

Warszawa 2010

TOM LIX

MICHAŁ MRUGALSKI

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

## ROMANTYZM: NAJNOWSZY ANTYK. GRECKIE ŹRÓDŁO NIEMIECKIEGO I POLSKIEGO ROMANTYZMU

Unsre Tragödie spricht zum Verstand, drum zerreißt sie das Herz so,  
Jene setzt in Affekt, darum beruhigt sie so!  
Schiller i Goethe, Xenie 325. *Griechische und moderne Tragödie*<sup>1</sup>

Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
Niż mędrca szkiełko i oko.

### 1. Schiller i Schleglowie kłócą się o autentyczny antyk i prawdziwą nowoczesność

W Polsce o Schillerze pamięta się przede wszystkim jako o Sturm-und-Drängerze, prekursorze romantyzmu albo i romantyku. Niewiele uwagi poświęca się jego zwrotowi ku klasycyzmowi, zwrotowi sprowokowanemu doświadczeniem dynamiki rewolucji francuskiej i udokumentowanemu teorią estetycznego wychowania człowieka do rozumnej wolności, podobnie jak ignoruje się wieloletni spór Schillera z prawdziwymi przedstawicielami wczesnej romantyki niemieckiej – braćmi Schlegel. Sami Schleglowie z kolei występują w Polsce w dwojakiej postaci. Badacze romantyzmu przywołują głównie ich późniejsze pisma – przede wszystkim *Die Vorlesungen über die dramatische Kunst* Augusta Wilhelma Schlegla (1808, 1809-1811) i *Geschichte der alten und neueren Literatur* Friedricha Schlegla (1815). Obydwie serie wykładów przetłumaczono na początku lat 30. XIX wieku na polski, przy czym wykłady Augusta Wilhelma

---

<sup>1</sup> „Nasza tragedia przemawia do intelektu, dlatego tak rozdziera serce, / Tamta mierzy w afekt, dlatego tak koi!” (*Grecka i nowoczesna tragedia*). Wszystkie przekłady w tekście sporządził autor, chyba że zaznaczył inaczej.

– z francuskiego przekładu<sup>2</sup>. Z kolei wczesnoromantyczne dokonania braci Schległów, albo raczej samego Friedricha, zainteresowały teoretyków, lecz już nie historyków literatury dzięki pracom Paula de Mana, przyswajanych w latach spóźnionej recepcji poststrukturalizmu. De Man nie poświęca wcale uwagi roli Grecji dla wczesnej romantyki, choć przecież sam termin „ironia”, o którym de Man może rozprawiać imponująco długo i subtelnie, pochodzi z Grecji, a Schlegel nieprzypadkowo wybrał starożytny wyraz na określenie specyficznego nowożytnego zjawiska literackiego<sup>3</sup>: cała teoria Schlegla pracuje na konfrontacji antyku z nowożytnością, by stworzyć projekt moderny. De Man, ignorując znaczenie Grecji dla *Frühromantik*, mógł liczyć na entuzjastyczne przyjęcie w Polsce, gdzie raczej nie należy do faktów powszechnie znanych i uznanych to, że romantyzm w Niemczech – ale w Polsce też! – fascynował się Grecją antyczną. Także w Polsce romantyzm narodził się z ducha poezji greckiej<sup>4</sup>. Można o tym nie wiedzieć tylko wtedy, gdy nie pojmuje się różnic między Schległami a Schillerem.

Dawniejsze niemieckie badania<sup>5</sup> podkreślały raczej podobieństwo romantyków do Schillera niż cechy ich poróżniające: dzięki temu – w świetle prawdy powieściowej Girarda – zawziętość i długotrwałość sporu Schległów z Schillerem stawały się zrozumialsze; dawały się łatwo wytłumaczyć. Podobieństwa miały najwyraźniej przejawiać się w zależności ostatecznej wersji *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797) F. Schlegla (głównej jego pracy poświęconej antykowi) od rozprawy Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* z 1795 roku,

<sup>2</sup> A.W. Szlegel, *Kurs literatury dramatycznej*, przeł. E. Komornicki, Warszawa 1830; *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej przez Fryderyka Szlegla przełożony z niemieckiego*, Warszawa 1831. Zob. też D. Masiakowska-Osses, *August Wilhelm Schlegel und Polen: Gegenseitige Rezeption*, w: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hrsg. von Y.-G. Mix, J. Strobel, Berlin, New York 2010 (autorka tej ważnej pracy nie docenia jednak wagi Francuzów w recepcji Schlegla).

