

Paweł Dybel

Manifesty romantyzmu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 175-180

1976

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.

Manifesty romantyzmu

Manifesty romantyzmu 1790—1830 (Anglia, Niemcy, Francja). Wybór tekstów i opracowanie Alina Kowalczykowa. Warszawa 1975 PWN, ss. 394.

Zrazu zdziwienie budzi tytuł tej książki, w którym na określenie programowych i kluczowych tekstów epoki romantyzmu używa się terminu zasadniczo im obcego — „manifest”. Słowo to w literackim obiegu pojawiające się dopiero kilkadziesiąt lat później, i o dość określonym znaczeniu, funkcjonuje tutaj w odniesieniu do poematu, listów, traktatów estetycznych, przedmów itp. Do tekstów, które — jak to przyznaje autorka wstępu i opracowania Alina Kowalczykowa — często nie miały być wcale tekstami programowymi; ich autorom obcy był sam termin „romantyzm”. Ale czy postępowanie takie nie ma również swoich racji? Czy nie jest zasadniczo podobne do tych sytuacji w literaturze, kiedy np. młode, wkraczające pokolenie twórców powołuje się na wybraną tradycję historycznoliteracką i używa wobec niej własnych sformułowań? Czy słuszny jest wówczas zarzut mówiący o zniekształceniu tradycji, dopasowywaniu jej do własnych programów, gustów? Przecież każda tradycja jest przede wszystkim tradycją oglądaną z perspektywy „teraz” — nawiązanie do niej, jej rozumienie nieuchronnie zawierać musi w sobie obce jej pierwiastki. Jest w horyzoncie zainteresowań kogoś (badacza, krytyka, poety), kto patrzy na nią z zewnątrz, kto swoim spojrzeniem określa jej sens, funkcję i wartość.

Skoro wobec kluczowych tekstów epoki używamy sformułowania „manifest romantyczny”, to nazywamy w ten sposób nie to, czym są one „same w sobie”, ale raczej to, czym są one dla nas obecnie. Wydobywamy to, co — nieraz nieświadomie — było w nich zawarte i jako „manifest”, i jako „romantyzm”.

Spotkanie z tą książką musi robić na polskim czytelniku, wychowanym na romantyzmie Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, wrażenie dość niezwykle. I to pod wieloma względami. To, co skądinąd znamy jako symbolizm, ekspresjonizm, nadrealizm, przygotowywane jest tutaj — ponad wszelką wątpliwość. Można by całymi stronami przytaczać stosowne cytaty, my ograniczymy się do kilku wymownych fragmentów. Oto np. wypowiedź Coleridge’a podkreślającą rolę wyobraźni w akcie poetyckim — do motywu tego nawiąże m. in. imażynizm i nadrealizm:

„O, jakże zdumiewająca jest samoistna moc imaginacji — kiedy doznania bólu uczynią ją swoim interpretatorem albo gdy powracający dobry nastrój lub zdrowie przemieni chłodne, zamarłe kształty i krajobrazy w pączki i kwiecie, żywe w szkarłacie, zieleni i śnieżnej białości (...) — dziwna jest moc przedsta-

wiania zdarzeń i okoliczności, odpowiadających męce lub triumfowi jak gdyby wierzącej w to wszystko duszy (...)" (s. 74).

Równie znacząca jest wypowiedź Shelleya o wizyjnym charakterze poezji, podkreślająca moment nieświadomości w akcie twórczym:

„Nie można tego powiedzieć: «Ja chcę tworzyć poezję» (...) ponieważ umysł w akcie tworzenia jest jak gdyby węgiel na pół spalony, który pewien wpływ niewidzialny, jak wiatr niestały, pobudza do przejściowego blasku: siła jego powstaje z jego wnętrza" (s. 101).

