedmiotem dyskusji. Nieskomplikowana kompozycja, brak epizodów drugoplanowych, odciągających uwagę od wątku głównego, monotematyczność, niewiele występujących postaci, zwięzłość wypowiedzi, prosty, tj. nie „salonowy”, i nawet nieco archaiczny styl, nie powstrzymywana „dobrymi manierami” namiętność — wszystko to miało charakteryzować starożytnych oraz stanowić normę, której powinien się podporządkować współczesny dramaturg. We Francji poglądy te głosił jezuita Brumoy, autor słynnego *Teatru Greków*, a także filozof Wolter, zwolennik Racine’a i reformator teatru.

We Włoszech spór „starożytników” z „nowożytnikami” przybrał szczególne formy. Była to walka o narodową włoską poezję przeciwko francuskiej. Francuzi zarzucali Włochom, że niedostatecznie ściśle wzorowali się na starożytnych i wyżej stawiali „blichtr” Tassa niż „złoto” Wergiliusza. W odpowiedzi Włosi twierdzili, że wyzwalając się z marinizmu i „seicentyzmu”, literatura włoska stała się bardziej surowa i „antyczna” niż francuska. W ten sposób spór między literaturą włoską a francuską, dążącą do hegemonii, przekształcił się w spór „starożytników” z „nowożytnikami”. Włosi, przyjmując punkt widzenia Perraulta, zaczęli rozpatrywać całą literaturę francuską, tj. literaturę „nowożytną”, w opozycji do antycznej i opowiedzieli się po stronie „starożytników”. Włosi bowiem coraz bardziej odchodzili od francuskich ideałów klasycystycznych i ugruntowanych tradycji. W oparciu o estetykę i sztukę antyku tworzyli nową estetykę i nową sztukę. Jeżeli „nowożytnicy”, tj. Francuzi, dawali pierwszeństwo Wergiliuszowi przed Homerem, to Włosi stawiali wyżej Homera od Wergiliusza. W *Eneidzie* było więcej miłości i melancholii niż polityki, była ona bardziej wyrafinowana i wyszukana, dlatego też w większym stopniu niż „pierwotny” Homer odpowiadała ona gustom francuskim. Walka po stronie „starożytników” była dla Włochów walką o literaturę narodową. Tak oto Homer stał się prokiem włoskiego Risorgimenta.

We Włoszech, podobnie jak we Francji, „starożytnicy” okazali się nowatorami w większym stopniu niż „nowożytnicy”. Ci bowiem byli zwolennikami feudalnej, „hiszpańskiej”, wytwornej i monarchicznej



tradycji. Rezygnowali z tematów historycznych lub dostrzegali w nich jedynie wątek miłosny. Miłość uznawali za główną sprężynę tragedii. Wyliminowali chór, demokratyczny początek właściwy starogreckiemu dramatowi, i ograniczali miejsce akcji do jakiegoś „westybulu” lub „gabinetu” dworu królewskiego. Maffei, twórca włoskiej klasycznej tragedii, w swym naukowym dziele *Della scienza chiamata cavalleresca* przeciwstawiał feudalnemu chimerycznemu honorowi, podstawowej sile monarchii (a więc również francuskiej), sprawiedliwość państwową, tj. prawo rzymskie i praworządność republikańską. Jednocześnie odrzucał francuską miłość „salonową” — napisał *Meropę*, tragedię pozbawioną wątku miłosnego, z jasno wyrażoną społeczno-polityczną problematyką. Reforma Alfieriego polegała na maksymalnym zbliżeniu do tragedii antycznej w tej jej postaci, jaką otrzymała w interpretacji Francuza Brumoya. Ośmieszając Woltera, twórczo kontynuował on to, co autor *Kandyda* bez polotu usiłował zrealizować. „Tragedie wolności”, zapowiadające „teatr przyszłości”, który według słów Alfieriego mogą zrozumieć jedynie obywatele wolnego państwa, ze względu na swoje literackie orientacje były nie „nowożytny”, lecz „starożytny”.

To samo dokonywało się również w poezji. Najbardziej współczesna, najbardziej postępową była poezja Pariniego, który jako gorący zwolennik „starożytników” próbował oddać mitologię, obrazowy język, porównania, metafory i inne stylistyczne osobliwości poetów antycznych — Pindara i Horacego.

Podjąwszy walkę z Francuzami, by przy pomocy starożytnych stworzyć swój własny, republikański i narodowy teatr, Włosi zapożyczyli od Francuzów — „starożytników”, cały system argumentacji. Alfieriego, nieświadącego Francuzów jako „dworaków” i „monarchistów”, nie można sobie wyobrazić bez Francuzów, którzy nauczyli go podstaw sztuki i dali mu do rąk już gotową, ukształtowaną poetykę, różną od poetyki „nowożytników”.

W połowie XVIII w. przeciwstawienie sztuki antycznej i francuskiej stało się już tradycją, a nawet regułą. Teraz jednak sztuki francuskiej nie uważano za nowożytną i postępową, była to bowiem sztuka wyrażająca ideologię monarchii feudalnej. I Boileau, i Perrault — wszyscy ci, którzy formułowali poetyki i nawiązywali do Arystotelesa i Horacego — byli „nowożytnikami”, tj. ludźmi o poglądach reakcyjnych i anachronicznych. Walka o „autentycznego” Arystotelesa, na nowo interpretowanego i przejętego od Francuzów, była w równym stopniu charakterystyczna dla Włoch, jak i dla Niemiec.