<sup>3</sup> E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt 1972 s. 77: Świadoma technika przedstawienia Schlegla polega na używaniu podstawowych pojęć antycznego kształcenia, *Bildung*, zwłaszcza z dziedziny retoryki i poetyki, do opisu nowoczesnych fenomenów literackich, przy czym tradycyjne figury celowo otrzymują nowy profil, ale też – należy dodać – stare figury otrzymują nowe życie.

<sup>4</sup> Praca zbiorowa *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, przynosi, jak wskazuje podtytuł, wyłącznie przyczynki, odnoszące się do konkretnych motywów sztuki greckiej. Podobnie autorska książka M. Kalinowskiej *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej* (Toruń 1994) nie odważyła się postawić tezy, że Grecja mogłaby być dla romantyków czymś więcej niż rezerwuarem ekonomicznych obrazów i adresatem uprzejmych pochwał.

<sup>5</sup> Zob. G. Oesterle, *Schiller und die Romantik. Eine kontroverse Konstellation zwischen klassizistischer Symposie und romantischer Sympolemik*, w: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hrsg. von W. Hinderer, A. v. Borman, Würzburg 2006, s. 411, 404; F. Sengle, *Die „Xenien“ Goethes und Schillers als Dokument eines Generationskampfes*, w: *Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. von W. Barner, E. Lämmert, N. Oellers, Stuttgart 1984.

gdy powstał też projekt estetycznego wychowywania ludzkości do wolności<sup>6</sup>. To Schiller miał przekonać Schlegla, że to w porządku być nowoczesnym. Nie ma się czego wstydzić – uspokajał Schiller – trzeba tylko dążyć do doskonałości równej tej, którą starożytni mieli z natury i niejako bez zasługi, zatem nasza – ciężko zdobyta – nowa doskonałość będzie więcej warta niż spontaniczna doskonałość naiwnych Greków.

Właśnie dlatego, że F. Schlegel i Schiller byli tak do siebie podobni, mieli nawzajem oskarżać się o synkretyzm w zestawianiu elementów antycznych i nowoczesnych oraz o abstrakcyjność, jałowość ich płodów poetyckich<sup>7</sup>. Według Fryderyka Schlegla Schiller to „poetyczny filozof, ale żaden z niego filozoficzny poeta”, a jego poetycka impotencja, jego „niespełnienie wynika po części z nieskończoności jego celu” (II 7)<sup>8</sup>. Jeżeli „cel” stawiany i opiewany w poezjach Schillera istotnie był ideą w sensie Kantowskim, to jego nieosiągalność założono

<sup>6</sup> Np. H.R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”*, w: idem, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999; K. Stierle, *Progressive Universalpoesie und progressive Universalstadt. Friedrich Schiller und Victor Hugo*, w: *Die Stadt in der europäischen Romantik*, hrsg. von G. v. Graevenitz, Würzburg 2000, s. 183 n. Wydawcy 2. tomu dzieł zebranych Schlegla (*Kritische Friedrich – Schlegel – Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, J.-J. Anstett, H. Eichner. Vol. 1-35. 1958-2006) mówią wprost: „Wpływ rozprawy Schillera o estetycznym wychowaniu człowieka na *Studium...* jest niezaprzeczalny. Im głębszej jednak [Friedrich] Schlegel ulegał fascynacji wywodami Schillera, z tym większą pasją walczył o duchową niezawisłość i tym ostrzejszym tonem podkreślał to, co mimo wszystko odróżniało go od Schillera” (s. X). Zob. też M.P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009, s. XIV, przypis redaktora na s. 7.

