

Marianne Thalmann

Labirynt

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 345-374

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.

MARIANNE THALMANN

LABIRYNT

Zawsze gdy budzą się wątpliwości co do harmonijnego porządku świata i pojawia się niezadowolenie ze społeczeństwa i form życia — usiłowania twórcze zwrócone są ku temu, co problematyczne i wzniecające zainteresowanie. Zmierzają one w kierunku przemian, ale też pewnego rodzaju zaciemnienia. To nie artysta narusza porządek — on zastaje porządek już naruszony. W świecie, w którym człowiek nie może się zadomowić, panuje zasadniczo chaos, który trzeba przemienić w nowy porządek. Młode pokolenie, które zatraciło już poczucie własnego bezpieczeństwa, protestuje i kształtuje [nowy ład]. Dopiero dzięki owemu ukształtowaniu staje się ono silniejsze od otaczającego świata. Boski labirynt z wystrzelającymi w niebo wieżami katedr przeobraża się w labirynt skonstruowany przez człowieka: w czar ogrodów, cienie miasta, magię pokojów, groteskę społeczeństwa mieszczańskiego. Jeśli świat jest chaosem, to labirynt staje się sposobem artystycznego uporządkowania tego chaosu.

G. R. Hocke wskazał na istnienie przejawiającego się w wielu formach tego centralnego pojęcia manieryzmu i prześledził jego rozwój aż od czasów antyku. Herodot i Plutarch opisują labirynty jako ilustrację świata. Stają się one modne znowuż w XVI i XVII wieku. Hocke zwraca uwagę na labirynty liternicze i słowne, na kwadraty magiczne, formy kryptograficzne, starorzyską magię groty, labirynty ogrodowe, a przede wszystkim na niezwykle rysunki labiryntów wykonane przez Leonarda da Vinci. Taka gra pętli i plecionek żywa jest również w ornamentyce starych kultur. Widoczna jest na rzymskich mozaikach i posadzkach kościołów gotyckich jako tzw. Droga Jerozolimską, którą wierni mogą przebywać tylko na kolanach.

[Marianne Thalmann — zachodnioniemiecki historyk literatury, autorka m. in. takich książek jak *Das Märchen und die Moderne* (1961), *Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik* (1974).

Przekład według: M. Thalmann, *Das Labyrinth*. W: *Romantik und Manierismus*. Stuttgart 1963, s. 55—88.]

Często mówi się o tym, że nowoczesnej literaturze brakuje mitu. Posiada ona jednak mit o heterogeniczności: u jego podstaw leży mit antyczny, a wraz z nim wielokrotnie także nowa fabuła, w której ukryty jest problem egzystencji. Chodzi tu o współzależność trzech osób. Jedną z nich jest Ariadna, uprowadzona przez Tezeusza, następnie porzucona, a przez Dionizosa przeniesiona między gwiazdy — kobieta pełna istotnych sprzeczności. Drugą postacią jest Dionizos — bóg bujności i przemian. No i wreszcie Dedal, najgenialniejszy budowniczy, który konstruuje labirynt, szczyt wszelkich możliwości architektonicznych, oraz skrzydła dla swego syna Ikara, a także przyczynia się pośrednio do powstania Minotaura, molocha miasta. W ramach tej konfiguracji punkt ciężkości przesuwa się: klasyczna relacja Apollo—Dionizos, znajdująca swe rozwiązanie w pierwiastku apollińskim, ustępuje miejsca takiej, w której spotykają się skrajności w postaciach Dionizosa i Dedala. Tym samym świat staje się labiryntem.

Dla wczesnych romantyków labirynt jest pojęciem dość potocznym. Dotyczy ono rzeczy trudno dostępnych i nieznanych. Labiryntem jest wszystko, co jest nam obce. A zatem labirynt to dla wczesnych romantyków tajemnica świata, tajemnica w najpełniejszym artystycznym znaczeniu — obejmująca tak ideę jak i formę. Staje się on obrazowym wyrażeniem „drogi do wewnątrz [*der Weg nach Innen*]”. Tym sformułowaniem Novalisa określamy sukcesywne penetrowanie głębszych pokładów uczuć. Droga prowadzi w wielu kierunkach: na dół do kopalń, które wczesni romantycy szczególnie sobie upodobali, ku nieświadomości, do średnio-wiecznych sztolni, do niebieskiego kwiatu. A niebieski kwiat, ten beztroško przywoływany symbol romantyzmu, ma w sobie jeszcze coś z tej barwy niebieskiej, która towarzyszyła operacjom magicznym i dodawała niesamowitości złudzeniom. Jednakże w akcie uromantycznienia tego koloru objawia się już pewna duchowa jakość — „skłonność do pogłębiania”. Taką skłonność przypisuje — w swej tablicy kolorów — barwie tej również Kandinsky jako barwie typowo niebiańskiej, która obejmuje swym zasięgiem jasny błękit fletu i ciemny ton wiolonczeli. Jest to barwa, która po dziś dzień zachowała swą tajemnicę. Jeszcze Gottfried Benn mówi w związku z tym o „nadzwyczaj ważnym temacie”, przy czym swą poetycką wersję barwy niebieskiej, „występny błękit”¹, traktuje jako głębokie artystyczne doświadczenie. Tylko dzięki temu w powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie* może paść pytanie (jakkolwiek utrzymane w tonie szyderczym): „czy jest możliwe, by dźwięk miał ciemnobłękitne oczy?”².

Młodzi pisarze poznają pomysł labiryntu w najbardziej marnym wydaniu — w ówczesnej powieści z wypożyczalni, w „powieści spisko-

¹ G. Benn, *Ausgewählte Briefe*. Wiesbaden 1957, s. 202.

² E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*. Serapions-Ausgabe. T. 9. Berlin und Leipzig 1922, s. 513.

wej [*Bundesroman*]”³. Owa młodzież, która — począwszy od Wackenrodera i Tiecka, a skończywszy na E. T. A. Hoffmannie — dorastała w aurze *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, opery pełnej przyciemnionych obrazów i czaru ognia, czytała te modne wówczas powieści bardzo zachłannie. Ci, o których tu mowa, dobrze znają owe pasjonujące historie — powieści Cramera, Spiessa, [Augusta] Lafontaine’a, Meyerna, Nauberta, a bestseller C. Grossego *Genius* czytali z takim zapalem, że nie mogli spać z emocji. W noweli ramowej w cyklu *Phantasmus*⁴ Tieck opisuje, jak Anton, złożony chorobą, czyta o „kolczastych rybach [*Petermännchen*], wojownikach w kolczugach i Rycerzach Lwa” [należących do Löwenbundu, organizacji powstałej w w. XIV — przyp. tłum.], dzięki czemu powraca do zdrowia, albowiem w powieściach tych było wszystko: „inwencja, charakter, jedzenie, picie, filozofia życia, rzeczywistość i historia”. Jeśli starsze pokolenie należało jeszcze do łóż, widząc w tym możliwość wychowania w duchu humanizmu, to romantycy trzymali się z dala od masonerii. Wolnomularstwo było bowiem dla nich sprawą wyjaśnioną, czymś, co nie docierało już do nich, nawet jeśli było podane w tajemniczej formie zhierarchizowanych zakonów, iluminatów i różokrzyżowców. Mania zakładania stowarzyszeń — wraz z odznaczeniami zakonnymi, orderami, dekoracyjnymi wstążkami — była im zupełnie obca. Pod tym względem stoją oni już na skraju świata mieszczańskich zwyczajów.

Tym, co ich pociąga, jest powieść spiskowa, w której tkwiły elementy nawiązujące do obyczajów zakonnych w XVIII wieku. Elementy te wzbogacały też zasób motywów historycznych owej powieści. Powieść spiskowa zawiera w sobie czynnik ezoteryczny, który od pewnego czasu staje się tworzywem literackim. W gorączkowym zainteresowaniu sztukami kabalistycznymi i marzeniami alchemików, w roli, jaką odgrywa przebranie, magia, tajemnica, w rozterkach związkowego emisariusza, który wzbudza szacunek i wstręt, wreszcie w pogoni za niezwykłością jest coś, co — ujęte w atrakcyjną formę — przyciąga przede wszystkim szerokie kręgi publiczności. Wyzyskanie środków manierystycznych uwydatnia w powieści spiskowej pewną dziwaczość wydarzeń. Powieść ta zaspokaja zarazem potrzeby rozumu wprowadzając wstawki umoralniające. Wszystkie te głośno rozreklamowane opowieści mają już w swych tytułach coś z przygody. Poszukuje się ich i jest na nie zapotrzebowanie. Mówi się w nich językiem małej sprzedawczyni; zaspokajają one jednakże również właściwą jej potrzebę kwiecistości; snują się w nich od czasu do czasu marzenia o idyllicznej dolinie, sentymentalnym księżycu i dekoracyjnej palmie. Opowieści te mają typową

³ M. Thalmann, *Der Trivialroman und der romantische Roman*. Berlin 1923.

⁴ L. Tieck, *Phantasmus*. W: *Werke*. [Hrsg. E. Berend.] T. 4. [Berlin 1908], s. 25, 27.

fabułę. Oto ona: cnotliwe głuptasy-młodzieńcy, pozbawieni dzieciństwa, ale za to z wielkopańskimi nazwiskami, zmuszeni są rozstać się z „uczuciowymi” dziewczętami, zapominają o ojcowskich radach, zadają się z zepsutymi kobietami, które chcą ich usidlić, i za sprawą chytrych cyników dostają się do tajemnego społeczeństwa jako wykorzystywane ofiary. Przeżywają rozstania, padają ofiarą pomyłek, bywają uprowadzani, potykają się o kościotrupy i o zmarłych, są ścigani jak Tamino Mozarta. Na koniec niewinne dziewczęta odnajdują się, dobrzy są nagradzani, a złych spotyka kara. Na drodze życia tych ludzi nie pojawiają się wprawdzie demony, jednakże okrutny los człowieka całkowicie zależny jest od czynników zewnętrznych. Powieść spiskowa traktuje w oświeconym stuleciu o okultyzmie, sekretnych misjach, alchemii, o mądrości piramid i sztuczkach z maszynami, o tych starych rekwizytach manierystycznych, które zachowały się w najprymitywniejszej formie powieści rozrywkowej. Dzisiaj powieści spiskowe trzeba porównać do kamieni w manierystycznym strumieniu, który sączył się dalej — w sąsiedztwie klasycyzmu — i który — jeśli spojrzeć nań z perspektywy rozwoju historycznego — posiadał powiązania z romantyzmem. W latach 1540—1660 istniała również literatura o strachach [*Greuel-literatur*]. Mówiąc o tej literaturze Hocke⁵ używa określenia „wulgarny manieryzm”. I w tym nowym wulgarnym manieryzmie, jaki charakteryzuje powieść spiskową, jest właśnie coś, co trafia do gustu każdemu: zarówno oświeconemu czytelnikowi jak i temu, który spragniony jest cudów. *Todesfackel* [Pochodnia śmierci], *Blutende Gestalt* [Skrwawiona postać], *Eiserne Maske* [Żelazna maska] oraz *Alte Überall und Nirgends* [Stary Wszędzie i Nigdzie] — są to już tytuły, które można porównywać z dzisiejszymi: *Black Plume* [Czarne pióro], *The Runaway Corpse* [Zwłoki zbiega], *The Circular Staircase* [Kręte schody].

W powieściach tych — pisanych bez artystycznych intencji, lecz z trafnym wycuciem smaku czytającej publiczności — spotykamy się z nowym sposobem ukształtowania przestrzeni. Wymaga tego fantastyczna akcja, jaka się w nich rozgrywa. Mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju powieści sfilmowanej, w której — na zasadzie wstawiania bądź wycinania pewnych fragmentów — wszystko jest możliwe. Wzbogaca to tę typowo łotrzykowską akcję o grę niespodziewanych światła i cieni. Losem bohatera kieruje się z dużą techniczną sprawnością. Bohater ten jest prowadzony przez jaskinie i ruiny, przez piramidy i świątynie, staje przed drzwiami spustowymi. W wyniku działania zapadni spada na dół, do piwnicy. Po omacku posuwa się podziemnymi korytarzami, prowadzony jest schodami to w górę, to znów na dół, aż wreszcie — mając już za sobą całą tę grozę sytuacji pełnych różnych niebezpieczeństw — staje w „kluczowym” pomieszczeniu przed tajemni-

⁵ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1957, s. 66.

czym przełożonym. Burzliwa pogoda, północ i pochodnie jeszcze bardziej podnoszą nastrojowość. Napięcie akcji przyprawiającej o dreszcz grozy godny Frankensteina zwiększa się w gruncie rzeczy dzięki temu, że tworzy się tu płatanina pomieszczeń i dróg, które składają się na wykonywany labirynt.