Orientacja na starożytność przejawiała się również w wyborze tematów. Wybór antycznych tematów w połowie XVIII w. oznaczał naśladowanie Francuzów. Oparcie tematów na własnej historii narodowej w swej istocie oznaczało naśladowanie starożytnych. Na pierwszy rzut oka mogło to wydawać się dziwne. Lecz np. dla Niemców zwrot ku ro-

dzimym źródłom, „do siebie”, wiązał się z nawrotem do autentycznej, wielkiej, jedynie doskonałej sztuki starożytnych i z odejściem od nieprawdziwej, nieautentycznej oraz sformalizowanej sztuki Francuzów. Dokonywało się osobliwe zbliżenie nowego poczucia narodowego z republikańską antycyznością — zbliżenie, które nie zawsze było jasno uświadamiane, lecz było naturalnym rezultatem politycznej i ideowej sytuacji epoki. Antyczne republiki jako doskonalsza forma państwowości słynęły już od dziesięcioleci. Zasłynął i antyczny charakter republikański. Ponieważ w tym czasie uznano go za konieczny i idealny, jego propagowanie było aktem obywatelskiej postawy i patriotyzmu. W tym sensie Wilhelm Tell mógłby z powodzeniem zająć miejsce obu Brutusów, tym bardziej że Szwajcaria była również republiką.

Zwrot ku antycyzności nie prowadził do unifikacji literatur europejskich, jak by można było tego oczekiwać. Przeciwnie, stanowił wyzwolenie od narzuconych z zewnątrz, obcych tradycji, od feudalno-monarchicznej ideologii, a jednocześnie od politycznej i kulturowej hegemonii Francji. Mówili o tym wszyscy krytycy i artyści działający na rzecz narodowego odrodzenia Europy.

Punkt widzenia rozwinięty w pracy E. Younga *Conjectures on Original Composition* sprzyjał temu, niejako paradoksalnemu, lecz zupełnie naturalnemu procesowi: ażeby stworzyć oryginalne dzieło sztuki, trzeba naśladować nie *Iliadę*, lecz Homera, od niego uczyć się obserwowania przyrody, ukazywania nie abstrakcyjnych prawd, lecz prawd natury. Dzieło literackie jest to rezultat przyczyn, które gubią się po jego powstaniu, wyraz wyobrażeń i konieczności określających charakter danej cywilizacji. To powoduje szereg osobliwości, które następne pokolenia przyjmują za reguły obowiązujące zawsze wszystkie narody i gatunki, co stanowi przeszkodę w rozwoju oryginalnej poezji. Homer był wolny. Ci, którzy wzorowali się na *Iliadzie*, byli pod presją konieczności. Żeby naśladować Homera, trzeba być jak on wolnym i odtwarzać swoją, nie zaś obcą prawdę. W ten sposób naśladowanie Homera przekształciło się w wyzwalanie się od niego, sztuka naśladowująca antyk — w sztukę narodową.

Starożytni naśladowali przyrodę, a nie rozmyślali o chwytach literackich. Byli to „poeci naiwni”, w tym właśnie kryje się ich tajemnica. I to jest właśnie tajemnicą ich języka. Starożytni, dzieci natury, w swojej pierwotnej czystości myśleli i mówili jak poeci. Pierwotny język, bez względu na swoje pochodzenie — boskie czy ludzkie, „rzeczownikowe” lub „przymiotnikowe”, był ze swej natury językiem poetyckim. W połowie XVIII w. mówili o tym wszyscy — od Vico do Hamanna.

Tak pojmowano wyższość poezji starożytnych. Homer był największym poetą, dlatego że był poetą starożytnym. Poeta rosyjski M. N. Murawiew, jeden z najbardziej żarliwych czcicieli Homera, zachwycony był właśnie jego bliskim stosunkiem do przyrody i społeczeństwa pier-

wotnego. Boileau miał rację: starożytni są nieprześcignieni, z nimi nie można rywalizować, są bowiem niezrównani. Teraz jednak ich wyższość uznawano odwołując się nie do gustów i porównań z „nowożytnikami”, lecz dowodów rozumu, historii i filologii.

W połowie wieku mało kto mówił o rozwoju i doskonaleniu w odniesieniu do poezji. Niepodważalny w epoce Boileau i Perraulta argument, którym posługiwali się „nowożytnicy”, stracił teraz swoją siłę.