<sup>7</sup> O co Schlegel oskarżał Schillera, będzie mowa w tekście głównym. Z drugiego obozu należy przywołać – obok *Xenii* – list Schillera po nieudanej premierze tragedii *Alarcos* pióra F. Schlegla, bronionej jednak przez Goethego i na miejscu w teatrze przed syczącą i rozbawioną publicznością, i w liście do Augusta Wilhelma (z 3 maja 1801). Z kolei Schiller w liście do Goethego z 8 maja pisze o *Alarcosie*: „ten dziwaczy amalgamat antycznego i najnowszonowoczesnego [...] nie spotka się raczej ani z życzliwością ani z szacunkiem” publiczności. Schiller o *Lucyndzie*: „Także tutaj spotyka się wiecznie Bezkształtne i Fragmentaryczne a obok nich w najwyższym stopniu dziwaczne połączenie Mglistego z Charakterystycznym, o którym to miksie nigdy byście nie przypuszczali, że jest w ogóle możliwy [...]. Po rodomontadach o greckości, po całym tym czasie, który Schlegel poświęcił na jej studiowanie, miałem nadzieję, że przypomni mi się choć odrobinę o prostocie i naiwności starożytnych; lecz ten utwór jest szczytem nowoczesnej nieforemności i nienaturalności” (do Goethego z 19 lipca 1799). „Co powie pan o Schleglowskim *Athenäum*, przede wszystkim o *Fragmentach*? Mnie ta przemądrzała, rozstrzygająca, dzieląca, jednostronna maniera sprawia fizyczny ból” (23 lipca 1798). „Pewnej powagi i przenikliwości nie można obu Schleglom, przede wszystkim młodszemu, odmówić. Ale ta cnota pozostaje zmieszana z tyłoma egoistycznymi i odpychającymi składnikami, że tracą obaj wiele ze swej wartości i użyteczności. Przyznają też, że w ich sądach estetycznych znajdują taką jałowość, suchość i takie puste gadulstwo, że aż często wątpię, czy gładząc, mają na myśli w ogóle jakikolwiek przedmiot” (do Goethego 27 lipca 1798). Z kolei F. Schlegel zmagął się z Schillerem przez całe życie. Tutaj skoncentrujemy się na *Fragmentach* i recenzji z *Musenalmanach* (almanachu Muz pod redakcją Schillera) z 1796.

<sup>8</sup> F. Schlegla cytując za: *Kritische Friedrich – Schlegel – Ausgabe*, op. cit. Cyfra rzymska – tom, cyfra arabska – strona.

już z góry, a – jak czytamy we fragmencie 412 z „Athenäum” – „ideały, które mają się za nieosiągalne, właśnie dlatego nie są ideałami, ale matematycznymi fantomami myślenia zaledwie mechanicznego” (II 247). Dlatego poezja, która do takiego ideału dążyła, musiała mieć styl niespełnienia i chronotop paradoksu o Achillesie i żółwiu. Na płaszczyźnie tematycznej utwór sentymentalistyczny niezmiennie opowiada o nieosiągalności, utracie, żalu i tęsknocie, a ekonomia figur, z uprzywilejowanymi alegorią i synekdochą, znakomicie dałaby się opisać w poetyce dekonstrukcjonistycznej (toteż opis de Mana z funkcjonowania Schległowskiej ironii pasowałby lepiej do sentymentalistycznej poezji Schillera, wystarczyłoby jedynie usunąć przepisane od Hegla i Kierkegaarda passusy o immoralizmie i demoniczności). W swej recenzji-polemice z wydawanego przez Schillera „Musenalmanach” 1796 Schlegel wyśmiewa wiersz Schillera *Ideale* (*Ideały*), usiłując dowieść, że Schiller nie potrafi nadać ideałom konkretnej postaci, tak by nie osuwały się w dziedzinę subiektywnych pomysłów. Schlegel wytyka Schillerowi *mechaniczną, nieorganiczną* konstrukcję utworu *Würde der Frauen*, którego strofy można układać w dowolnej kolejności, a on pozostanie niezmiennie ubogi duchem, a zwłaszcza ciałem (II 6-7). Kto jak Pigmalion odnosi się do martwej natury i próbuje ją ożywić, potwierdza tylko, że z góry zakłada przepaść między Ja a naturą, sferą wolności a sferą zjawisk (por. II 33 n.). Naturę i sam język uznać należy za wiecznie żywą, niepamiętną podstawę wszelkiej subiektywności<sup>9</sup> albo, na odwrót, założyć, że Ja tworzy naturę i czyni to gestem językowym – w przeciwnym bowiem wypadku można tylko sentymentalistycznie wyrzekać na utratę rzeczywistości, dotykającą także ideały. W tym duchu poprawiał Schlegel Schillera w 51 fragmencie z „Athenäum”, gdy na nowo definiował naiwność: „naiwne jest to, co jest lub co wydaje się naturalne, indywidualne lub klasyczne aż do ironii albo do ciągłej odmiany samostwarzania i samozniszczenia. Gdy jest tylko instynktem, jest dziecięce, dziecinne albo tępe; gdy jest tylko zamiarem, powstaje afektacja. Piękna, poetycka, idealna naiwność musi być jednocześnie zamiarem i instynktem. Istotą zamiaru, o jaki nam chodzi, jest wolność. Świadomość to jeszcze nie zamiar”. (Świadomość w filozofii Fichtego przysługuje wyłącznie Ja empirycznemu, ustanawianemu wolnym czynem przez Ja absolutne. I ów paradoksalny stosunek świadomości do wolności – z jednej strony Absolutne ustanawia świadomość, a z drugiej strony bez świadomości Absolutne nie istniałoby – stanowić ma punkt wyjścia do rozważań Schlegla nad czasem, a więc i nad historią)<sup>10</sup>. Sens historii przebłyskuje w takim pojęciu naiwności, które łączy sprzeczne momenty: instynkt i zamiar, niszczenie i twórczość. Naiwni mieli być Grecy, naiwni instynktem, który okazał się