Dla czytelnika, który chce choć trochę zaznać strachu w ciemności i którego otoczyła tam głębia dotychczas mu nie znana (ma on jednakże pewność, że pastor i Bóg i tak obrócą to wszystko na jego korzyść), otóż dla tego czytelnika otaczający świat — przedmieście, altana, piwnica — stał się labiryntem przejmującym grozą. Wprawdzie chodzi tu tylko o labirynt o prostej i racjonalnej konstrukcji, labirynt, który nie wyraża głębokiej myśli architektonicznej, jednakże funkcjonujący na zasadzie nadmiaru motywów i ich powtarzaniu, co właśnie działa zatrważająco. Umysł człowieka Oświecenia może się jednak cieszyć ze zręczności palców, zmyślności maszyn i aparatów, z przebiegłej akcji i przede wszystkim z racjonalnego rozwiązania: z nagrody i kary, jaka postacię spotyka. Natomiast młodzi czytelnicy, odczuwający potrzebę bodźców innego rodzaju, jak to miało miejsce w przypadku romantyków, byli świadkami, jak za pomocą tanich środków osiąga się efekt obcości świata. I wzbudzało to w nich chęć poznania szyfru. Wywołanie efektu obcości jako pewien zabieg estetyczny ma przecież dla romantyków swe określone znaczenie. Należy do spraw codziennych. I dzięki niemu to, co znane, staje się przedmiotem poznania duchowego.

Z pewnością chodziło tu tylko o żart jarmarczny, niewiele więcej wart niż sztuczki magiczne, jakimi w budzie jarmarcznej popisuje się kuglarz, który np. sprawia, że talar znika, a potem wyciąga go z nosa sąsiadowi; który w naszej obecności przepiłowuje na dwie części kobietę w skrzyni, a następnie prezentuje ją nam w całości. W tych lotrzykowskich powieściach [*Schelmenromanen*] elementy ceremoniału masońskiego mieszają się z intrygami zhierarchizowanych zakonów, a banalność istnienia mądrze przystrojona jest cyrkowym blichtrzem — pozorem głębi. Rzeczywistość staje się ułudą, rzeczy zwyczajne przybierają zagadkową formę, aż wreszcie drwiny, jakie stroją czarodziej i widzowie z bohatera-głupca, przechodzą w głośny śmiech. Młode pokolenie emocjonuje się zaskakującymi efektami przedstawienia, w którym sentyment i wyrachowanie idą ze sobą w parze, zręcznie się uzupełniając, i w którym w równej mierze pojawia się sen, odbicie świata, jak i przemyślny koncept. Romantycy nie zdobywają wiedzy tajemnej. Odkrywają jej wartość metaforyczną. Dochodzi tu znów do autentycznego spotkania z ciemnością i z prawdami tradycji manierystycznej. Jest to początkiem czegoś nowego i — jeśli można się tak wyrazić — odkrywaniem manieryzmu „od dołu”. Wszyscy romantycy stają się wędrowcami po labiryncie. I od nich to zaczyna się ponownie przełamywanie manierystycznych tradycji prowadzące do powstawania „wysokiej” literatu-

ry. To manierystyczne dziedzictwo przetwarzają na impulsy językowe, na odbite obrazy świata. Chodzi tu jednak o przedmioty, które nie są wzięte bezpośrednio z rzeczywistości. Wywodzą się one bowiem z tradycji duchowej, jakkolwiek artystycznie skażonej. Należy docenić tę tendencję do wydobywania na światło istniejącego tworzywa literackiego. Idzie tu o pokolenie, któremu bliska jest koncepcja robienia sztuki z istniejących już form artystycznych — stwarzania poezji z poezji, sztuki ze sztuki, przy czym postulat taki głosił swego czasu Zuccari. Tym gwałtowniej dojrzewa więc w tych porywczych młodych czytelnikach świadomość pokrewieństwa między magią a poezją. W ich świadomości ugruntowują się niezliczone motywy należące do przeszłości pogrzebanej przez Oświecenie i humanizm. Stoimy tu właśnie wobec faktu, że poeta nie należy tylko do swojej epoki. Stanowi on bowiem również pomost między tym, co minęło, a tym, co nadchodzi. Jeśli dla całej masy czytelników bodźcem do wspomnianych lektur była potrzeba odczucia grozy, to w przypadku młodych romantyków pojawiała się intelektualna radość, jaką mieszkaniec miasta może uzyskać z gry uczucia i kalkulacji.

F. E. Rambach, nauczyciel berlińskiego Friedrichgymnasium, który starał się przybliżyć swym młodym wychowankom to, co jest w poezji najnowocześniejsze, i który sekretnie zajmował się masowym płodzeniem modnych powieści, znalazł tą drogą przyjaciół właśnie w niektórych spośród uczniów ostatniej klasy. Rozdziałem zatytułowanym *Ryno*, którym Tieck zamykał *Eiserne Maske* Rambacha, dał on przykład mistrzowskiej prozy. Tieck posłużył się świadomie i zręcznie charakterystycznym dla tej powieści stylem, zanim jeszcze zabrał się do powieści *William Lovell*. Tieck, zainspirowany przez Rétifa de la Bretonne'a, którego nie sposób uznać za świętego, podejrzewany był nawet o to, że jego *William Lovell* jest po prostu tłumaczeniem z angielskiego. Ale właśnie z tych względów, jak się wydaje, książka ta — pełna rekwizytów należących do powieści spiskowej — nabiera zasadniczego znaczenia. Nie ulega wątpliwości, że nie jest to powieść rodzinna [*Familienroman*], ale nie można również przeoczyć faktu, że w przypadku *William Lovella* chodzi o pierwszą próbę uromantycznienia wewnętrznych wartości zawartych w historiach grozy. Jakkolwiek wszyscy romantycy są jeszcze młodzi, to jednak czerpią z tradycji w sposób bardzo konstruktywny. Różnie można mówić o *Williamie Lovellu* — np. że oscyluje między miłością zmysłową a modlitwą, między namiętnością a oziębłością, że w powieści tej rozwiera się bezdenna przepaść⁶, czy wreszcie, że tytułowy bohater reprezentuje „nader podejrzany, nie skryształizowany jeszcze światopogląd”⁷ — ale jedno wydaje się pewne: po tej

⁶ H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*. T. 3. Leipzig 1949, s. 59.

⁷ R. Haym, *Die romantische Schule*. Berlin 1914, s. 49.

młodzieńczej książce, pisanej w okresie kryzysu, nie można oczekiwać niczego innego. Jeszcze mniej należy się spodziewać po grupie rówieśników, o których można powiedzieć, że ich własne wyobrażenia wyparły rzeczywistość i jej normy, nawet jeśli chodziło tu o karygodne (w odniesieniu do świata humanistycznego) odcięcie się od różnicowania między dobrem a złem. Co się tyczy treści, to niesłusznie przyklepiono romantikom etykietę grzeszników. Utwory romantyczne nie są wyznacznikami wiary, dzięki którym grzesznik otrzymuje dyspensę. Chodzi tu już raczej o treści pozbawione pierwiastka osobowego, na których ci młodzi ludzie rozwijali swoje zdolności twórcze.

William Lovell — książka o labiryncie uczucia i wyrachowania — nie potrzebuje opowiadacza. Postaci mówią same, rozbijając opowieść na szereg listów i zapisków, które są fragmentarycznymi i heterogenicznymi jednościami. Tok tego opowiadania rozłożony jest pomiędzy wiele osób, a wydarzenia odbijają się w powiększającym i pomniejszającym zwierciadle przeżyć, tak jak to możliwe jest tylko w liście. To, co owe osoby opowiadają, komentowane jest w listach prostodusznych służących. Pierwotny schemat powieści spiskowej, jaki się za tym kryje, jest — co do poszczególnych postaci — widoczny w sposób natrętny. I tak Andrea jest jeszcze na wskroś cynicznym łowcą dusz, który umiera z głośnym śmiechem człowieka bez żadnych złudzeń. Podsuwa on bohaterowi mężczyzn, którzy nim przewodzą, i kobiety, które go uwodzą. Planuje więc pierwsze spotkania, rozstania, ponowne spotkania, wywołuje dręczące wspomnienia i zjawiska niepokojące. W przypadku *William Lovella* taki przebieg akcji nie jest jednakże wymysłem wybujałej fantazji autora. Tieck w zręczny sposób wykorzystał tu zdarzenia układające się w kształt labiryntu jako wątek przewodni saturnijskiego zyciorysu, któremu nadaje taki przebieg, by uwydatnić momenty nastrojowe i pełne szczególnego uroku. W przedmowie Tieck ujawnił w pewnym stopniu swą ówczesną sytuację duchową:

Nie pozostało mi nic innego jak jakaś smutna i trzeźwa rezygnacja. Nie wystarczało mi to jednakże ani nie mogło mnie też zaprowadzić do tych, co stali naprzeciw mnie jako ci lepsi, do tych spokojnych, zimniejszych, prostszych i prawdziwszych ludzi, którzy pożegnali się już ze wszystkimi tymi marami i widziadłami za cenę życia w ograniczonym i żalonym otoczeniu nie do pozazdrosczenia. Śmiały geniusz i wzniosłość zawsze, jak się wydaje, łączą się w nieunikniony sposób z pozorem i ułudą, a prawda i dobro z małodusznością. Ten, kto gardził połyskliwymi pozorami, musiał z konieczności zadomowić się wśród słabeuszy, ignorantów i ludzi smutnych, choć ożywionych dobrą wolą. Cóż miał robić w tej sytuacji ten, kto nie mógł i nie chciał opowiedzieć się ani po jednej, ani po drugiej stronie?*

Życie staje się widoczne w odbitych obrazach. Myśli rwą akcją na strzępy. Wspomnienia zaprawione smakiem lat minionych nachodzą

* L. Tieck, *William Lovell*. W: *Werke*, t. 6, v. 1, s. XV.

ludzi, którzy nie tyle chcą poznawać, co rzucić okiem na lustro. Znają oni już ożywione duchem otchłanie, potrafią doznawać wrażeń, odbierać urok niuansów, reagować na narkotyk obłądu, przyływ fal nieświadomości, która w mrocznej postaci Baldera przejmując ich całą swą grozą:

Błądzimy po wielkim więzieniu, jęczymy z tęsknoty za wolnością i wołamy o światło dnia. Ręka nasza puka do setek spiżowych bram — wszystkie jednak są zamknięte⁹.

Tieck dobrze zna z doświadczenia całą tę maszynę i arsenał rekwizytów, korzystając z nich bez żadnych skrupułów, tak że akcja krok za krokiem zbliża się do niepewnego rozwiązania. Są tu do dyspozycji wszystkie wypróbowane środki artystyczne: spotkania o północy, księżyc nad równinami rzymskimi, zbójcecki napad z Alpach. Oczywiście wyobraźni widzi się tuż obok siedzącą zmarłą, potem strzela się do swego rywala, zabija go i popada w obłąd. W przypadku śmierci Lovella, która z moralnego punktu widzenia zadowolić może przeciętnego czytelnika, wszelkie pytania „dlaczego” i „w jakim celu” zostają bez odpowiedzi. Pewne wydaje się tylko jedno, a mianowicie to, że nie wszystko, co zaczęło rozbrzmiewać, jest już melodią. Na czym polega rozwiązanie? Mówi ono o ograniczeniu, o zamknięciu ze wszech stron. Nie ma bohaterów, nie ma złoczyńców, brak tragizmu czy też komizmu. Każde życie ma swą cenę, którą trzeba płacić. A labiryntu również niepodobna całkowicie rozwikłać. Byłoby to równoznaczne z poświęceniem tego, co jest głębią.