„Nowożytnicy” — Perrault, Fontenelle, La Motte — pojmowali poezję jako racjonalną wiedzę o rzeczach. Poeta to ten, kto dużo wie. Teraz wszystko ukazało się w innym świetle. Naukowa, techniczna i filozoficzna wiedza w poezji sprzeczna jest z jej naturą. Poezja jest, oczywiście, wiedzą, lecz zupełnie inną. Stanowi ona zarazem abstrakcyjne i konkretne pojmowanie rzeczy. Człowiek pierwotny pojmuje ogólne poprzez konkretne, a podczas takiego rozumowania myślenie abstrakcyjne ściśle łączy się obrazowym widzeniem świata. Wraz z rozwojem rozumu, na co liczyli „nowożytnicy”, myślenie synkretyczne rozpada się na konkretne i abstrakcyjne. Myślenie abstrakcyjne tworzy filozofię, zabija zaś poezję. To wyjaśnia, dlaczego tak rzadka w „oświeconym” wieku XVIII jest poezja „naiwna”, natomiast tak częsta — poezja „sentymentalna”, refleksyjna. Przyroda pozbawiona bogów — jest martwa; a prawo powszechnego ciężenia zastąpiło duszę przyrody. To, o czym pisał w Niemczech Schiller, we Francji mówili wszyscy „filozofowie”, upatrując w filozoficznym myśleniu współczesnych przyczynę głębokiego upadku sztuki. To, co określało, zdaniem „nowożytników”, doskonałość poezji francuskiej, okazało się przyczyną jej nieuchronnego upadku. Rozpowszechnione we Francji lamentacje nad tym upadkiem są całkowicie zrozumiałe z uwagi na szczególnie silne związki tego kraju z klasycyzmem oraz ze względu na epokę, w której stare formy poezji przestały zadowalać. Teoria „naiwnej”, „pierwotnej”, „synkretycznej” lub „narodowej” poezji, mająca tak duże znaczenie dla estetyki i literatury tego okresu, powstała w związku z nauką „starożytników” i w bezpośredniej opozycji do „nowożytników”.

Z tego punktu widzenia starożytni Grecy okazali się tymi „naturalnymi ludźmi”, których europejscy myśliciele szukali na wszystkich kontynentach i znajdowali prawie wszędzie. Indianie Nowego Świata, myśliwi i wojownicy byli utożsamiani ze starożytnymi Grekami, a Chateaubriand kreował obraz szczęśliwego oraz melancholijnego Indianina niemal w tej samej konwencji co i Greków epoki hellenistycznej.

Wielka, naturalna i bezpretensjonalna poezja powinna istnieć wszędzie, jest ona bowiem nieodłącznym towarzyszem człowieka pierwotnego. Poezja „Północy”, „wschodni styl”, poezja *Eddy*, szkockich bardów, skandynawskich skaldów, poematy Osjana, psalmy *Biblii* — wszystko to jest wielką pierwotną poezją, podobną do twórczości Homera. Jest jej równa lub nawet ją przewyższa, myśląc bowiem za pomocą symboli, nie obra-

zów i pojęć, jest jeszcze bardziej pierwotna i naturalna. Tak powstaje w filozofii i estetyce europejskiej pojęcie prymitywizmu. Naturalny człowiek, przeciwstawiony człowiekowi feudalnemu, był w pewnym stopniu rezultatem przeciwstawienia starożytnych „nowożytnikom”, przeciwstawienia uparcie rozwijającego się w literaturze europejskiej w trakcie jej walki z „nowożytną”, tj. starą i średniowieczną Francją.

Wszystkie narody Europy przypomniały swoją pierwotną poezję, którą porównywano z Homerem i Osjanem. Okazało się, że ta pierwotna poezja żyje również do tej pory i niepotrzebne są żadne dawne manuskrypty, by udowodnić jej autentyczność. Jeżeli Macpherson nie posiadał żadnych rękopisów, to miał coś innego — jakiegoś ducha pierwotnej poezji ludowej, którego odkrył w pieśniach i balladach Północy. Wystarczyło mu to, by móc podbić Europę. Angielskie i szkockie ballady drukowane były w dziesiątkach tomów, oryginalne i o wątpliwej autentyczności, niezrozumiałe i stylizowane. W Rosji zostało odkryte *Słowo o pułku Igora*.

Właśnie wówczas okazało się, że ludowe języki europejskie ze względu na swój charakter i właściwości artystyczne przypominają język starogrecki, są bowiem równie stare jak poematy Osjana, *Biblia* i utwory skaldów. Nie mają arystokratycznego stosunku do słowa, który właściwy jest językowi francuskiemu. Zwracali na to uwagę m. in. pani Dacier, Rollin i wielu innych „starożytników”. Odwołując się do tego, cudzoziemcy przekonywali o braku odpowiedniości między językami francuskim a greckim i wynikającej stąd niemożliwości rozumienia przez Francuzów poezji antycznej i antyku w ogóle. Anglicy twierdzili, że tylko język angielski jest zdolny do przekazania Homera. Przekład Pope'a uważany był za najbardziej dokładny. A. S. Szyszkow, który nie znał greckiego, tłumaczył Homera z przekładu Pope'a, w przekonaniu, że język starorusyjski jest równie dźwięczny i ekspresywny jak angielski i podobnie jak on odda piękno Homera. Mówiono również o wpływie greckiego na język rosyjski w związku z przyjęciem chrześcijaństwa i kulturowymi powiązaniem Rusi Kijowskiej z Bizancjum. Ślady tych przekonań zachowały się również u Puszkina.

O bliskości języków niemieckiego i greckiego przeświadczeni byli także Niemcy. T. Damm, tłumacząc Homera na język niemiecki, używał słów i wyrażeń zapożyczonych z języka potocznego, próbując zinterpretować wielkie poematy jako utwory głęboko demokratyczne.