Symbolizm — rozumiany na razie jako symboliczny język natury, który powinien odtwarzać twórca — przygotowują wypowiedzi Coleridge'a, Fridricha Schlegla i Schellinga: „Artysta powinien współzawodniczyć z owym duchem natury działającym we wnętrzu rzeczy i przemawiającym przez formę i postać jako przez symbole; i tylko o tyle, o ile go pojmie w żywym naśladownictwie, może sam stworzyć coś prawdziwego" (Schelling, s. 206). Takich fragmentów jest znacznie więcej, nie o nie zresztą chodzi. Kryje się za tym bardziej istotne zjawisko, które można określić jako radykalne zerwanie z tradycyjnym rozumieniem mimetycznej funkcji sztuki — jako imitatorki natury w jej naocznym kształcie. W tym sensie zadziwiający jest prekursorski charakter tekstów zawartych w antologii wobec zjawisk, które nastąpiły w sztuce kilkadziesiąt lat później i trwają nieprzerwanie aż po dzień dzisiejszy.

Myśl estetyczno-literacka romantyzmu, podkreślając rolę pierwiastka uczuciowego w akcie twórczym, pojmując go jako swobodną ewokację duchowego wnętrza artysty, które stanowi punkt wyjścia i dojścia aktu kreacji. U podstawy takiego rozumienia leży przekonanie, iż natura duchowa człowieka i natura otaczającego go świata są zasadniczo tego samego rodzaju (Coleridge), mają pewne wspólne podłoże (zasadę). Tym samym ewokując siebie, zdając się na władzę „duszy”, artysta mówi również o świecie samym. Tyle, że już nie imituje tego świata, jego konkretnej, namacalnej postaci, ale odczytuje go poprzez siebie (przede wszystkim przez własną wyobraźnię, zdolności kreacyjne), jego (świata) istotę możliwą do wyrażenia jedynie na sposób symboliczny. Mimo niewątpliwego prymatu przyznanego podmiotowi (tzw. duszy) świat zewnętrzny nie jest jednak obojętnym członem relacji. Przeciwnie, to zwykle ku niemu kieruje się artysta, starając się odtworzyć jego „mowę” rozumianą jako tajemnicza mowa rzeczy (symbol). Ten aspekt skierowania „ku rzeczy” uwydatnia szczególnie romantyzm niemiecki (F. Schlegel, W. Wackenroder, F. Schelling). Charakterystyczna jest w tym względzie wypowiedź Schellinga:

„Istota mitologii polega wszakże nie na poszczególnych postaciach, obrazach i symbolach, ale na żywym oglądzie natury, który stanowi ich podstawę. Do tego żywego oglądu natury prowadzi nas znów wiedza, o ile osiągnie właściwą głębią duchową i dotrze do źródła wewnętrznego objawienia" (s. 159).

Wbrew często formułowanym twierdzeniom o subiektywizmie romantycznych teorii sztuki, miały one swoje rozumienie „obiektywności”. Odwoływały się do pewnego, uniwersalnego porządku świata, który jako istotniejszy od skończonego, materialnego oblicza rzeczy — należało właśnie odtwarzać.