Najwyraźniej można zrozumieć ewolucję pojęć na przykładzie koncepcji losu. *William Lovell* nie mówi o ścisłym porządku, zgodnie z którym wina pociąga za sobą pokutę i który powoduje, iż podnosimy się lub upadamy; mówi on o przypadkach, „które z taką cudowną dziecinną łatwością układają się obok siebie”, i o tym, jak z pozbawionych logiki powiązań powstaje to, „co ludzie zwykli nazywać losem”. Nowym ważnym słowem jest więc tu „przypadek”, przy czym chodzi nie tyle o los, co o przebieg wydarzeń. Przypadek to sieć dróg i bezdroży, której nie rozplanowujemy. Związuje się ona bowiem dzięki wstrząsom, jakich doznajemy wtedy, gdy „wszystko to, co zrozumiałe, staje się czymś niepojętym”¹⁰. Albowiem „każdy człowiek ma w sobie coś, co naprawdę nie pozostaje w najmniejszym związku z jego tzw. zwyczajnym rozumem”¹¹. Tym samym człowiek wystawiony jest na działanie wydarzeń, które nie są przewidziane i których nie zakłada jego przemyślany wewnętrzny rozwój. Przywołuje je bowiem rzeczywistość obca. W ten sposób rzeczy zamierzone i niezamierzone łączą się ze sobą tworząc swoistą plecionkę życia. Ale i życie tych powieściowych bohaterów nie

⁹ *Ibidem*, s. 148.

¹⁰ *Ibidem*, v. 2, s. 8.

¹¹ *Ibidem*, v. 2, s. 178.

jest świątynią sztuki logicznego kreślenia linii, lecz labiryntem o zuchwalej architekturze, której zagadkę próbujemy — podobnie jak i oni — ciągle rozwiązywać. W *Williamie Lovellu* ludzie prowadzą he-retycką grę. Igrają z radością i cierpieniem, z rozkoszą religijnej kon-templacji i z muzyką uczuć. Dla nich nie ma duszy obcej. Ludzie ci są tak bliscy sobie wzajemnie i jednocześnie bardzo dalecy. Kochają się i nienawidzą. Przeżywają wiele takich chwil, w których najchętniej ukryliby się jedni przed drugimi. Wszystko jest możliwe — poważna śmieszna loteria, uroczysta groza, zimne łyzy, ponury nastrój melanco-lijnej wesołości¹².

Słowa „labirynt”, „hieroglif”, „cud”, „zagadka” i „tajemnica” należą do językowej skarbnicy wiedzy o świecie wewnętrznym [*Innerlichkeit*], tak jak wyrazy „serdeczny [*innig*]” i „wewnątrz [*innen*]” oraz ich po-chodne, które Kohlschmidt¹³ uznał w swym studium poświęconym No-valisowi za podstawę, dając do zrozumienia, iż należałoby ją rozszerzać dalej w tym kierunku. Znany jest labirynt myśli, badań, zdarzeń, wspomnień. Życie daje się nam poznać jako powikłana nić Ariadny. Trzeba ją rozplątać, ona jednakże zaplątuje się ponownie. Człowiek sam jest nierozwiązaną zagadką, tak że im bardziej rozmyślamy, tym głębiej zapuszczamy się w labirynt. Taka koncepcja labiryntu zabarwia i po-głębia obraz człowieka, w którym odbywa się „walka niejednorodnych istot”¹⁴. Cała poezja skupia się zawsze na nowo wokół bolesnych pytań: „Kimże ja jestem? Kim jest ta istota, która przemawia przeze mnie?”¹⁵ Pytanie to nie zatrzymuje się nawet przed Bogiem: „Czy Bóg zna sam siebie?”¹⁶ Wiedzą oni, że „to, co niezwykle i dziwne, jest im częstokroć bliższe” od tego, co zwyczajne; że każda rzecz jest zarazem obrazem i przeciwieństwem [*Gegenbild*]; wiedzą, że stoją ciągle przed zasłonię-tymi zwierciadłami i wkładają ciągle inną maskę. Wszyscy romantycy stają się graczami zdecydowanymi przeżyć swe życie aż do granic osta-tecznych, co nie może przypaść do gustu racjonalistom.

Gracz czy też aktor — jak to się z upodobaniem podkreśla — który jest zupełnie niezdolny do rzeczywistych przeżyć (jak zauważa Korff), któremu nie odpowiada odrzucenie w. XVIII, który ma w sobie coś z awanturnika, którego osobowość jest czymś nieistotnym — oto kla-sycystyczne pojęcia wartościujące; jako takie nie należą one do zakresu znaczeniowego wyrażenia „gracz romantyczny”. Kim jest gracz? Człó-wiekiem, który ma tysiąc twarzy, który może objąć więcej niż jedną rolę, który szuka więcej niż jednego rozwiązania zagadki. Człowiek pro-blemowy [*der problematische Mensch*], myślący i kochający, jest gra-

¹² *Ibidem*, v. 2, s. 3, 15; v. 1, s. 221.

¹³ W. Kohlschmidt, *Form und Innerlichkeit*. Bern 1955, s. 128 n.

¹⁴ Tieck, *William Lovell*, v. 2, s. 178.

¹⁵ *Ibidem*, v. 1, s. 345.

¹⁶ Novalis, *Werke und Briefe*. [Hrsg. E. Wasmuth]. München 1962, s. 456.

czem uwolnionym od życia w chaosie rzeczywistości. Żyje w odbitych obrazach. Im bardziej jednak spogląda w lustro, tym bardziej traci coś z owej klasycznej pewności Gracji (Kleist) i tym częściej przybiera twarz, na której uwidoczni się utrata jednoznaczności. W języku, jakim posługują się romantycy, pojęcia „gracz” czy „aktor” wyrażają to, co wielowarstwowe; to, przed czym w czasach oświeconych cofano się z wieloma zastrzeżeniami. W hierarchii wartości tej epoki nie było miejsca na jakiegokolwiek szyfry czy tajne alfabety. Jednakowoż gra nie jest tu równoznaczna z igraniem. Już św. Teresa ujęła w stylu epoki wewnętrzne rozterki duszy jako grę, w której ziemia może stać się niebem. A Novalis idzie krok dalej: „Grać — to eksperymentować z przypadkiem”, przy czym przypadek jest czymś cudownym. „Czyż Bóg i Natura nie grają również?”¹⁷ Gra zaś również nie odbywa się bez bólu i wymaga pewnego ryzyka. W takim rozumieniu uczestniczenie w grze jest normalną cechą istnienia. Romantykowi gra kojarzy się z konstruowaniem, dokonywaniem właściwych pociągnięć i z postawą życiową charakterystyczną dla myśliciela. Gracz to figura typu Dionizosa czy Dedala: bogactwem [*Luxus*] jego życia jest kształtowanie siebie samego. Gra jest czystą czynnością [podkreśl. tłum.] nie nastawioną na korzyść i stąd płyną zawarte w niej momenty niezwykłego napięcia. Już Berglinger Wackenrodера cierpi dlatego, że jest człowiekiem o wielu twarzach, że jest podobny „do sztucznie wyszlifowanego lustra”, które „formy rozproszone i nierozpoznawalne skupia w obraz uporządkowany”¹⁸. W ten sposób świat staje się sceną, a życie przedstawieniem inscenizowanym przez komediantów i marionetki. A gra tu wszystko: światło, cień, barwa, dźwięk. Nawet czas stoi sobie za kulisami w oczekiwaniu na hasło. Tak to życie staje się tragedią, „której akt V już się zaczął”, a czasami nie jest ono niczym więcej jak „złośliwym spektaklem marionetek”. Lovell może się jednakże stać również i graczem *par excellence*, takim, który jest widzem własnego przedstawienia i jako taki snuje następujące rozważania: „gdybym wystawił tragedię o samym sobie, to czyż wówczas cała ta tyrada nie wypadłaby równie dobrze na końcu aktu IV?”¹⁹ Curtius wykazał²⁰, że porównywanie życia ludzkiego z grą sceniczną, że ta metafora teatralna należy do zakresu mitologii typowo europejskiej. Świat jest sceną, a człowiek marionetką — to wyobrażenie, które wiek XVI i XVII zaczerpnęły z antyku, które znał Luter i które było punktem wyjścia dla Calderóna. Jednakże reżyserem takiego przedstawienia nie jest już dla romantyków Bóg. W tym teatrze świata funkcje reżysera przejął człowiek twórczy.

¹⁷ *Ibidem*, s. 443, 417.

¹⁸ Tieck, *William Lovell*, v. 1, s. 177.

¹⁹ *Ibidem*, v. 2, s. 235.

²⁰ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 148.

W okresie późniejszym Tieck w przemyślanym dialogu nadaje charakter sprawy ludzkiej temu, co w osobowości gracza było podejrzane pod względem moralnym. W utworze dramatycznym *Phantasmus* przyjaciele, którzy spotykają się po dłuższym czasie, wplątują się za sprawą Lothara w pogawędkę na temat istoty dramatyczności. Dla niego jest oczywistym faktem, że wszyscy ludzie mają skłonność do dramatu i że chcą grać. „Drzemie w nich niejasne przecucie, iż wszystko jest dramatem”²¹. Każdy wybiera więc sobie określoną rolę i gra trzpiota, melancholika, zazdrośnika bądź kochanka. Oznacza to, że grając nadaje on na swój sposób sens i ład istotnym sprawom życia. A prawdziwy gracz zna więcej niż jedną rolę. Odgrywa jedną, po czym wciela się w drugą. „W poczuciu dowcipnej samowoli [potrafi on] igrać z rzeczywistością jak ze snami, a wytwory ciemności uznaje za słuszne i prawdziwe”²². Pierwiastek labiryntowy, który gra w duszy człowieka, ta droga do wewnątrz — jak to zwykliśmy mówić mając na myśli romantyków — jest interpretowany jako dowód bogactwa ludzkich możliwości. Romantycy uważają się za „żeglarzy opływających wewnętrzny świat” naszego ducha [*Weltumsegler*]. Istotny sens gry — nadanie porządku chaosowi — obejmuje swym zasięgiem również i zdarzenia codzienne. Każdy posiłek to szczególnego rodzaju widowisko, romantyczna kompozycja, na którą składają się potrawy, wina i rozmowy. Tak powstaje widowisko kultywujące tradycje wykwintnego posiłku z rolą artysty-biesiadnika i zarazem dzieło sztuki dialogu, który mógłby znaleźć się w każdej komedii Szekspira. Takie właśnie wyobrażenia nasuwają się podczas lektury nowel Tiecka. Chodzi tu zwłaszcza o manierystyczny hymn Eulenböcka (*Gemälde*) na cześć wina i o scenę rozkoszowania się ze znanstwem potrawami podanymi w domu światowca Helbacha (*Der Alte vom Berg*).

Idea labiryntu, przez którą można tu rozumieć pewien proces uduchowiania, nie tylko wyprzedza psychologię głębi, lecz tworzy przede wszystkim nowe wyobrażenia o przestrzeni. Ujęcie przestrzeni stanowi istotną część ruchu skierowanego do wewnątrz²³. W koncepcji labiryntu mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju dezintegracji klasycznej jedności przestrzeni. Jedność ta niejako rozpada się na drogi i bezdroża, jakby na części przestrzeni powiązane ze sobą w abstrakcyjny sposób, po których bohater i statyści poruszają się niczym bezdomni tułacze. Jeśli autor powieści spiskowej posługuje się powierzchowną „dekoracją strachu”, to romantyk zaczyna pojmować i kształtować przestrzeń kosmiczną jako labirynt. Tak więc przedmiotem upodobania stają się przede wszystkim ogrody z „labiryntowymi festonami”. Ogrody te nie zdra-

²¹ Tieck, *Phantasmus*, s. 71.

²² *Ibidem*, s. 104.

²³ Kohlschmidt, *op. cit.*, s. 142.

dzają „najmniejszej skłonności do bycia naturą”²⁴ i są jedynie czymś w rodzaju zwierciadeł, w których się rozpoznajemy. W ogrodach tych dla Elfriedy (*Elfen*) rosną pinie, Genovefę i Marzbillę (*Octavian*) oczarowują róże i lilie, a z Nestora drwią sobie w Ogrodzie Poezji tulipany i fiołki (*Zerbino*). Te wyobrażenia powracają jeszcze raz również i w powieści *Vittoria Accorombona*, gdzie „alejki, te przedzielone i jakby cyrklem odmierzone grządki kwiatowe”, Tasso nazywa stancami i tercycami ukochanego wiersza, a w regułach matematycznych i arytmetycznych proporcjach parku dostrzega „największą poetycką wolność fantazji”.