<sup>9</sup> G. Oesterle, op. cit., s. 415.

<sup>10</sup> M. Frank, *Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Monachium 1972, s. 25.

rozumny, celowy: okazał się instynktem wolności i piękna wyrażającego wolność. Ale być może da się też osiągnąć naiwność – postuluje Schlegel – dążąc do niej z przeciwnej strony, od wyrafinowania, wyćwiczonego aż w instynktowość. Na pewno trzeba osiągnąć nową naiwność, a nie – jak chciał Schiller – przydawać tworum sentymentalizmu godność równą tej godności, która cechowała szlachetną naiwność Greków.

Natura – „prawdziwa twórczyni poezji” według Schlegla, dalej we fragmencie 51 – ma naiwny bezświadomy zamiar. Natury ożywionej nie wyjaśnia wszak kauzalność, lecz celowość. Zarówno natura, jak i Ja empiryczne mają wspólne źródła w wolności Ja, które się samoustanawia<sup>11</sup>. Schlegel już w momencie pracy nad ostateczną wersją *Studium...* z 1797 roku zwerbował Fichtego do walki z Schillerem, który utrzymywał opozycję między tym, co naiwno-bezwiedne, a tym, co samoświadome i tylko dlatego sentymentalne. Schiller też zgodnie z Kantowską literą postulował stopniowe odsuwanie politycznych wolności potąd, aż ludzie będą na nią przygotowani przez sztukę. Z kolei Fichte zlikwidował nieosiągalną rzecz w sobie, uczynił wolność istotą nie tylko moralności, lecz także natury, a wielką przysługę w realizacji tego przedsięwzięcia, którego rezultatem miał być kantowski *system*, już nie tylko „krytyka”, miało oddać mu wywiedzenia czasu i przestrzeni z wolnej aktywności Ja. U Kanta czas i przestrzeń były dane, u Fichtego zadane i zrealizowane przez spontaniczność człowieka<sup>12</sup>. Fichte zresztą wypracował wspaniały system obrazów („tęsknota”, „polatywanie”, „uczucie”, „dążenie”) z centralnym obrazem *Tathandlug*: w każdą chwilę i w każdej chwili dokonuje się wtargnięcie Nieuwarunkowanego.

Między Schleglem a Schillerem zachodzi zatem różnica i to bardzo znaczna, a dotyczy ona przede wszystkim radykalnie odmiennych ujęć czasu i co za tym idzie – ujęć historii. Abstrakcyjne koncepcje czasu, które nieświadomie kształtują percepcję i myślenie podmiotu, nabierają konkretności wtedy, gdy Schlegel i Schiller rozważają problem, co to właściwie znaczy, że greckie dzieła sztuki mają być wzorcem dla współczesnej poezji. Ich odpowiedzi układają się w pary przeciwieństw, które najzgrabniej będzie oddać terminami Karla Heinza Bohrera<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Wprawdzie Schlegel zgodziłby się z Schellingiem, że stosunek Fichtego do natury jest skandalicznie instrumentalny i nastawiony na wyzysk i że ta bezduszność stanowi pokłosie surowego moralizmu, niemniej uznaje, że uzupełniając transcendentalizm spinozjanizmem, poprawia system Fichtego w duchu samego Fichtego: zwiększa panowanie wolności. Zob.: F.W.J. Schelling, *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre. Eine Erläuterungsschrift der ersten. 1806*, w: idem, *Sämtliche Werke*, hrsg. von K.F.A. Schelling, Stuttgart und Augsburg 1860, 1. Abt., Bd. 7, s. 1-126. To pismo zapowiada Nietzschego połączenie moralizatorstwa z grami władzy i pisma Heideggera o technice.