Rzecz ciekawa, że w kilku wypadkach spotykamy się z językiem i sformułowaniami wyraźnie zaczerpniętymi z *Krytyki władzy sądu* („pięknem jest to wszystko, co wzbudza przyjemność bezinteresowną” — Coleridge, s. 83), „humor jest rezultatem swobodnego pomieszania tego, co uwarunkowane i tego, co bezwarunkowe (...) Tam gdzie spotykają się ze sobą fantazja i władza sądu, powstaje dowcip” (Novalis, s. 176). Kantowskie rozumienie piękna jako „gry bezinteresownej” okazało się bardzo doniosłe w swoich skutkach — otworzyła się możliwość dostrzeżenia w ludzkiej wyobraźni potężnej i samoistnej mocy twórczej, która nie skrępowana sztywnym wymaganiem odtwarzania świata zewnętrznego, może zdać się na „grę” samej siebie. Romantycy, kontynuując Kanta, zmieniają jednak zasadniczo samo rozumienie i funkcję „gry”. Wiąże się to z bardzo eksponowanym przez nich przekonaniem o dwoistej naturze świata — skończonej i nieskończonej, oraz utożsamieniem tej ostatniej z czymś z natury tajemniczym, niepoznawalnym przez rozum. Porzucenie *mimesis*, traktowanej jako imitacja, w imię swobodnej gry wyobraźni prowadzi do przeniesienia się w nową, doskonalszą sferę: symbolu, mitu, Boga. Ustala nową hierarchię wartości. Opuszczony zostaje obszar świata nauki i świata „na co dzień” w imię kreowania prawd wiecznych i pierwotnych, w których człowiek rozpozna swoje prawdziwe oblicze (Schelley, Tieck, Novalis, Schlegel, Schelling, Hugo). O ile bowiem w nauce i życiu potocznym punktem wyjścia i dojścia jest to, co się w jakiś sposób „wie” albo zakłada się, że będzie wiedziane, o tyle u podstaw romantycznego poglądu na świat leży właśnie „niewiedza”, tajemniczość. Są to obszary nie komunikujące się z sobą, wzajemnie niesprowadzalne. Wprawdzie często spotykamy się z deklaracjami, że nowe mityczne rozumienie świata odrodzi również naukę, ale nigdzie nie wychodzą one poza ogólniki. Istotne jest natomiast to, że po raz pierwszy problem stosunku sztuki i nauki ujawnił się tak drastycznie.

Obszarem, który natomiast romantycy odkrywają jako pole artystycznej penetracji, jest mit. Pięknie wyraził to F. Schlegel w *Mowie o mitologii*:

„Bowie to jest początek wszelkiej poezji, znosić tok i prawa rozsądnie myślącego rozumu, aby nas ponownie przenieść w piękny zamęt fantazji, w pierwotny chaos ludzkiej natury, dla którego dotychczas nie znam piękniejszego symbolu niż barwna ciżba starych bogów” (s. 154).

Mit jest utraconym przez człowieka współczesnego centrum, z którego się wywiódł. Mówi o jego genezie, o zasadach kierują-

cych jego życiem. Są to zasady z natury tajemnicze, boskie: możliwe do odczytania w przyrodzie jako symbole, nadają godność i rangę ludzkemu istnieniu. Partycypując w nich, człowiek komunikuje się z tym, co źródłowe i pierwotne. W tym sensie wszystkie mitologie są tego samego rodzaju (zakładają istnienie boskości) i mogą być artystycznie interpretowane. Oczywiście największą rolę odegrała mitologia chrześcijańska głosząca dualizm duszy i ciała, dobra i zła, wieczności i doczesności. Powołując się na nią, romantycy naruszają jednak często jej wewnętrzną strukturę jako strukturę mitu o Wcieleniu i Zbawieniu. Jak pokazała to niedawno w *Dwóch twarzach losu* Ewa Bieńkowska (na przykładzie filozofii Hegłowskiej i romantyzmu polskiego), epokę tę cechuje pragnienie zrealizowania „Królestwa Bożego” na ziemi — wiara w duchową moc człowieka, która pozwoli mu wyzwolić się od doczesnych ograniczeń i osiągnąć pełnię szczęścia (absolut) w działalności artystycznej zbliżonej do religii lub prorocstwa. Wyznaniom Schelleya, Tiecka, Wackenrodery, Novalisa i innych towarzyszy bardziej lub mniej ujawnione przekonanie, że od samego człowieka zależy osiągnięcie przezeń upragnionej wieczności. Sam Bóg stanowi tylko bierny człon relacji — jako założona „tajemnica” jest osiągnany w akcie mistycznego spełnienia.