Był to marsz ludów na francuską ostoję klasycyzmu, zapowiadający jakby inny, wojenny marsz na imperium francuskie. W świadomości Europy, podobnie jak w świadomości Francji, ta i inne kampanie były inspirowane jedną i tą samą ideą.

Prymitywizm — jeżeli tak można nazwać ten kierunek przemian myśli europejskiej i europejskiego „gustu” — przeciwstawiał się rozumowi scholastyków i pedantów, który obracał się w dziedzinie abstrakcji, lek-

cewały uczucie i przyrodę, pozostając z nimi w sprzeczności. Uczucie poznaje istotę niedostępną „chłodnemu” rozumowi. „Geometry” nie wszystko wiedzą o przyrodzie i sercu ludzkim. Prawdziwy rozum idzie za głosem serca i poznaje prawa przyrody, nie ograniczające się wcale do praw fizyki. Prymitywizm, odwołując się do przyrody, nawoływał tym samym do rozumu i uczucia. Przyroda, uczucie, rozum stanowią niepodzielną całość. Koncepcja ta nie wymagała od ludzi Oświecenia specjalnych wysiłków twórczych, wypracowana została bowiem przez krytyków filozofii i badaczy poprzedniego okresu.

W konsekwencji lamentacje nad twórczością poetycką, która zginęła w starciu z abstrakcyjnym myśleniem, miały na względzie nie rozum w ogóle, lecz tylko specjalny, „chłodny”, analityczny rozum, wyobcowany z przyrody i uczucia, ten, który zainspirował Perraulta i Fontenelle’a do stworzenia ich „rozumowej” teorii, a La Motte’a do tłumaczenia *Iliady* na „rozumowy”, współczesny, „nowożytny” język francuski. Sensualistyczna filozofia powinna i może ożywić starożytną „naiwną” poezję, podobnie jak filozofowie-sensualiści, „ludzie przyrody i prawdy”, wskrzeszają prymitywnego, szczęśliwego, naturalnego — „starożytnego” — człowieka. Ideał „człowieka przyrody i prawdy” mógł się pojawić zarówno w filozofującej, jak i naukowej współczesności; Schiller dostrzegł przecież w filozofującym i ogarniającym wszystkie nauki Goethem poetę „naiwnego”!

W ten sposób Homer ponownie staje się wzorem i „miarą geniuszu ludzkiego” („*Summa vis et mensura ingenii humani*”), ale nie dlatego, że był wyjątkiem i oderwał się od swojego narodu i epoki, lecz dlatego, że był taki sam jak wszyscy, myślał tak samo jak jego współcześni. „Mądrość Homera niczym nie różniła się od mądrości ludowej — pisał Vico. — Przejął on uczucia ludu greckiego, przez co bliskie mu stały się również ludowe obyczaje Grecji”. Żeby zrozumieć Homera, pisał Herder, trzeba odbierać go w nierozzerwalnym związku z epoką, która go zrodziła. Poezja jest dobrem całego narodu. Homer jako poeta narodowy wyraża potrzeby swojej epoki.

W związku z tym odradzają się wątpliwości co do istnienia Homera, mające teraz jednak inną podstawę. Dla wyjaśnienia *Iliady* nie jest już niezbędna osobowość poety. Wyrażając potrzeby i uczucia narodu poeta staje się uosobieniem społeczeństwa, narodu. XVIII-wieczne dyskusje wokół Homera zapoczątkował Vico, zakończył zaś Wolff. Takie pojmowanie poezji i poety było szczytem dostępnego dla tego wieku historyzmu.

Jednocześnie był to wyraźny przejaw naturalizmu, epoka Homera bowiem została określona poprzez przyrodę, a nie historię, a sam Homer był „człowiekiem natury”. „Poezja jest naturalnym językiem rodzaju ludzkiego — pisał Hamann — i dlatego naturalnym językiem poety jest

poezja". To samo twierdził po drugiej stronie Kanału La Manche Blackwell. Wiele mówiono o tym również za Renem.

Związek Homera z jego epoką podkreślany jest nieustannie z punktu widzenia zadań estetycznych i społecznych. Starogrecy i starorzymscy poeci tworzyli swoje utwory nie tylko dla mędrców, lecz również dla narodu, pisał Gravina. Należy ich w tym naśladować. Poeci w obrazach artystycznych powinni przedstawiać odkrycia uczonych, wówczas wiedza rozpowszechni się wśród wszystkich ludzi, a poezja stanie się własnością całego narodu.

Poeci antyczni są wielcy, ponieważ tworzyli w epoce, kiedy poezja przeżywała swoją młodość. Nie możemy ich naśladować, gdyż wyrosliśmy i żyjemy w innym wieku. Nasz wiek jest wiekiem abstrakcyjnego myślenia. Idee jawią się nam w oderwaniu od rzeczy; jako „filozofowie” nie możemy być poetami. Czyż nasi poeci mają takich samych odbiorców, dla jakich tworzyli poeci antyczni? W ten sposób w rozważaniach Herdera pojawia się gorzka refleksja: poeci greccy byli poetami ludowymi nie tylko dlatego, że byli z ludem, lecz również dlatego, że lud ich słuchał i rozumiał. To znaczy, że mieli oni ojczyznę. Poszukiwania audytorium, pragnienie szerokiego oddźwięku dla nieautentycznej, gabinetowej poezji osamotnionych indywidualności, tęsknota za ojczyzną, której nie ma, a która być powinna — wszystko to wcielało się w obraz poety ludowego i ludu poetyckiego, w obraz ich szczęśliwej jedności.