Ogrody Tiecka przedstawione są w kolorach jakby grubym pędzlem nakładanych, nie brak w nich ciepłej żółtości i czerwieni tulipanów czy też nerwowej bieli lilii, natomiast Novalis komponuje już ogród chłodnej abstrakcji. Jego ogrody, ogrody nie znające pór roku, powstają właśnie na gruncie współlistnienia elementów ściśle — jak cyrklem — odmierzonych oraz elementów zakłócających porządek [*das Verwirrende*]; powstają z uroku linii krzywych i prostych, w których wykonaniu wzięły udział zarazem wyobraźnia i kalkulacja. Ogrody te nie znajdują się ani w mieście, ani nie są jakby dalszym ciągiem domku na wsi, który otwiera na oścież swe okno i wciąga do wnętrza świat postrzegalny. Są one wyrwane z wszelkiego realnego kontekstu — labirynt, który nie ma sobie równych — usytuowane w królestwie księżycy czy też w głębi gór. Skarbcem ojca księżycy jest wielki ogród, w którym obok olbrzymich drzew i pałaców napowietrznych²⁵ rozpościera się całe bogactwo wszelkich przeżyć ludzkich, przedstawione przez pryzmat artystycznej wyobraźni. Zamki, skały, świątynie, morza, maski, bitwy, śmierć i życie. Związki przyczynowe uległy zerwaniu, a poszczególne części przesunięto tak, by powstały nowe obrazy. „Sceny zmieniały się bezustannie i wreszcie spłynęły się w jedno tajemnicze, ogromne widowisko”²⁶. Sceny te, utrwalone za pomocą „pisma szyfrowego” złożonego z rzeczowników oraz krótkich zdań głównych, zagrały efektem kontrastów.

Obok tego zdematerializowanego ogrodu księżycowego, w którym na słowo-hasło czekają „stare, zdyszane huragany [*die alten Orkanen*]”, „dźdze rześiste” i „grzmot gromki”²⁷, powstają także w głębi kopalń zaczarowane ogrody z drogich metali, wyrzeźbione z największym artyzmem. „Pośród przepięknych liści i gałęzi srebrnych zwieszały się połyskliwe, przejrzyste owoce rubinowe, a gęsto obwieszzone drzewka tkwiły na podstawie z kryształu”²⁸. Ten sam ogród z metalowych drzew

²⁴ Tieck, *Phantasmus*, s. 88.

²⁵ [Novalis, *Henryk Ofterdingen*. Przełożył F. Mirandola. Warszawa—Kraków 1914, s. 170.]

²⁶ [*Ibidem*, s. 171.]

²⁷ [*Ibidem*, s. 169—170.]

²⁸ [*Ibidem*, s. 110.]

i roślin z kryształu pojawia się ponownie na początku bajki, którą opowiada Klingsohr. Przedstawienie labiryntu kojarzono z chłodem, skutkiem czego wyobrażać go sobie zaczęto jako ścięty najprzezroczytszym lodem, niby strumień fontanny przed oknami pałacu. W ukazywanych przez romantyków krajobrazach kopalni ujawnia się nowy labirynt — czarodziejska kraina najbardziej niezwykłych form, kraina diamentów, granatów i budzącego pożądliwość żółtego złota. Labirynt nie jest tu wszakże słowem ze świata baśni, przemienia się bowiem w głębię szybu kopalnianego. Górnik jest magiem, który widział wszystkie dalekie kraje, rozciągające się od Europy aż do krainy Wschodu, i który uczy sztuki schodzenia w głąb, a także wyjaśnia, w jaki sposób pokochać błędny ogród — labirynt głębi. A więc powstał tu — na długo przed Baudelaire'em — ogród z metali, który, oderwany już od ziemi, rozpościera się w sferze gwiazd i we wnętrzu ziemi. Dzieje się to jednakże nie wskutek nieumiejętności posługiwania się elementem organicznym ani z beznamiętnej skłonności do tego, co życia pozbawione (jak to motywowano²⁹). Funkcjonuje on jako ogród czystych form, które skryształizowały się pod wpływem idei jednorodności obrazu. Zatarły się w nim ostatnie ślady relatywizmu, jakie istniały jeszcze w starej koncepcji labiryntu. Zrozumienie praformy na przykładzie budowy kryształów czy też kwiatów na zamrożonej szybie okiennej, a także na przykładzie struktury metali — rozszerza jedynie imaginacyjne przedstawienie elementu figuralnego. Również i świat nieorganiczny — przyrządy i maszyny — staje się jakby tym, co skrywa głębszy sens i wypełnia się tajemnicą.

W utworach E. T. A. Hoffmanna wyobrażenie to zaczyna trącić mieszczańskością. Dla jego niedzielnych próżniaków szmaragdami obsypany jest nawet krzak bzu. A Fröbom (*Kopalnie falluńskie*) nie zjeżdża już z czystym sercem w głąb kopalni, gdyż znany jest mu strach przed światem podziemnym. I widzi w czeluściach gór, wśród muszli, koralu i kamieni pokurczone szkaradne potwory, które się powoli ku niemu zbliżają. Ogrody na przedmieściach czy też przed wiejskimi domkami są u Hoffmanna dziwaczne. Oto tulipan w żółte i liliowe prążki — w barwach srody popielcowej — wije się wędząc tuż wokół wysokiego ostu. W szklarniach pod wpływem zapachów, jakie roztaczają *Cactus grandiflorus*, *Amaryllis regina* i *Datura fastuosa*, rodzi się niepokojąca wiosna. A w parkach książęcych lśnią na przemian młynki ogniste, rakiety i kule świetlne, tworząc jakby sztuczną florę. Oprócz cisowych żywopłotów, posągów i boskietów do tylnej ściany domu przywierają skromne ogródki z roślinami doniczkowymi, pelargoniami i krzakami mirtu, a grządki z rzodkiewkami, ziołami i kapustą rozciągają się roztaczając wszelkie uroki kuchni. Hoffmann — wśród romantyków najbardziej czytany, on, który spojrzeniem urzędnika kryminalnego bly-

²⁹ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*. Salzburg 1948, s. 147.

skawicznie rejestrował motywy, środki i przyczyny, a także ten, który wiele zawdzięczał tradycyjnej powieści spiskowej w jej najbardziej brukowym wydaniu — ujmuje problem przestrzeni od strony techniki teatralnej. Staje się nowoczesnym reżyserem przedstawienia labiryntu. Jego spojrzenie zwrócone jest przede wszystkim na figurę, na gracza, dla którego, korzystając z gotowych kulis, ustanawia miejsce przestępstwa. Nie jest mu znany pejzaż-ilustracja świata, nie są mu znane czarodziejskie ogrody. Nie odczuwa trwogi przed przestrzenią trójwymiarową. Korzysta po prostu z wypróbowanych dekoracji scenicznych: zacisznego ustronia leśnego, niedzieli na wsi, uliczki wśród pałaców. Z zasobu takich właśnie podstawowych kulis scenicznych czerpie on rzeczy najbardziej znane i oklepane. A kulisy te stanowią już jednak o uduchowieniu przedmiotu naturalnego, jeśli nawet będzie ono miało charakter komercyjny. Robi on to bez rekwizytów tajemniczości, w pełnym porozumieniu z czytelnikiem, z którym spoufala się za pomocą wszystkich tradycyjnych środków. To nieupiększanie, to mówienie wprost, z jakim mamy tu do czynienia, oddziaływa niechybnie w sposób groteskowy. Wiemy, że pejzaż cukierni (*Historia o Dziadku do Orzechów i o Królu Myszy*) ze słodyczami, sękaczami i konfiturami zrobiony jest z tektury, że egzotyczne drzewa w ogrodzie doktora Prospera Alpanusa (*Zacheuszek, Cynobrem zwany*) są — podobnie jak trawnik z pasącymi się na nim jednoróżcami — świeżo pomalowane, że ogród starego radcy dworu Reutlingera (*Das steinerne Herz*) — to tylko mieszczańskie, kiczowate naśladownictwo ogrodu francuskiego. Dochodzi do nas śmiech ptaków z Anzelmusa (*Złoty garnek*), który w roślinach doniczkowych widzi cyprysy i lilie. Jesteśmy również oczarowani pociesznym majestatem, jaki bije od białej kapusty i marchwi w ogrodzie warzywnym (*Królewska narzeczona*).

Z tej oto manierystycznej perspektywy przestrzeni zaczyna się formować obraz miasta, i to na długo przed podjęciem tej tematyki przez tzw. literaturę nędzy, która wzbogaci ją kolorytem różnic społecznych. Romantycy są zamiłowanymi mieszkańcami miasta. Tiecka nigdy nie opuściła tęsknota za Berlinem. E. T. A. Hoffmann wolał już być ekspedientem w Berlinie niż zajmować wysokie stanowisko gdzie indziej. Kleist również ciągle tu wracał. Podobnie miała się rzecz z Humboldtem, Savignym, Adamem Müllerem, Schleiermacherem. W Berlinie kończyli karierę także Grimmowie oraz Schelling. Ze swego domu położonego za Tiergartenem oczerniała świat Bettina, a nawet Varnhagen von Ense 21 VIII 1837 zanotował w swym dzienniku:

I znów w Berlinie! Ku memu ogromnemu zadowoleniu, jakie odczuwać zacząłem już w chwili, gdy tylko przekroczyłem granicę pruską.

Już w *Williamie Lovellu* widać zasadniczy podział na miasto i prowincję. Wyraźnie występuje tu świadomość różnorodności form życia. Lu-

dzie prostolinijni o wąskich horyzontach [mit dem „verkleinerten Glas”]³⁰ duszy żyją w Bondly w Yorkshire, w Roger Place w Hampshire. Zajmują się drzewami owocowymi w ogrodzie, a wieczorami czytają w książkach o tym, jak inni ulegają namiętnościom, przy czym namiętności te napawają ich jedynie trwogą. Poza tym w niedzielę chodzą do kościoła, starają się w jakiś sposób zrealizować swoją potrzebę poświęcenia się, żenią się z siostrami przyjaciół, widzą, jak syn i córka powtarzają — już jako zakochana para — tę samą grę i przeliczają swe grzechy tak starannie jak procenty przypadłe im ze spadku. Inni [romantycy] mieszkają w Londynie, Paryżu, Florencji, Rzymie. Podróżują, przegrywają swe majątki, zmieniają kobiety, oscylują między miłością a namiętnością, między wspomnieniami a wyobrażeniami o raju. Wiedzą, że człowiek w mieście zawsze natknie się na coś nieznanego: z uporządkowanego placu przechodzi w gmatwaninę ulic i uliczek, z otwartej przestrzeni w ciasnotę. Do odkrycia miasta doszło więc dzięki wrażliwości artysty romantycznego, jeszcze zanim Baudelaire ujrzał, że na śmietniku miejskim wyrosną *Kwiaty Zła*. Romantyk czuje, że w morzu domów jest coś z labiryntu, czuje istotę nocy i sztuki, doznaje wreszcie uczucia samotności w tłumie ludzkim.

Romantycy zaczynają dostrzegać oblicze miasta. Są porwani zgiełkiem pojazdów, tłumem masek, barwnością korso. Słyszą za sobą kroki, a każde drzewo i każda gwiazda wskazuje na nich. Nie przychodzą, gdy już minęła ich pora, ani nie są sentymentalnymi mieszkańcami wiejskich chat. Szybko przenoszą się z ulicy na ulicę, z pośpiechem przechodzą przez mosty, przemykają obok pomników i portali, zaglądają do okien i ze zdumieniem spostrzegają cień, jaki pada na trotuar. „Któż to może wiedzieć, czym jest cień?”³¹ Lovellowi czasami zdaje się, że ulice są „szeregami sztucznych domów, których śmieszni mieszkańcy wyobrażają ludzi”³². Henryka Offerdingena dziwią wielkie domy kamienne w Augsburgu. Wieczorami przedmioty stają się „cudownymi i zagadkowymi obrazami”³³. Wszyscy uwielbiają kota, który spaceruje sobie po dachach i w którego nieruchomych oczach odbija się miasto. Wszędzie roi się od tych, co spacerują, i tych, co są ścigani, od urzędników, bezwstydných kobiet, pijaków, nocnych stróżów, studentów, przekupek. Widzą, jak postacie stają się coraz bardziej odległe i obce, jak skręcają za róg i tracą się z oczu, jak za zasłonami pojawia się nagle profil, który nas oczarowuje, i jak jego widok nas uduchowia. Czują prąd przemian, który dzieli i ponownie łączy. Przestrzeń stała się czymś paradoksalnym. Chłodna powierzchnia rzeczy przekształca się w światło i cień, w ruch po liniach krzywych.