Hasło zdania się na grę wyobraźni, głoszenie mitycznej genezy człowieka prowadzić musiało do kolejnej, niezwykle istotnej dla romantyzmu konsekwencji. Zwykło się to czasem określać jako zawieranie przez sztukę „paktu z diabłem”, czyli jej wyczulenie na ciemne, instynktowne moce zawarte w człowieku. Zburzony został dotychczasowy, klasyczny kanon piękna utożsamiający je z harmonijnością kształtów, stawiający na jednym planie etycznym z „dobrem”, określający sztywne ramy tematyczne i kształt formalny sztuki. Piękne staje się teraz wszystko, o ile jest w stanie poruszyć wyobraźnię (uczucie), co odwołuje się do podświadomej energii tkwiącej w człowieku (por. W. Blake: *Zaślubiny Nieba i Piekła*). Co jest wieloznaczne, tajemnicze i wewnętrznie sprzeczne, a tym samym niemożliwe do wyrażenia środkami sztuki klasycznej. Akt twórczy przestaje być preparowaniem jednostronnego obrazu świata, „na zewnątrz” — łączyć ma w sobie elementy krańcowo biegunowe i paradoksalne. Domaga się utraty dystansu, zatopienia podmiotu w kreowanym świecie nieświadomości.

Tak bardzo eksponowane przez romantyków „uczucie”, odpowiada stanowi zakłócenia harmonijności doznań podmiotu w imię gry mrocznych i sprzecznych sił, których oddanie możliwe jest tylko w stanie ekstazy, wewnętrznego „wzburzenia”. Czy to będzie poemat poetycki Blake’a, rozprawy estetyczno-filozoficzne Schlegla lub Schellinga, *Przedmowa do dramatu «Crommwell»* W. Hugo itd., we wszystkich tych wypadkach chodzi o piękno, które jest z istoty tajemnicze i dwuznaczne. Aby uratować jego sensowność, należy odwołać się do pierwotniejszej, mitycznej natury człowieka.

Romantyczny „diabeł” to upersonifikowana postać przemiany w rozumieniu procesu twórczego, konsekwencja zdania się na tajemnicze moce głęboko ukryte w człowieku. To, co w kilkadziesiąt lat później Freud nazwie podświadomością, a Nietzsche Dionizosem. Od czasu romantyzmu taki „diabeł” i jego obiektywne istnienie nie mogą być zaprzeczone, usunięte poza nawias sztuki starającej się również głosić swoją prawdę o człowieku i świecie. Jest przy tym bardziej pociągający niż „prostolinijski i dobry” anioł (por. Blake’a *Zaślubiny Nieba i Piekła*). Agresywny, niemożliwy do jednoznacznego ujęcia, zapewnia poczucie wewnętrznej pełni, niewyczerpywalności istnienia. Z czasem stanie się miarą odkrywczosci sztuki, pożywką, na której wyrosną niemal wszystkie izmy XX wieku. Takiego „diabła” twórcy epoki ewokują przede wszystkim w grotesce, poprzez humor i ironię. To, co w poprzednich epokach stanowiło zwykle uboczny, marginalny dodatek, teraz staje się naczelnym kanonem piękna i tworzenia, wręcz ludzkiego życia („Człowieczeństwo rolą jest humorystyczną” — Novalis, s. 178). Po raz pierwszy zdefiniowanie człowieka i otaczającego go świata okazało się tak problematyczne, wręcz niemożliwe, po raz pierwszy też uświadomiono sobie, że bezcelowe jest poszukiwanie jakiejś filozoficznej formuły, która byłaby w stanie ująć jego pełnię — już lepsze jest zaklęcie, symbol, mit, bazujące na tym, co z istoty nie może być „wiedziane”. Ujawnia się poczucie absurda istnienia (egzystencjalizm Kierkegaarda wyrasta z tej epoki!); romantycy nie chcą od tego poczucia uciekać, usuwać w cień nieświadomości, ale przeciwnie — chcą je głosić, ewokować. Groteska, humor, ironia jako środki artystyczne wywodzą się z widzenia świata jako absurdu, w przedziwny sposób łączą w sobie to, co zrozumiałe z niezrozumiałością, harmonię z dysharmonią, warunkowość z bezwarunkowością. Hymnem pochwalnym na cześć groteski jest przedmowa Hugo do dramatu *Crommwell*, gdzie autor widzi w niej środek artystyczny wykraczający poza klasyczny kanon piękna, wiążący je z bardzo wąską definicją człowieczeństwa:

„to, co nazywamy brzydotą, jest szczegółem wielkiego zespołu, którego w całości nie ogarniemy i który jest zestrojony nie z człowiekiem, ale z całym stworzeniem. I z tego względu brzydota stale ukazuje nowe, choć niepełne oblicze” (s. 275).

Jakkolwiek Hugo rozgranicza jeszcze pomiędzy człowiekiem a „stworzeniem”, otwiera zarazem możliwość nowej definicji człowieczeństwa — jako powiązanego ze zwierzęcością, brzydotą, „grzechem”.

Romantyzm niemiecki (F. Schlegel, Novalis) widzi w ironii i grotesce przede wszystkim pierwiastek refleksji wobec bytu, łączący w sobie jego cechy antynomiczne. Utożsamia ją ze swobodną grą ewokującą dziwaczność i przypadkowość, widzi w niej źródło prze-

żyć mistycznych. Można powiedzieć, że groteska (tak jak ironia) najlepiej wyraża światopogląd epoki, uosabia wszystkie główne przemiany, jakie się w niej dokonały. Kariera groteski w dwudziestym wieku poświadcza „przewrotową” rolę romantyzmu dla ukształtowania się nowego rozumienia sztuki. Cechuje je przede wszystkim zerwanie z naiwnym, imitacyjnym podejściem do rzeczywistości, zakładającym światopogląd „zamknięty”: wiarą w możliwość wyrażenia tajemnicy bytu poprzez odtworzenie jego „realnej”, naocznej postaci.

Dla polskiego odbiorcy antologia Aliny Kowalczykowej ma dodatkowe znaczenie. Umożliwia, po raz pierwszy w tak szerokim zakresie, porównanie myśli estetycznoliterackiego polskiego romantyzmu z myślą zachodnioeuropejską. Pozwala nie tylko na dostrzeżenie oczywistego faktu rangi i roli, jaką w obu wypadkach odegrała sfera polityczno-społeczna, ale również wskazuje na to, czego polskiemu romantyzmowi zasadniczo brak. Jest to, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, refleksja o charakterze teoretycznoliterackim (estetycznym), której naczelnymi problemami są: relacja literatura — sztuka — rzeczywistość, funkcja ironii i groteski, rola mitu i tradycji, filozoficzne rozumienie samego procesu twórczego. Właśnie ta różnica (dodajmy, nie różnica wartości poszczególnych dokonania literackich, ale samego charakteru przebiegu procesu historycznoliterackiego) zdecydowała o bardzo nieciągłym, nastawionym na bodźce zewnętrzne rozwoju naszej literatury i sztuki. Kiedy u nas romantyzm wyraził się we wspaniałej twórczości dramatycznej i lirycznej, równoległe w Anglii, Niemczech i Francji przygotowywał grunt pod nowe rozumienie sztuki w ogóle. I stał się zapowiedzią czołowych kierunków artystycznych XX wieku.

Paweł Dybel

Debata i walka

Jan Józef Szczepański: *Przed nieznanym trybunałem*.
Warszawa 1975, Czytelnik, ss. 135.

Książka J. J. Szczepańskiego zrazu budzi sprzeciw — tak się w niej wszystko dobrze zgadza i komponuje. Za dobrze. Narrator wie o przedmiocie rozważań wszystko; wie np., jakie motywy kierowały lagerführerem Fritzschem, gdy zezwalał ojcu Kolbemu na zastąpienie Gajowniczką w celi śmierci. Jak gdyby badana rzeczywistość nie stawiała tu, wyjątkowo, żadnego oporu, jak gdyby piszący z góry wiedział, że jego interpretacje będą słuszne.