Myśl XVIII w. demokratyzuje się. Teraz dwór królewski nie jest już najwyższym arbitrem w sporach o sztukę ani we Francji, ani w Niemczech. Zaciera i dewaloryzuje się również samo pojęcie „dobrego smaku”, które stworzone było jakby w tym celu, by przeciwstawiać gust wyższych sfer gustowi pozostałej części społeczeństwa. Rzeczywiście, jak można mówić o „dobrym smaku” poety, którym zachwyca się cały naród? Komu służy „dobry smak”, jeżeli nie jest on potrzebny narodowi? Czyż ważny jest gust, jeżeli poeta mówi o tym, co niepokoi wszystkich jego współczesnych?

Czy mamy ojczyznę? Zastanawiali się nad tym Niemcy i Włosi, rozbici na dziesiątki dzielnic, zależni od cudzoziemców, pragnący jedności, a także Francuzi, zjednoczeni pod władzą króla, lecz nie mający możliwości rozporządzania sobą i przynoszenia pożytku Francji.

Jeżeli nie ma ojczyzny i czytelników, jeżeli nie ma narodu, to należy go stworzyć. Tym właśnie zajmowali się pisarze w. XVIII, a z największą energią Niemcy i Włosi. Ażeby osiągnąć ten cel, nie trzeba odtwarzać świata starożytnego i poezji antycznej. Jest to bezcelowe. I właśnie Herder próbuje znaleźć we współczesnej mu rzeczywistości takie formy patriotyzmu, które byłyby odpowiednie dla Niemiec tego czasu. Głosząc te idee mieszkańcom Rygi, Herder mówił o Piotrze I i Katarzynie II — w przekonaniu, że opanowanie filozofii przyczyni się do wyzwolenia ludu

i stworzenia nowej ojczyzny. Który spośród niemieckich i włoskich pisarzy nie myślał i nie marzył o tym?

Zatem pojęcie charakteru narodowego twórczości artystycznej pojawia się w związku z interpretowanym na nowo antykiem. „Poeta ludowy” niepokoi wyobraźnię estetyków XVIII wieku. Była to próba wyjścia z celi uczzonego na forum, w szerokie masy ludowe lub, mówiąc słowami Herdera, sprowadzenie filozofii „z gwiazd na ziemię”, upodobnienia do Homera. Stąd wzięło się również porównanie proroka chrześcijańskiego ze starożytnym mówcą, zwrot ku „zrowemu rozsądkowi” ludu i wiara w powszechne znaczenie zdrowego rozsądku, które można znaleźć u Abbota, Herdera i Vico, a także u przedstawicieli włoskiego Oświecenia, próbujących stworzyć ogólnonarodowy i ludowy język, a w bardziej rozwiniętej postaci u szkockiego filozofa Thomasa Reida.

Kiedyś wielcy poeci starożytni byli wzorem poezji racjonalistycznej, nauczycielami rozumu, żyli w pewnym Kosmopolis, nie związani z lokalnymi obyczajami, historią. Ta „olśniewająca samotność” była przeznaczeniem tych poetów; „nowożytnicy” dostrzegli w nich dużo wad i „starożytnicy”, by móc ich obronić, musieli odwołać się do historii i tradycji narodowych. Następnie zaś, w związku z rozwojem myśli demokratycznej, poeci starożytni stali się poetami ludowymi, stopili się w jedno z narodem i epoką, której byli wyrazicielami. W poszukiwaniu charakteru narodowego, ojczyzny i państwa ten dziwny, rozdarty, poszukujący wiek XVIII zwracał się do Homera, Pindara i Ajschylosa.

Niemal wiekowa walka o Greków przeciwko Francuzom przyczyniła się do powstania zupełnie nowego obrazu poezji antycznej, a co za tym idzie — nowej estetyki i teorii sztuki. Ludowy charakter literatury antycznej, która przeszła przez oczyszczający ogień idei prymitywizmu, zbliżył ją nie tylko do najstarszych form poezji światowej — ballad i psalmów, lecz również do dojrzałych form europejskiej twórczości dramatycznej. Stało się to możliwe jedynie dzięki temu, że zasady Arystotelesa straciły swoją decydującą rolę w określaniu dramatu antycznego, okazując się technicznym przypadkiem miejsca i czasu oraz naturalnym rezultatem długiej tradycji. Na takiej płaszczyźnie Szekspir nie mógł wydawać się przeciwieństwem starożytnych tragików, a połączenie angielskiego dramaturga z wielkimi Ateńczykami było utrudnione tylko w mniemaniu „nowożytników”, klasyków francuskich w. XVIII, obstających przy swoich zasadach, tematach i ideałach. Dramaturdzy próbujący wskrzesić w swojej twórczości najprostsze formy dramatu antycznego sięgali w tym celu również do Szekspira.