³⁰ Tieck, *William Lovell*, v. 1, s. 335.

³¹ *Ibidem*, s. 230.

³² *Ibidem*, s. 250.

³³ L. Tieck, *Sternbald*. W: *Werke*, t. 16, s. 340.

W takich wczesnoromantycznych utworach jak *William Lovell* oraz *Sternbald* [*Franz Sternbalds Wanderungen* Tiecka] natura nie została przedstawiona pod postacią krajobrazu ze znaną perspektywą, w którym panowałby określony porządek. Owego nastrojowego obrazka, jaki skłonni jesteśmy łączyć z romantyzmem, nie ma tu wcale, a przynajmniej brak go u przedstawicieli pierwszego pokolenia. Człowiek pełen problemów [*der problematische Mensch*] wszystko nosi w sobie i na wszystko patrzy z własnego punktu widzenia. Jest mieszkańcem miasta, którego dręczy niepokój i który do pewnego tylko stopnia toleruje bezpieczeństwo posiadania ogródka czy ciszę życia na wsi. Co prawda, wszystkim takim ludziom zawsze przychodzi na myśl milutkie wiersze o małym domku przy szmerzącym strumyku, o idyllicznym życiu *procul negotiis*. Wprawdzie doznają też sentymentalnych pragnień zamieszkania w chacie i zostania eremita, no ale — z drugiej strony — jakież to dziwactwa ich nie nachodzą? A w przypadku owych pustelni chodzi nie o naturalność, lecz o świadomy eksperyment z naiwnością. Także i ironiczna gra ze światem znanych marzeń Rousseau jest tylko częścią owego nienasycenia, jakie narasta w późnej fazie rozwojowej kultury miast europejskich.

Kim jest mieszkaniec miasta? Człowiekiem, który patrzy na świat przez swoje wnętrze, który żyje przy pulpicie do pisania, który zna ukryte za oknami tajemnice, który jest szczególnie uczulony na zapachy i kolory, który ściąga zasłony, by się odgradzić od świata, i dla którego wreszcie punktami orientacyjnymi są katedra, teatr i korso. Z natury swej ma on w sobie coś z osobnika, który nigdzie nie jest zadomowiony; wynajmuje mieszkanie tylko do odwołania; sąsiaduje ze wszystkimi i z nikim, a na ulicy jest postacią anonimową. Oblicze miasta tego typu nabiera już wszakże europejskiego charakteru. Ta europejskość wyraża się w takich przejawach nowych ludzkich spraw, jak odkrycia, zdobywcze wyprawy, marzenia o mocarstwowości i postęp techniczny.

Również i na naturę patrzy mieszkaniec miasta z własnego punktu widzenia. Jest ona przestrzenią, która niejako rozciąga się po drugiej stronie danego mu świata. Park, zieleniec, aleje są jeszcze czymś, co on sam skonstruował i w czym jakby powtarza się oblicze jego ulic i placów. Spojrzenie na ogród jest jeszcze spojrzeniem na coś znanego:

Przed nimi roztaczał się widok na gęsto drzewami wysadzone aleje, chłodne grotty, a w oddali słychać było szmerzące wodotryski. Naprzeciw nich żarzyły się późne róże, które rosły na smukłych i wzniosłych łądogach, dalej stały ciemnoczerwone malwy, które, jak się mogło zdawać, niby spiralne kolumny wspierały ściany alejek tonących w zielonym zmięczeniu³⁴.

Jest to teren miejski dobrze jeszcze znany Tieckowi, który miał już za sobą walki, jakie chłopcy toczyli ze sobą w parku po wyjściu ze szkoły, a także wędrówki po Tiergartenie. Jest tu bądź co bądź widocz-

³⁴ Novalis, *Werke und Briefe*, s. 116.

na ręką administratora. Ale już ogród Reichardta w Giebichenstein czy też park hrabiowski w Madlitz były bardziej widowiskiem poezji i miłości niż obrazem natury. Z naturą na większą skalę zetknął się Tieck po raz pierwszy podczas wycieczki studenckiej na Fichtelgebirge oraz do Bambergu i Norymbergi. A ów porywający pejzaż południowoniemiecki widziany oczyma Niemca z północy — dla berlińczyka była to ziemia nieznaną — zawiera pewną dozę irracjonalności, dzięki której cała twórczość romantyczna wzbogaciła się — w sensie plastycznym — o niezapomniane, wymaginowane krajobrazy. Podobnie rzecz się miała w przypadku Wackenrodera, Novalisa, Hoffmanna, Kleista i Arnima. Dla Sternbalda³⁵ „w każdej kępcie mchu, we wszelakiego rodzaju skałach ukryta jest pewna tajemna cyfra”, której nie sposób nakreślić, której nie da się nigdy odgadnąć, a którą jednakże, jak sądzimy, stale postrzegamy. Na pejzażach starego malarza „las, góra, dolina porzucane są w nieładzie, tworząc skupiska prawie niemożliwe do rozpoznania”³⁶. Nie inaczej prezentuje się również Augsburg z powieści *Henryk Ofterdingen*:

na skraju nieboskłonu łyssała białą plamą zwierciadło tajemnicze ogromnej rzeki. Las czarny, leżący na uboczu, wyciągający do pielgrzyma ramiona i skały, którymi żyły się grzbiety gór (...) ³⁷.

Stosunek człowieka do natury nigdy nie był tu więc stosunkiem zażyłym i nigdy się takim nie stał. Ta natura bynajmniej nie wyobraża pejzażu z lasami i łąkami przeznaczonego dla ludzi uczuciowych. Nie jest to już natura, którą dałoby się dobrotliwie uporządkować. Ma ona bowiem do dyspozycji swe nieobliczalne lawiny. „Natura jest jak skamieniałe, zaczarowane miasto” — powiedział Novalis. Duch jej jest „straszną siłą, która pochłania, a świat bardziej krystaliczny istnieje w naszym wnętrzu”³⁸. I aby wyrazić to, co obce i co trzeba by dopiero zgłębić, romantycy tworzyli znaki [*haben die Zeichen gesetzt*]. A znaki wykluczają wylewność uczuć. Źródłem nowych „znaków pejzażu” jest wyobraźnia mieszkańca miasta. „Części składamy w całość, a temu, co jednostkowe, staramy się nadać sens ogólny”³⁹ — mówi Sternbald. Formy natury zastępowane są formami sztuki, co samo w sobie jest już założeniem wszelkiego aktu twórczego. Wszelka sztuka zaczyna się od przekształcania.

Wokół osób ostrożnych i osiadłych układa się miły dla oka i delikatny pejzaż. Amalia⁴⁰ odczuwa w mieście brak uroczych pagórków i pięknych gór, jezior i wodospadów, gęstego szumiącego lasu i różno-

³⁵ Tieck, *Sternbald*, s. 277.

³⁶ *Ibidem*, s. 281.

³⁷ [Novalis, *Henryk Ofterdingen*, s. 204.]

³⁸ Novalis, *Werke und Briefe*, s. 116.

³⁹ Tieck, *Sternbald*, s. 282.

⁴⁰ Tieck, *William Lovell*, v. 1, s. 27.

rodnego życia natury, a więc tego, co zwykła zaliczać do swych codziennych potrzeb. Był to — jeśli można się tak wyrazić — „pejzaż ładnych przymiotników”.

Dla człowieka problematyzującego pejzaż jest jednakowoż labiryntem, chaosem, widowiskiem; określenia te co pewien czas powracają w tym celu, by ująć zjawisko również w tych jego licznych aspektach, których Amalia nie widzi. Spojrzenie na Ren utrwała się w wyobrażeniu o labiryncie biegu rzeki przepływającej „przez zielone niwy”, wyobrażeniu „o zakrętach rzecznych”, które błyszcząc przylegają do pagórków, znikają, znów się pojawiają, giną pochłonięte przez cień i las, i „nagle wynurzają się ponownie, już dalej, jasno świecąc”⁴¹. I „coś jakby chaos leżała okolica” dokoła jeźdźców w Alpach Piemonckich. Drogi wiodące przez takie porozrzucane tu i ówdzie kopce, zespoły lasów, gór, dolin stają się węższe i wzbudzają większy strach. Tym, co widać ze szczytu, są bryłowate przedmioty, „wspaniałość strumieni, gór, lasów” — przestrzeń bez logicznego związku. Dla ukazania pejzaży składających się z wierzchołka drzewa i zorzy porannej wystarczą rzeczowniki. Nasuwają się ludziom na myśl fragmenty natury, przedmioty, które wychodzą jak migawkowe zdjęcia. Nie jest to natura, nad którą można byłoby się rozwodzić. Jest to pejzaż pozbawiony punktu centralnego, przy czym maksimum przeżyć osiąga się tu za pomocą minimum przedmiotów.

Romantykom śnią się wspaniałe pejzaże, gdy widzą jak „każdy przedmiot natury, każdy poruszony kwiat, każda sunąca po niebie chmura jest wspomnieniem lub wskazuje jakoś na przyszłość”⁴². Sternbald spogląda ku księżycowi:

Na błyszczącej tarczy i wśród płam szukał gór i lasów, cudownych zamków i czarodziejskich ogrodów pełnych obcych kwiatów i pachnących drzew. Sądził, iż postrzega morza z błyszczącymi łabędziami i sunącymi po nich statkami oraz łódź, która niesie jego i ukochaną, i że postrzega również wokół siebie powabne nimfy morskie, które dmą w kręte muszle.

Od wybujałości tego obrazu księżyc przechodzi Ludovico do atmosfery grozy:

Malowałbym odludne, okropne okolice, zmurszałe zapadłe mosty nad dwiema spadzistymi skałami, nad przepaścią, przez którą rwie spieniony strumień leśny⁴³.

I stąd już tylko krok do uchwycenia imaginacyjnego charakteru tych grotesek, jakie wyszły z pracowni Rafaela, w których G. B. della Porta odkrył, jak sądził, praformy natury, co udokumentował w swej rozprawie *Physiognomania* (1588):

⁴¹ Tieck, *Sternbald*, s. 224.

⁴² *Ibidem*, s. 27.

⁴³ *Ibidem*, s. 330.

Namalowałbym wówczas nader dziwaczne postacie, w zagmatwany, prawie niezrozumiały sposób powiązane ze sobą, figury, na które składałyby się wszelkiego rodzaju zwierzęta i które w partiach dolnych kończyłyby się roślinami⁴⁴.

Oznacza to rozerwanie świata widzialnego na kawałki i dokonanie takiego ich wyboru, by stworzyć fantastyczny obraz tego świata.

U Novalisa pejzaż ten przybiera wymiary wielkich krajobrazów z marzeń Henryka Ofterdingena i jego ojca. Krajobrazy te są „szczeliną w tajemniczej zasłonie”⁴⁵, jaka kryje przeżycie. Architektoniczna konstrukcja labiryntu wzbudza zaciekawienie połączone z lekkim niepokojem, i to zarówno w śniącym jak i w czytelniku, który wraz z uspio-nym biegnie schodkami, w pośpiechu przechodzi przez groty, długie korytarze i piwnice, by w głównym pomieszczeniu stanąć wreszcie przed niebieskim kwiatem i ujrzeć uśmiech ukochanej. Stary zwodniczy manewr, jaki wykonywał wobec czytelnika autor powieści spiskowej, przekształcił się tutaj w akt wtajemniczenia w ostatnie ludzkie przeżycie. Gracz stał się wieszczem.