Wydaje się, że nie ma mniej do siebie podobnych artystów niż Ajschylos i Szekspir: pierwszy — ograniczony jednościami, ubogą akcją i koronowanymi bohaterami, tonący w monologach, chórach i lamentach; drugi — z nagromadzeniem wydarzeń, dynamicznymi dialogami, zmianą

scen i bohaterów, z zabójcami, błaznami, rozbójnikami i wiedźmami. Poprzez te oszałamiające różnice wyczuwano jednak w XVIII w. pewną spójną i bardzo współczesną estetykę, której poszukiwano jako ratunku przed cherlactwem, narzucającym się schematyzmem i bezpłodną szlachetnością tragedii starożytnej.

Alfieri ożywił prostotę antyczną, eliminował wszelkie odchylenia od panującej w tragedii normy, wprowadzając minimalną liczbę postaci i ograniczając akcję do jednego ciosu sztyletem. Odwoływał się jednak do Szekspira w poszukiwaniach monomanii namiętności, patosu działania społecznego i rozmyślań filozoficznych, przygotowujących i uzasadniających finał. „Miłujący wolność” Ducis w tradycyjnie klasycznych formach swojej tragedii próbował z kolei wskrzesić dramatyzm szekspirowskich sytuacji oraz połączyć problematykę społeczną z klasyczną intrygą miłosną. Marie Joseph Chénier, odnawiający tradycję antyku w swojej tragedii „narodowej” i odtrącający monarchiczny duch Racine’a, szukał u Szekspira „wolnej republikańskiej” myśli, rzucając ją jako wyzwanie przeciwko staremu światu. W Niemczech wówczas rozumiano Szekspira nie jako „formę”, lecz jako „historię ludzkości”, jako „los” i najwyższą „mądrość” rodzaju ludzkiego, co umożliwiło jego „przyjaźń” z tragikami starożytności.

M. N. Murawiew trafnie wyraził tę nową jedność, jakże ważną dla epoki i estetycznego rozwoju wieku:

Эсхил заемлется Ревеккою и Лиром,  
И Шакспирова восколебалась тень  
О слепоствующем Эдипе сиром.

[Ajschylos pożyczka sobie Reganę i Leara, / A cienie Szekspira zaszeleściły o ślepym Edypie starym.]

Niegdyś Wolter dostrzegał pewne podobieństwo między Homerem a Szekspirem, ale podobieństwo to polegało na tym, że obaj artyści szli nieprzetartym szlakiem, nie kierując się żadnymi normami, bez przewodnika, i dlatego często błądzili. Był to protekcjonalny ukłon i zarazem pryncypialna dezaprobata sztuki „bez reguł” w ogóle.

Karamzin, zainspirowany nawiązującą do Homera literaturą epoki, rozumie podobieństwo między Homerem a Szekspirem inaczej: i jeden, i drugi tworzyli nieprzemijające piękno, „oparte na sercu ludzkim i na naturze rzeczy”. Dlatego poetów angielskich charakteryzuje pewna „prostoduszność” — „niezupełnie starożytna, ale bliska Homerowi”.

Homer, który w swej twórczości oparł się „na naturze rzeczy” i „na sercu ludzkim”, w XVIII w. był traktowany jako wciąż współczesny poeta. Niektórzy odczuwali tę jego obecność niezwykle wyraźnie, np. M. N. Murawiew, wypowiadający się o Homerze w ten właśnie sposób. Stolberg, dokonujący przekładu *Iliady* w latach siedemdziesiątych, twierdził, że Homer jest poetą naszego czasu, stanowi nasze poetyckie „dzisiaj”.



W przededniu rewolucji — z zamierzchłej przeszłości, początkowo wulgarnej, potem tylko naiwnej, w końcu zaś szlachetnej i doskonałej — Homer powrócił do Europy jako współczesny i utrwalił w niej swą obecność poprzez Szekspira, „piewcę przyrody” i „wiecznego geniusza”.

I oto w końcu powstaje „szkoła romantyczna”, dla której grunt przygotowano już wcześniej. Fryderyk Schlegel zamierza rozwikłać jeden z ważniejszych problemów dyskutowanych przez niemieckich historyków, a dotyczący określenia osobliwości ducha niemieckiego i geniuszu greckiego. Poprzednicy Schlegla często podkreślali ich wspólnotę. Do podobieństwa z Grecją antyczną i Grecją Homera pretendowali wszyscy — zarówno rosyjscy jak i angielscy poeci, zafascynowani antykiem. Schlegel rozwiązuje ten problem zgodnie z ogólną tendencją wyznaczającą rozwój myśli europejskiej. W roku 1794 koncentruje się na badaniach literatury greckiej, w trakcie których nasuwa mu się to samo przeciwstawienie: „starożytnicy” i „nowożytnicy”; poezja naiwna, naturalna, ludowa — z jednej strony, a wyrozumowana, abstrakcyjna, indywidualistyczna — z drugiej. Zarówno to przeciwstawienie jak i jego interpretacja były nowe i bliskie propozycjom Schillera z jego eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Żeby odzyskać utracone wartości naturalnego i poetyckiego ducha greckiego, żeby odnaleźć naród i ojczyznę, trzeba sięgać do wieków średnich i poezji średniowiecznej, także naiwnej, ludowej i prawdziwej. Tak rodzi się romantyzm jako szkoła, która wyrosła z klasycyzmu, przeciwstawiając się „nowożytnikom”. Gdy przekroczyła granice Niemiec, w innych krajach Europy jej znaczenie ulega wyraźnym zmianom, w zależności od lokalnych potrzeb narodowych i historycznych.