Na „widok pejzażu, w którym na polach kładą się cienie, szumią lasy, jezioro trwoży się, a chmury, niczym grupa komediantów, suną w inne okolice, by powtórzyć to samo widowisko tam, gdzie wszystko chodzi, drży, tańczy, gdzie barwy i dźwięki pędzą na górę i spadają na dół — ogarnia człowieka groza”⁴⁶, przeżycie na najrozleglejszą skalę. Wedle Wackenrodera natura jest językiem Boga, który należy odszyfrować. Również i Bóg objawia się jedynie przez tajemnice i metafory. W pojęciu Graciána, filozofa manierystycznego, cały świat jest skarbnicą hieroglifów. Przypomina „tapety utkane z dziwnych historii”⁴⁷, jest znakiem tajemnym, który czeka, by go odcyfrować i wysłowić, zagadką do rozwiązania, którego nie sposób znaleźć przez dotykane. Przestrzeń taka pozbawiona jest niepokojącego elementu trójwymiarowości, który dałby się wymierzyć w milach. Wymiar głębi okrojony jest tu podobnie jak w przestrzeni scenicznej Tiecka. W ten sposób przewyciężony zostaje element obcości natury. To, co w otaczającym nas świecie jest niepokojące, co rozciąga się w głąb przestrzeni, zostaje więc niejako wycięte i przetransponowane na barwę i dźwięk. Przedmioty, których związki wzajemne mają charakter względny, schodzą na dalszy plan, kontury zamazują się tworząc barwne plamy. Ten swoisty fowizm nie operuje barwami czystymi, natomiast akcentuje niepokój kolorów złożonych. Zachodzące słońce zabarwia świat złotem i purpurą, dolina wypełniona jest migotliwymi smugami słońca. Światło załamuje się przechodząc przez gałęzie drzew, a niesamowite miedzianoczerwone chmury, przetkane fioletem i błękitem, zostają z tyłu. „Któż nie przechadza

⁴⁴ *Ibidem*, s. 331.

⁴⁵ Novalis, *Werke und Briefe*, s. 148.

⁴⁶ Tieck, *Sternbald*, s. 84.

⁴⁷ Tieck, *William Lovell*, v. 2, s. 3.

się chętnie o zmierzchu — zauważa Novalis — gdy noc rozbija się o światło, a światło rozbija się o noc, na wyższe cienie i barwy”⁴⁸. Są złote chmury wieczorne, nad nimi jest złoty księżyc, przez szyby okienne skrzy się światło jak „złoto, co spadło z deszczem”, wieczór zapada deszczem „złotych strumieni”. Wszystko to nie wynika z problemów wizji [*Schau*] odwracającej się od rzeczywistego świata. Chodzi tu o barwę znamionującą odwrót od tego tylko, co postrzegalne, taką, jaką można zobaczyć u Franza Marca, który koncentruje się na wydobyciu z barwy pewnej formy energii, co w sposób spotęgowany ujawnia się w cytrynowej krowie i niebieskich koniach. To złoto — twór wyobraźni, które tak często zabarwia tu wszystkie przedmioty, przekłada barwy rzeczywistości na absolut wspaniałej, niż mogłaby to uczynić jakakolwiek inna barwa. I nie ma tu już niczego, co by było naśladownictwem. Wszystko jest zaczarowywaniem. Również natura jest przedmiotem wyobraźni, „wewnętrzzną fantazją”⁴⁹, jak ją nazywa Henryk Offerdingen.

Sternbaldowi rzeczywista natura wydaje się „sucha w porównaniu z odbiciem w wodzie”, kiedy to ziemia, niebo, obrazy chmur łączą się ze sobą tworząc nowe konfiguracje. Przekonują — jak twierdzi Novalis — jedynie „prawdy cudowne” [*Wunderwahrheiten*], a nie prawda natury. Już Lovell wie coś na ten temat:

Zapewne, to wszystko, co — jak sądzę — postrzegam jako coś znajdującego się poza mną, na zewnątrz mej osoby, może istnieć jedynie we mnie samym. Moje zmysły, nastawione na odbiór z zewnątrz, modyfikują zjawiska, a mój zmysł wewnętrzny porządkuje je i nadaje im związek⁵⁰.

W wyniku takiego aktu twórczego powstaje natura człowieka niezadomowionego [*unbehausten*], który ustanawia znaki, traktuje górę i dolinę niby szyfr, a z odłamków konstruuje świat kontrastów. *Lehrlinge* Novalisa zaczynają się stwierdzeniem, że drogi człowieka kreślą jakby pewne figury, które — jak się wydaje — należą do jednego wielkiego zaszyfrowanego pisma. Można je znaleźć wszędzie:

na skrzydłach, skorupach jaj, w chmurach, śniegu i kryształach, w gwiazdozbiorach, na zamarzającej wodzie, we wnętrzu i na zewnątrz gór, roślin, zwierząt i ludzi, w światłach na niebie, na dotykanych i pocieranych krążkach smoły i taflach szkła, w opiłkach skupionych wokół magnesu i w szczególnych sytuacjach przypadkowych.

Tym samym sięgamy więc z powrotem do Arystotelesa, wedle którego celem sztuki ma być „objawianie ukrytego sensu rzeczy”, a także do modernistów, dla których „odwrót od tego, co naturalne i przedmiotowe, był jednym z pierwszych kroków prowadzących ku abstrakcji” (Kandinsky). W obu przypadkach chodzi o założenie, że penetrujemy „drugie dno” rzeczy.

⁴⁸ Novalis, *Werke und Briefe*, s. 21.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁰ Tieck, *William Lovell*, v. 1, s. 177.

Taki rozwój odsłania się w baśniach Tiecka w formie zaszyfrowanej. Bohaterowie nie są już młodzieńcami, którzy chcą obcować z naturą, którzy obowiązani są do spędzania niedzieli na wsi i którzy odzyskują spokój śpiewając w chórze kościelnym. Są ludźmi, w których bije już niespokojne serce miasta, którzy — jak Christian — nie dowierzają „zielonym naroślom [*grünen Gewächsen*]”. Bertha opuszcza chatę rodziców i wieś. Przeraza ją statyczność dnia powszedniego, troski i ciasnota życia. I wtedy właśnie wpada w ów labirynt dróg, które prowadzą przez rozległe pola, przez pagórki, las, wijące się ścieżki górskie, obok wiosek, przez drożyny i skaliste zbocza, i błądzi chcąc znaleźć wyjście. To, co dla rodziców jest niewyobrażalne, staje się dla niej labiryntem Natury, w którym szuka przebudzenia, by móc poznać tajemnice miasta. A droga Eckberta pod koniec baśni prowadzi również wśród krętych łańcuchów skał, przez lasy i łąki, a wszystko po to, by zapomnieć o mieście. Któż jednak potrafi o nim zapomnieć? Staje się ono labiryntem bez wyjścia, labiryntem niszczącym. Miasta nie sposób już zapomnieć. *Tannenhäuser* słyszy dźwięki, jakie wydają wody podskórne, słyszy, jak rośnie złoto i srebro, zjeżdża w głąb kopalń, by zapomnieć o „marnych radościach” ziemskich przy pani Wenus. A Christian pnie się do góry, wspina się tuż obok przepaści, zostawia za sobą zieleń ziemi, i wreszcie staje przed oświetlonymi oknami Królowej Gór. Są to wszakże labirynty, które stanowią tajemnicę i przeżycie, nawet jeśli dla świata znaczą one tyle co wina i urojenie. Mogą być tak dzikie jak wzgórze Wenery i tak delikatne jak „labirynty kwiatów” z utworu *Die schöne Magelone* Tiecka. Zrodziły się one jednakże — o czym się nie zapomina — ze szczęścia, jakie daje poznanie głębin. W utworze *Die Elfen* nawiązujemy bliższą znajomość z miastem. Po drugiej stronie mostu położona jest — tak ją można nazwać — dzielnica biedoty, jak to się może wydawać ludziom patrzącym na nią zza sztachet.

W zagłębieniu, które otaczały jodły, ukazała się chata i różne niemal rozwalone zabudowania gospodarcze. (...) A na ławce przed chatą wstrętne kobiety w obszarpanych ubraniach (...), na łonach ich siedziały równie brzydkie i brudne dzieci (...), w pobliżu biegały czarne psy (...), widać było jednakże, jak w ciemności poruszają się różne postacie, niczym cienie wokół wiejskiego ogniska.

Dla dzierżawcy Martina jest to wręcz ohydne. Daje on wyraz swemu wstrętowi w sposób, który przyniosłby tylko zaszczyt sumieniu ojców miasta. Zupełnie wyraźnie przemawia tu przez niego strach prowincjusza przed tym, co stanowi o labiryntowym charakterze tej części miasta. Może ona wszakże dla oczu marzycielskich stać się krainą czarodziejską. Mariechen wchodzi po schodach i schodzi, prześlizguje się przez strumienie i kanały, idzie przez sale ze złota i klejnotów. Przeżywa „prawdziwie królewski” wystrój labiryntów, w których można zostawić swe serce i nigdy już wśród ludzi rozumnych nie czuć się całkiem swojsko.

Christian widzi w krzemieniu ogień diamentów, a w brzydkiej babie leśnej piękność ze złotym welonem, której czarowi ulega już na zawsze. Tu ma swój początek wynikająca z baśni definicja piękna, które ukryte jest pod tym, co osobliwe, a nawet i pod tym, co brzydkie. Manfred wtrąca się prowokacyjnie do rozmowy przyjaciół: „Dlaczegoż by obawa, wstręt, strach, moment zaskoczenia nie miały wejść choćby raz do naszego przyszłego i codziennego życia?”⁵¹ Groza jest czymś pięknym — nową wartością uczuciową, jaką zawiera owo prawie niewyczerpane wyobrażenie labiryntu.

Pozostałe teorie strachu, stworzone bądź na podstawie psychologicznej, bądź też egzystencjalnej, można zastosować jedynie z pewnym ograniczeniem. Kategorii strachu nie należy rozpatrywać z perspektywy braku czegoś. Strach to nastrój całkiem pozytywny, dzięki któremu odczuwający go człowiek ma odwagę uchwycenia tego, co można określić jako bycie-w-świecie [*In-der-Welt-Sein*]. Groza i strach są w psychice człowieka manierystycznego wstrząsami, jakimi manifestuje się przeżycie, tak jak manifestuje się je w zachwycie, a także w stanie oczarowania urokiem tego, co cudowne, przy czym nie mają one siły niszczącej.

Jeśli Sternbalda przeraża jeszcze mrowie ludzkie wielkiego miasta handlowego, to Emil (*Liebeszauber*) jest już jego mieszkańcem w pełnym tego słowa znaczeniu: zna dziwny urok wież, spadzistość dachów, grę kolorów koło latarni, przytłaczające wrażenie, jakiego się doznaje w głębi portalu kościoła. Znajome są mu już zapachy oraz występne i banalne sprawy, jakie spotkać można za fasadami domów. Zna pokoje pełne cieni i pomyłek. Tak jak Lovell — cofa się na widok obcych twarzy z portretów wiszących na ścianach. On i Sternbald znają pokoje pełne chwil rozstania, kiedy to trzyma się w rękę jakąś rzecz już po raz ostatni. Znają labirynt domu, myślące się szeregi pokoiów, krużganków, drzwi. Tapeta zaczyna żyć. Słyszą, jak o okno uderzają gałęzie, lękiem przejmuje ich stukot kołatki, westchnienie, jakie wydaje pękająca struna fortepianowa, trzask drzwiczek u pieca. Znają nocne odgłosy i senne zmory. Ucho stało się organem o szczególnie dużej wrażliwości. Dźwięki również są hieroglifami. Miasto jest labiryntem, w którym dziecko może się zagubić bez śladu i w którym ukochana Ferdinanda w jego obecności ginie za rogiem ulicy. I nie pozostaje po niej nic oprócz róży.

Hoffmann jest człowiekiem miasta — *par excellence*. W momencie gdy pojawia się na terenie Berlina, rozpoczyna się dla nas dręcząca gra, jaką prowadzi to miasto. Ludzie wychodzą z kawiarni, z Königsstrasse skręcają w Spandauerstrasse i orientują się według zegarów na wieży kościołów Marienkirche i Nicolaikirche. Spacerują aleją Unter den Linden, tam i z powrotem, przechodzą przez Opernbrücke, mijają zamek.

⁵¹ Tieck, *Phantastus*, s. 66.

„Z panią domu i miłymi dzieciakami ubranymi odświętnie” (*Kawaler Gluck*) udają się do Tiergarten, w Weberisches Zelt zdobywają miejsce w pobliżu wody, robią wycieczkę na plac An den Zelten i do Moabitu. Filistrzy Hoffmanna z pewną dumą patrzą na Szprewę. Siedzą w winiarni na Alexanderplatz i u Sala Tarone piją kieliszek gdańskiej wódki, a po przebalowanej nocy nieoczekiwanie budzą się — jak tajny sekretarz kancelarii Tusmann — na koniu przed Wielkim Księciem Elektorem, z głową przyłożoną do jego piersi (*Wybór narzeczonej*). Jednym słowem, miasto jest lądem odkrytym. Hoffmann zna również ślepe uliczki, domy przechodnie, winiarnie i ogródki przy gospodach. Na tym tle możemy zrozumieć ów „pusty dom”, który stoi nie zamieszkanym, położony w najbardziej ożywionej dzielnicy miasta, i za którego oknami i firankami zaczynają się dziać rzeczy, jakie zrobią na nas później wstrząsające wrażenie w kameralnych sztukach Strindberga. Atmosfera grozy stała się już naturalnym wyziewem miasta.

W ten sposób powoli powstają też owe dziwne pokoiki pełne książek, pokoiki, do których mieszkaniem miasta chroni się wraz ze swymi wspomnieniami i przecuciami. Ożywają znów sprawy, które zajmowały ludzi w minionych wiekach: metaforyka pisania i metaforyka książki, księgi czarnoksiężskie, purpurowe atramenty i „kurzem nasycona atmosfera biblioteki”. Jednakowoż akcent położony jest na przestrzeni, w której obrębie odbywa się akt odszyfrowywania⁵². Również powstawanie przestrzeni wewnętrznych [*Innenräumen*] jest częścią procesu uduchowienia, który wynika z idei labiryntu. U Tiecka miejsce najbardziej odosobnione znajduje się w oficynie (*Pokal*), do której można się dostać przechodząc przez liczne pokoje, schody i korytarze. Miejsce to jest najważniejszym pomieszczeniem domu, gdzie człowiek staje sam przed sobą. Novalis usytuował to pomieszczenie w imponujący sposób. Schodzimy doń w dół korytarzami, a pustelnik, dla którego historia i czas stały się baśnią, pokazuje nam książki.

Henryk przewracał kartki wielkich, pięknie ilustrowanych tomów. Ciekawość jego wzrastała na widok poematów, tytułów; pośpiesznie czytał ustępy krótkie, wpatrywał się w obrazki pięknie wykonane, rozrzucone to tu, to tam, jakby wcielone w kształty słowa, przeznaczone do wspierania i pobudzania wyobraźni czytelnika. (...) Przedstawiały one różnorodne sceny z życia. Walki, obchody pogrzebowe, uroczystości weselne, katastrofy okrętowe, jaskinie i pałace, królów, bohaterów, księży, młodzieńców i starców, mężczyzn i kobiety w cudzoziemskich strojach oraz rzadkie zwierzęta⁵³.

Są to książki, w których ludzie sami siebie odkrywają, a przecież sami nadal pozostają dla siebie zagadką. Nawet książka jest hieroglifem, którego nie można całkowicie odcyfrować.

Hoffmann umieszcza intelektualistę w skomplikowanym i stechnizo-

⁵² Curtius, *op. cit.*, s. 313.

⁵³ [Novalis, *Henryk Ofterdingen*, s. 112—113.]

wanym otoczeniu. Z widoczną ironią tworzy gabinety-pracownie miejskich oryginałów, które poczciwego urzędnika mogą tylko wprowadzić w osłupienie. Są one labiryntem, w którym mieszkają archiwariusze oraz ludzie otaczający się tajemniczością. Idzie się do nich przez pokój pełen dziwnych mebli. Jest to właśnie istotne pomieszczenie dla tych, co żyją ze sprzeczności między wyobraźnią a rozsądkiem, nie zapominając jednakże o tym, by z sąsiadem rozegrać partyjkę w karty. W bibliotece drzew palmowych Lindhorst (*Złoty garnek*) przechowuje swe orientalne manuskrypty. Tu rozciąga się czar przyborów do pisania i arabskich liter, które zdają się wyobrażać jakieś rośliny, mchy, to znów postaci zwierząt. Stare materiały masońskie w formie zapisanych rulonów stały się materiałem badawczym. Jeszcze efektowniej rozgrywają się sprawy w pomieszczeniach doktora Prospera Alpanusa (*Zacheuszek, Cynobrem zwany*), gdzie małe ruchome schodki podjeżdżają pod najwyższą półkę z foliałami, gdzie z książek wyskakują obrazki, gdzie dwuskrzydłowe drzwi otwierają się i zamykają z łoskotem, gdzie zasłony szeleszczą, a czarnoksiężskie zwierciadła zdradzają tajemnice, jakich książki nie zawierają. Ściany i kotary w pokoju są błękitne, takie jak płomień, który pali się podczas magicznych operacji w powieści spiskowej. Do złudzenia przypominają one niebieski kolor romantyków, którego Hoffmann nie traktował jako wartości duchowej, ale którym posługuje się jak barwnym kleksem groteskowym. Te przeładowane pokoje mieszczańskie nabierają charakteru groteskowego. Krańcowym przykładem jest tu znajdujący się w wieży pokój pana Dapsula (*Królewska narzeczona*), którego filisterstwo powoduje, że tradycyjne akcesoria czarnoksiężskie stają się aż do śmieszności kiczowate.

Wszystkie pomieszczenia pełne są światła i cieni, które nie pochodzą od okien, oraz głosów nie do rozpoznania. Drzewo, strach, miłość stały się wokół tych ludzi dźwiękiem. W sposobie oddania śpiewu ptaka, śmiechu czy głosu ludzkiego w jego rozległej skali Hoffmann przewyższa wszystko, czego dokonano. W pokoju mieszkalnym radcy sanitarnego powstaje wyimaginowany świat dzieci (*Dziadek do Orzechów*). Jest to świat stworzony dzięki szafie z zabawkami i wypełniony głosami lalek i figurek, świat, którego dorośli nie przeczuwają. W pokoju ze staroświeckimi meblami i matowym lustrem (*Kawaler Gluck*) pewien starszy jegomość — posługując się zeszytami nutowymi o nie zapisanych stronicach — gra *Armidę* Glucka i wypełnia przestrzeń głosami ukazującymi proces twórczy. A biurko mistrza Abrahama (*Kota Mruczystawa poglądy na życie*) staje się „zaczarowanym kołem”, w którym powstają niezwykle znaki jego pisma. Przebywając w tym kole wprowadza on w ruch „tańczących ludków, małego Turka, który wie, ile każdy z obecnych ma lat, automaty, palingenezje, krzywe obrazy, optyczne zwierciadła”⁵⁴.

⁵⁴ E. T. A. Hoffmann, *Kota Mruczystawa poglądy na życie oraz fragmenty*

Skory do błazeńskich żartów Hoffmann powołuje też do życia zwykłe pokoje mieszkalne, w których popija się herbatę, obgaduje ostatni bal, omawia literackie nowinki czy też mówi się drobne złośliwości. W pokojach tych, w których zbierają się zwykle całe rodziny, wszystko nagle komplikuje się — bądź to z powodu rozbitej filiżanki, tłustej plamy na ubraniu, bądź też wskutek tego, że ktoś nadepnął na czyjegoś ulubionego pieska. W porze picia kawy, w chwilach, które dr Alpanus spędza z Rosabelverdą, zdarza się, że kawa zatrzymuje się w [przechylnym] dzbanku; na posadzce rozbija się magiczny grzebień; obie postacie ścigają się w rozmowie jak kot i mysz. W chwilach tych to, co przeciętne, rozgrywa się powtórnie na płaszczyźnie intelektualnej. Tym samym jednakże Hoffmann dokonuje swoistego zniesławienia mieszczaństwa. Z *Naróżnego okna* obserwuje on ożywiony ruch na placu targowym, wejście do teatru — „scenerię mieszańskiego życia”. I obserwuje to z przekąsem, wiedząc, że długie targi i przebieranie zakończą się w danym przypadku kupnem główki kapusty, kilku śledzi zawiniętych w papier, kawałka owczego sera. Dla niego owe baranki społeczeństwa mieszczańskiego stanowią już niebezpieczeństwo zagrażające twórcemu człowiekowi. Należy to dobrze opłacone bezpieczeństwo czy wyniosłość czytelników gazet, graczy w karty i palaczy fajek, mających duże wyobrażenie o swym wykształceniu — to czynniki, które odgrywają rolę pierwszoplanową, spychając niejako bohatera na margines. Hoffmann nie wie wprawdzie, co to obawa przed samotnym drzewem, nie ogarnia go również uczucie dziwności, gdy patrzy na swą rękę, wszakże w jego groteskach zaczyna się rozgrywać satyrowy dramat mieszczaństwa, w którego kręgu chce on mieć rangę i tytuł, a którego grymasów nie może już dłużej znosić.

W ramach kierunku manierystycznego określano wielokrotnie⁵⁵ groteskę jako formę idealną. Groteska i arabeska funkcjonują jako formy o największej zawartości duchowej. I dzięki nim właśnie można ukazać w formie estetycznej strach przed absurdem. Rozdrabniają one treści świata, mieszają różne części i układają je na nowo już w postaci osobliwych obrazów, które posiadają swoistą prawdziwość. Stare wyobrażenie labiryntu jako czegoś, co w obliczalny sposób jest nieobliczalne, przekładają one na język pomysłowej ornamentyki, w której ramach piękno i brzydota, wzniosłość i śmieszność „łączą się ze sobą w romantyczne wytwory naszej nieromantycznej epoki”. W „tym sztucznie uporządkowanym nieładzie” Friedrich Schlegel (*Gespräch über die Poesie*) widział pośrednio przejawiającą się mitologię, a grotesce, która łączy to, co rozdzielone, przypisał kluczowe znaczenie w poezji nowoczesnej. We wzajemnej grze elementów wzniosłości i śmieszności, w której skrajność ich przeciwieństwa znosi jakiegokolwiek dążenie do harmonii,

biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane. Tłumaczyła E. Sicińska. Warszawa 1958, s. 459.

⁵⁵ Hocke, *op. cit.*, s. 72 n.

a zaspokojenie artystyczne wynika z samej dysharmonii — w tej właśnie grze tkwi poruszająca nas głębia groteski. Dopiero u E. T. A. Hoffmanna element heterogeniczny i wprowadzający nieład ulega niejako zaciemnieniu, przejmując trwogą przed otchłanią przeciwności. Dochodzi do sytuacji wyobcowania, której nie sposób już rozjaśnić.

Jeśli wyalienowanie świata stanowi podstawę wszelkiego rysunku labiryntu, jeśli zderzanie się sił jasnych oraz ciemnych jest, by tak rzec, najprostszym założeniem tego procesu — to w przypadku powieści spiskowej istniało ono w jej formie najpłytszej: jako intryga zawiązywana między przeciwstawnymi sobie związkami [*Bund und Gegenbund*], jako intryga, która przesadnie zaostrza akcję⁵⁶. Romantycy wszakże umieszczają dobro i zło w jednej postaci, pełnej napięć duchowych, które Tieck traktuje jeszcze z lekkością i z ironią. A Hoffmann lubi rozdwojoną naturę doznań życia spiskowców [*Bundeserlebniss*]. Wynika z tego eksperyment wprowadzania pierwiastka labiryntowego do wnętrza labiryntów, gra w grze, dzięki czemu powstają fajerwerki jego grotesek. [Mamy tu pary utworzone przez przeciwstawne postacie (przyp. tłum.):] sprzedawczyni jabłek — Lindhorst; smoki — Salamander; wróżka Rosabelverde — dr Alpanus; Dziadek do Orzechów — Mysi Król. Z jednej strony filisterstwo współczesnych, z drugiej — wzniosłość orientalnego przepychu (we wstawkach — fragmentach baśni). A antagonizmy te doprowadzają do burleskowych walk, rozgrywanych za pomocą lunet, kałamarzy, pacek na muchy, drewnianych mieczy i pistoletów, które nie strzelają. Z połączenia tego, co burleskowe, co charakteryzuje postacie rektorów, sekretarzy i registratorów — z dziwaczną i nie przeczuwaną przez nich baśniową przeszłością powstają absurdalne labirynty, w których z szaloną zręcznością poruszają się nasi Bogu ducha winni sąsiedzi. Stąd biorą się owe groteskowe baśnie, wśród których *Królewska narzeczona* osiąga najwyższy poziom artystyczny. W utworze tym jeden dzień, jaki spędzają Anetka i Amandus, dzień wypełniony machinacjami, które prowadzi komik Dapsul i Król Warzyw Carota, buffo wszelkich demonów, nabiera charakteru komedii *dell'arte*.