Mniej więcej w tym samym czasie we Francji, w przededniu rewolucji i w pierwszych jej latach, André Chénier próbuje odtworzyć poezję antyczną ze wszystkimi jej osobliwościami, które zachwycają go głęboko. Jest to również klasycyzm, zainspirowany przez Winckelmanna, „liberalnego klasyka” połowy wieku, aktywnie występującego przeciwko stylowi „nowożytnej” sztuki — „rokoko”. U Chéniera klasycyzm przybiera jednak szersze, bardziej różnorodne i nieskrępowane formy. Jamby, ody, bukoliki, elegie, hymny, rozmyślenia filozoficzne Chéniera niepokoją współczesnych jako niezwykle wierne odtworzenie ducha antycznego, a także manifestacja ducha współczesności. W lat 8 po jego śmierci utwory te zachwyciły Chateaubrianda, przeciwstawiającego chrześcijaństwo pogaństwu, a w 17-lat później, wydane wraz z poezjami Lamartine’a i M. Desbordes-Valmore przez liberalnego romantyka André de Latouche’a, zapoczątkowały nową, romantyczną epokę w rozwoju literatury francuskiej.

Dzieje wpływów antycznych w literaturach europejskich są przedmiotem badań w tysiącach książek i artykułów. Wiele problemów dogłębnie przeanalizowano, inne oczekują jeszcze na swoich badaczy. Zadaniem

tego artykułu, który należy traktować jako zapowiedź znacznie większej pracy, jest ukazanie roli słynnego sporu w rozwoju wszystkich dziedzin humanistyki i twórczości artystycznej, a także naszkicowanie funkcjonalnego znaczenia antyku w życiu umysłowym Europy.

W końcu XVII w. państwo francuskie było potężną siłą w Europie, a „wiek Ludwika XIV” z właściwą mu szczególną dworską cywilizacją, sztuką i literaturą wydawał się szczytem światowego rozwoju. Wcześniej poeci antyczni byli jedynymi władcami literackiego Olimpu. Teraz wypadło im usunąć się w cień, dając miejsce przedstawicielom nowej epoki. Zaczęła się stopniowa dyskredytacja sztuki antycznej, ale wbrew oczekiwaniom dyskredytowano jednak nie poetów, lecz epokę. Na początku wydawało się, że zwycięstwo przypadnie w udziale „nowożytnikom”, ale potem sytuacja zmieniła się. Prestiż króla zaczynał upadać, regencja ujawniła słabość reżimu. „Nowożytnikom”, będącym apologetami feudalno-monarchicznego ustroju, wytracono podstawowy argument, i wówczas pozycja „starożytników” umocniła się. Konflikt między literaturą antyczną a francuską, konstатовany przez „nowożytników”, począł zagrażać systemowi francuskiego klasycyzmu.

Poeci greccy zstąpili z Olimpu i stali się rzecznikami ludu. Problem Homera przeżył również swoją ewolucję: największy poeta zmieszał się z tłumem i lud stał się twórcą w dosłownym znaczeniu tego słowa. W związku z rozwojem idei demokratycznych przywileje osobiste zostały zniesione. Za poetów uważano teraz nie jednostki, lecz narody.

Jednocześnie poezję grecką, która w mniemaniu „nowożytników” była poezją „wulgarną”, zaczęto uważać za „pierwotną”, a więc niepowtarzalną i niedoścignioną. Skala wartości artystycznych znacznie się rozszerzyła, a co za tym idzie — w kręgu utworów wzorcowych znalazły się również inne literatury pierwotne: północne i wschodnie. Poprzednio ideały artystyczne były dorobkiem jednego kraju w określonym momencie jego rozwoju historycznego. Teraz weszły do historii powszechnej.

Problem antyku ewoluował wraz z epoką, zmieniał swoje funkcje, inspirował twórczość i odsłaniał nowe horyzonty. W wielkim sporze zwyciężyli „starożytnicy”, którzy uważali wartości artystyczne za nieprzemijające, „nowożytnicy” zaś, opowiadający się za postępem, ponieśli klęskę. W toku procesu historycznego okazało się jednak, że postęp „nowożytników” był w istocie stagnacją polityczną i artystyczną, a wieczne kategorie „starożytników” sprzyjały dalszemu rozwojowi sztuki i społeczeństwa.

W innym kierunku zmierzała również historia sztuki. Historyzm przejawiał się w aprobującej interpretacji zabytku, a nie w jego negatywnej charakterystyce. Taka interpretacja stała się możliwa jedynie dlatego, że trzeba było uzasadniać podawaną w wątpliwość wartość zabytku. Do ugruntowania historyzmu sama idea rozwoju była niewystarczająca, z ideą tą należało połączyć negację przeszłości. Gdyby nie ta negacja, przeszłość pozostałaby wieczną współczesnością, nie wymagającą badań.