W utworach zebranych pt. *Opowieści fantastyczne* i *Opowieści nocne* Hoffmann wypracował jednakże inną jeszcze formę groteski. W nowelach *Ordynacja*, *Ślub* i *Magnetyzer* nie chodzi już wszakże o groteskę wypełniającą akcję, groteskę, w której człowiek niezwykły istnieje w świecie coraz bardziej mu obcym. W swej przedmowie Jean Paul słusznie zwrócił uwagę na to, że Callot — „poetyczny karykaturzysta i romantyczny twórca anagramów”, którego wzywa się jako patrona, jest postacią, której błędów nie sposób powtórzyć i której nie można także dorównać co do wielkości. Utwory te stały się opowieściami grozy, z elementami reportażu o wydarzeniach dnia, jaki można przeczytać w każdej gazecie. A można przeczytać o tym, że poszukuje się ojców,

⁵⁶ Thalmann, *op. cit.*, s. 75 n.

wykrada się dzieci, popełnia morderstwa z zadróżki lub z chciwości na pieniądze, że w niezamieszkałych domach przetrzymuje się obłąkanych, słowem — o tym, że poszukuje się sprawców przestępstw. Labirynt baśni przekształcił się więc w ślimaczą skorupę dziwacznych stosunków rodzinnych. Mamy tu lunatyków popadających w stany somnambuliczne i choroby nerwowe, a pragnących trwożliwie zachować je w tajemnicy. Kobiety robiąc sceny i mdlejąc wdają się w sprawy problematyczne i zaczynają być „kobietami niezrozumianymi” [*unverstandenene Frauen*]. Dokonuje się tu przejście od labiryntu powieści spiskowej do płataniny motywu, środka i okazji, jaka współtworzy opowieść kryminalną. Element kryminalny staje się formą chaosu, która znów zdobywa szeroką publiczność. Wykazując się jako pisarz dużą obrotnością, Hoffmann stworzył formę epicką, która — począwszy od wulgarnego manieryzmu w. XVI i XVII, przez literaturę trywialną w. XVIII, a skończywszy na przeznaczonych dla dzisiejszego czytelnika *mystery stories* — funkcjonuje jako manierystyczna powieść brukowa. Ze względu na makabryczność popełnianych morderstw, sceny grozy, a także rozmaite powikłania i rozwikłania powieść ta oddziałuje podsycając i zaspokajając naszą ciekawość.

Opowieści te niejednym raz rozpoczynają się od wprowadzenia młodego człowieka, który spojrzawszy raz w oczy niebieskie jest już nieodwołalnie stracony. Na balu u radcy prawnego młodzieniec nasz staje naprzeciw swej byleż ukochanej. Za jej plecami jednakowoż daje się słyszeć skrzeczący głos jakiejś „postaci o nogach pajęczych, z żabimi oczami”: Gdzie jest moja żona? Potem zaczynają się straszne sny, w których nasz bohater wskakuje radcy na plecy jako wiewiórka; goście wyglądają jak figury z gumy roślinnej, które ofiarowuje się jako prezent gwiazdkowy, i urastają w obrzydliwe mrowie ludzkie. Ze starego arsenału wydobywa się tu duchy i zjawy, tragikomiczne pomyłki, a element fantastyczności miesza się z atmosferą nocy. Komplikują się wówczas wydarzenia za zasłoniętymi oknami, w piwnicznych piwiarniach, w dusznej atmosferze wiejskich domów, budząc przerażenie, doprowadzając do szaleństwa i popychając do zbrodni, tak że codzienny świat rozlatuje się w kawałki.

Nie są to już jednak przepaści, w których głęb się zagłębia i które po części powinny zostać przecież zagadką. Chodzi tu bowiem raczej o przyczyny rozwodów, jakie ludzie wynajdują w ścisłym pożyciu ze sobą i jakie można wyjaśnić odwołując się do rozsądku. Pewna jednoznaczność końca, jakiej wymaga opowieść kryminalna, a jaką osiąga się dzięki nagromadzeniu argumentów psychologicznych, jest tym czynnikiem, który usuwa wszelki moment zaczarowywania. Absurdalne figury i sceny, które są ciągle wprowadzane i które opowieściom tym nadają zabarwienie tragikomiczne, nie są już groteskami⁵⁷. Akcent po-

⁵⁷ W. K a y s e r, *Das Grotteske*. Oldenburg 1957, s. 76 n.

łożony jest teraz na przedstawienie i analizę sytuacji zadziwiających, z czego wynika pewien realizm, a szczególnego znaczenia nabierają oceny moralne. Tajemnica baśni stała się przypadkiem z zakresu zaburzeń duchowych. Nie chodzi już o ludzi nadzwyczajnych, lecz o poszkodowanych, o nerwowych młodzieńców i nadwrażliwe dziewczyny, o kobiety, które zapomniały już imion ukochanych i coraz bardziej duchowo się pograżają, a wreszcie i o ordynatów, którzy się nienawidzą i oszukują. Nerwy, którymi żyją w coraz bardziej rosnącym tłumie i tempie wydarzeń, odmawiają im posłuszeństwa. Oni już nie skaczą do swej ukochanej — tak jak Anzelmus — przez ogień i wodę ani nie wstępują — jak Hyazinth — do wnętrza świątyni. Lata życia wycisnęły na nich swe piętno, a oni, wyobcowani, dopuszczają się przestępstw i popadają w obłęd, na co nie ma już ratunku.

Wśród tych kryminalnych opowieści o zabarwieniu groteskowym można wszak znaleźć dwie takie, które pozostawiają w zawieszeniu możliwość racjonalnego rozwiązania. W *Przygodach w noc sylwestrową* oraz w *Piaskunie* kształtuje się groteska mieszczańska, w której kuchenny zapach domowego życia miesza się w sposób niesamowity z marzeniami sennymi i motywem opętania. Nie są to wcale żadne opowieści przejmujące dreszczem. Chodzi tu jedynie o przepaści otwierające się pomiędzy ludźmi w związku z ciasnotą wspólnego życia. Powstają tu labirynty chęci, myśli i uczuć. Są to tematy, do których później — jeszcze w tym samym stuleciu — doborą się nowele przedstawiające konflikty małżeńskie. Niewiele napisano historyjek małżeńskich o objętości zaledwie 15 stron, takich jak ta o niejakim Erazmie Spikherze, *alias* generale Suwarowie [*Przygody w noc sylwestrową*]. „Kochana i pobożna pani domu” nie ma nazwiska; nazwisko jej mogłoby być wszakże nazwiskiem tych wszystkich kobiet, co troszczą się o dom, wycierają dziecku noski i upominają swego wybierającego się w podróż Erazma, by nie zgubił czapki podróżnej.

Jeden świat to za mało, jak na potrzeby Erazma. Dlatego we Włoszech zapada mu w serce śpiewaczka Giulietta. Przed wyruszeniem w drogę powrotną Erazm zostawia jej swój obraz odbity w zwierciadle. Jednakże mężczyzna, który utracił był w zwierciadle swe własne oblicze, staje się jako ojciec rodziny pośmiewiskiem ludzi. A „kochana i pobożna pani domu”, dla której rozstał się z Giuliettą, odwraca się teraz z chłodem od niego, ponieważ uważa, że ma małżeńskie prawo do posiadania na własność obrazu swego męża i jego odbicia w zwierciadle.

Podjęty przez Hoffmanna motyw zwierciadła jest motywem manierystycznym, którego występowanie w późnym antyku, w średniowieczu i w w. XVI oraz XVII przekonująco wykazał Curtius. Romantycy przekształcają ten motyw w kombinację zwierciadeł, takich jak zwierciadło metalowe, kryształ, pierścień, oczy, okulary, luneta, występującą w stacjach odurzenia, które odzwierciedlają w duszy światy nieznane, oraz

w muzyce, która chwyta to, co niepostrzegalne. Wszelkie badania nad manieryzmem wykazały, iż metafora zwierciadła jest metaforą w równym stopniu starą jak i nową.

I tu właśnie, na podstawie tej opowieści o Erazmie Spikherze, możemy przekonać się o obrazotwórczej sile zwierciadła, które ujawnia niesamowitą zdolność sięgania w głąb. Obraz odbity w zwierciadle w równym stopniu należy do człowieka jak jego cień. Obraz ten nadaje człowiekowi prawo obywatelstwa, dokumentuje — jak metryka chrztu i ślubu — jego istnienie. Jeśli chodzi o człowieka pełnego problemów, to jego zwierciadło nie odbija już obrazu egzystencji w jej klasycznym uwarunkowaniu. Odbija natomiast to, co w głębi jego duszy i w sennych marzeniach nieznanne i pogmatwane na kształt labiryntu. Zwierciadło obnaża, rejestruje, zaczarowuje. Odbicie zdradza wielowarstwowość człowieka, która nie jest odnotowana w świadectwie ślubu. W grę wchodzi tu coś innego, co znajduje się w posiadaniu osoby, co zwie się tajemnicą i zagadką, co można podarować, czego jednakowoż nie należy się domagać — coś, czego sąsiad nie przeczuwa i co odrzuca jako rozpustne zatracenie mieszczańskiej przyzwoitości. Dzięki postaciom Giulietty i Olimpii (*Piaskun*) miłość Anzelmusa do Serpentyny, za której głosem wolno pójść bohaterowi baśni, stała się kwestią sporną małżeńskiego pożycia. O tajemnicach i sennych marzeniach nie sposób jednak zapomnieć, nawet jeśli żyje się w związku małżeńskim. Może się zatem zdarzyć, że podróżujący entuzjasta i pewien obcy jegomość, którzy dzielą ze sobą pokój, zawołają we śnie „Giulietto”. Hoffmann zna wartość, jaką ma przeżycie takiej chwili. Erazm „leżał tu z twarzą młodzieńca, jakkolwiek twarzą boleśnie wykrzywioną”⁵⁸, która później znów się postarzeje. W postaciach „kochanej i pobożnej” pani Spikher i rozumnej Klary (*Piaskun*) [św.] Weronika staje się bezlitosną panią domu, która traktuje odbity obraz męża jako jeden ze zwyczajnych sprzętów, nie mogąc go zdobyć. Dla Hoffmanna jest rzeczą naturalną kwestionować za pomocą tradycyjnych środków przepaścistą otchłań [*das Abgründige*], a z drugiej strony powoływać do życia diabła i wampira. Pani Spikher wysyła Erazma z powrotem w świat, z poleceniem, by szukał swego utraconego odbicia, w świat, w którym Erazm nie szuka niczego innego poza jakąś Giuliettą. Przypomina mu też, by od czasu do czasu przysyłał małemu Razmowi nową parę majteczek. „A gdy będziesz w Norymberdze, kup mu także (...) kolorowego huzara i piernik”⁵⁹ — dodaje. Wypowiedziawszy te słowa, pani Spikher przewraca się na drugi bok i zasypia.

W życiu tych ludzi jest coś więcej niż to, co potrafimy pojąć rozumem. Manierystyczna idea labiryntu nie funkcjonuje tu już w swym

⁵⁸ Hoffmann, *Sämtliche Werke*, t. 7, s. 280.

⁵⁹ E. T. A. Hoffmann, *Przygoda w noc sylwestrową*. W: *Opowieści fantastyczne*. Warszawa 1959, s. 239.

związku ze wspomnianymi doznaniem spiskowców. Daje ona człowiekowi problematyzującemu wiele do myślenia. A jest to człowiek, który zdarzenia, z jakimi się spotyka, porządkuje w ten sposób, że łączy je w związki niesamowite. Jest to człowiek, który wydobywa z twarzy jej podwójny i potrójny wymiar, który zaciemnia postać przeciwnika, upodabiając ją do szatana, który zniekształca oblicze codzienności, a normy kruszy.

Przełożył *Andrzej Szpoliński*

Przekłady opracowano przy współudziale *Jerzego Paszka*