Takie same badania należało podjąć również nad problemem języka. Okazało się, że słowa mają swoją historię, kapryśną i nieoczekiwaną. Słowa oznaczające jeden i ten sam przedmiot w różnych językach zyskują różny sens. Język związany jest bowiem z formami życia społecznego, obyczajami, historią. W ten sposób jednocześnie z historyzmem wyłonił się problem przekładu, szczególnie aktualny na początku XVIII wieku.

Nie ten problem jest jednak najbardziej skomplikowany. Ważniejsze jest to, że język stanowi akt poznania, a język grecki różni się pod tym względem od języków nowożytnych. Jest on odzwierciedleniem szczególnego aktu poznania, artystycznego ze swej natury. Ponownie powstaje problem, sięgający swymi początkami zamierzchłej przeszłości, osadzony teraz w nowym kontekście filozoficznym. Język „pierwotny”, eliminujący ze swego systemu pierwiastki racjonalistyczne, świadczy o tym, że w człowieku jest coś jeszcze oprócz „geometrii”. Ze swoimi naturalnymi uczuciami i naturalnym rozumem człowiek staje się zjawiskiem przyrody. Jest to naturalistyczny argument na rzecz jedności rodzaju ludzkiego.

Pojęcie jedności ważne jest nie tylko dla zrozumienia przeszłości, lecz również przyszłości. Przeszłość można odzyskać, gdyż zawarta jest w naszej naturze. Poeta, jak poprzednio, może zostać wyrazicielem swojego narodu i zwracać się do niego jako do całości. Może odnaleźć ojczyznę, stać się poetą „naiwnym”, poznawać świat jak starożytni. W poszukiwaniach narodu i ojczyzny bracia Schlegel zwracają się do epok „naiwnych”, do chrześcijańskiego średniowiecza, które zachowało się w głębi duszy ludu. Wordsworth poszukuje „autentyczności”, „naiwności” w bezwolnych prostych wieśniakach. Coleridge w fantastyce starożytnych wierzeń, tak samo jak w twórczości Szekspira, stara się odkryć drogową świadomość prymitywną.

Francuzi mieli możność inaczej rozwiązywać ten problem. Rozwój wydarzeń i świadomości sprawiły, że rewolucja była nieunikniona. Zapałem wzorując się na starożytnych republikanach, szukali oni swojego narodu i nowej ojczyzny polemizując i walcząc, ponieważ ojczyzna i naród istniały tylko w wolnym państwie. W tym właśnie kierunku zmierzały wysiłki pisarzy, artystów i muzyków epoki rewolucji.

Każde z tych rozwiązań, tak bardzo ze sobą sprzecznych, tak bardzo różnych ze względu na swoje społeczne skutki, uwarunkowane było przez zewnętrzną i wewnętrzną sytuację danego kraju, złożone przyczyny obiektywne. Mimo to francuski neoklasycyzm, niemiecki romantyzm, angielska „szkoła Jezior” miały jednak wspólne źródła. W pierwszych latach rewolucji były one w tym samym stopniu postępowe i patriotyczne i jednomyślnie odrzucały „rokoko”, tj. antyk w jego feudalno-monarchicznej, francuskiej formie.

Później zaczęły działać inne siły. Nawrót do średniowiecza dla Niemców był beznadziejną próbą odzyskania swojej naiwnej, duchowo niezależnej i moralnie czystej ojczyzny po to, by oprzeć się zwycięzcom —

racjonalistom. Ucieczka w prostotę wiejską dla Anglików była protestem przeciwko ubóstwu epoki kompromisu i przeciw „politykierstwu”, zagrożącemu tradycjom oraz moralnemu zdrowiu narodu. Walter Scott poszukiwał w balladach i historii wspólnoty obu narodów [Anglii i Szkocji], widząc w tym ratunek przed wewnętrznymi niebezpieczeństwami i podbojem z zewnątrz. Rewolucja Francuzów związana była z marzeniem o starożytnej, podobnej do greckiej i rzymskiej wolności, utraconej na skutek podbojów germańskich. Anglicy, Niemcy, Szkoci, Włosi marzyli o własnym państwie narodowym, w którego imię gotowi byli przyjąć rewolucję, w większości jednak odrzucali idee terroru i imperium. Późniejsze wydarzenia oddalały i zbliżały kierunki literackie. Ale działo się to już na innych zasadach. Rosjanie walczący o swoją ojczyznę zapoczątkowali nową epokę w historii.

W wirze wydarzeń politycznych zwycięstwo feudalizmu było niepełne i tymczasowe. Prawdziwe zwycięstwo należało do nowożytnej Europy, która z rewolucji wyszła zjednoczona bez względu na narodowościowe różnicowanie i mimo wszystko skłaniała się do haseł r. 1789: wolności, równości i braterstwa.

Jedność europejskiego procesu literackiego ujawniła się w skrajnie sprzecznych rozwiązaniach problemów wspólnych dla całej Europy. Każdy z krajów europejskich zmuszony był rozwiązywać te problemy inaczej, każdy z nich bowiem znajdował się w sobie tylko właściwej sytuacji, kształtującej się przez wieki, i na swój sposób próbował zaspokajać własne potrzeby historyczne. Dzieje tradycji antycznych w literaturach europejskich mogą ukazać dodatkowo nie tylko jedność europejską, lecz również sprzeczności narodowe, z których ta jedność wynika.

Przełożył *Zbigniew Maciejewski*