<sup>12</sup> J.G. Fichte, *Zarys swoistego stanowiska teorii wiedzy w odniesieniu do władzy teoretycznej*, w: idem, *Teoria wiedzy. Wybór pism*, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1996, t. 1, s. 439 n.

<sup>13</sup> K.H. Bohrer, *Niemiecki romantyzm i Rewolucja Francuska. Możliwość estetycznego odzworowania historycznego wydarzenia*, w: idem, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 10 i 21.

Podczas gdy Schiller znakomicie czuje się w typowo niemieckim „dyskursie mistrza”, Schlegel próbuje odpowiedzieć na wydarzeniową strukturę rewolucji francuskiej nową estetyką „burzenia i innowacji” czy samozniszczenia i samotwórstwa. Rewolucjoniści inscenizowali samych siebie, sięgając do wzorów rzymskich. Schlegel sądzi, że rzymskie rekwizyty, kostiumy i *cast of characters* okazały się nie przystawać do wydarzenia rewolucji i nie udało się wypracować estetyki, w której rewolucja mogłaby dokonywać samooceny i samokorekty. Brak właściwej estetyki miałby nawet zahamować albo wypaczyć rewolucję. Najdoskonalszy teatr, zakorzeniony we wzorcowej i realnej demokracji, mieli Grecy.

„Rewolucja estetyczna” romantyków stanowi przeciwieństwo „estetycznej utopii” Schillera (znów terminy Bohrera). Pierwsza zajmuje się czasem historycznym i chce go plastycznie kształtować, druga natomiast czas fenomenalny podporządkowuje wieczności idei, idei rozumianej po Kantowsku, a nie romantycznie: romantycznie jest wtedy, gdy ideał łączy konkret z abstrakcją, zmysłowość z inteligibilnością, empiryczność z absolutnością, wzorcową przeszłość z zaklinaną przyszłością.

Deklarowany *Perfektibilismus* Schillera, jego wyrażana wprost w traktacie *O estetycznym wychowaniu człowieka* wiara w możliwość i konieczność ciągłego powolnego postępu ku wolności nie da pogodzić się z chiliastyczną niecierpliwością Schlegla. Schlegel w każdej sekundzie spodziewa się płomienia, którym rozgorzeje niebo, dotąd cięte dalekimi błyskawicami, a ogień z nieba zainauguruje wiek XIX, kiedy wreszcie pojmiemy, co dotąd było niezrozumiałe i niejasne niczym *Fragments* z „Athenäum” (II 367). Schiller wyklucza to, do czego dążył Schlegel, projektując rewolucyjny styl poezji progresywnej: wyklucza nagły powrót obiektywnie pięknego. Godzi się z faktem, że powrót greckiej naiwności jest niemożliwy. U Schillera Schlegel znajduje zaledwie dalekie widmo Grecji, z góry uznanej za utracony ideał. Schlegel pragnie powrotu greckiej obiektywności i piękna w warunkach nowoczesnego przerostu subiektywności i panowania estetyki tego, co interesujące<sup>14</sup>. Nie chce stopniowych reform, choćby planowali je artyści, nie chce, żeby antyk rzucił światło na nowoczesność i *vice versa*; chce rewolucji, tj. przemiany najnowocześniejszego w najstarszytniejsze<sup>15</sup>. Schiller, którego drugie pismo o wzniosłości<sup>16</sup> wyraża rozczarowanie bezsensem dziejów świata, pragnie historii słabej, pozbawionej eschatologicznych żądań.

<sup>14</sup> Wyrażenie E. Behlera, wydawcy pism F. Schlegla (*Einleitung: Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie*, w: F. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797*, mit einer Einleitung hrsg. von E. Behler, Paderborn, München, Wien, Zurich 1982).

<sup>15</sup> O związku antyku z rewolucją w ówczesnej myśli niemieckiej zob. E. Behler, *Französische Revolution und Antikekult*, w: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von R. Mandelkow, Bd. 14: *Europäische Romantik I*, Wiesbaden 1982, s. 83-112.

<sup>16</sup> F. Schiller, *O wzniosłości*, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 187 n.

Sztuka nie powinna wyrażać rewolucji ani rewolucjonizować swego wyrazu. Przeciwnie: piękno działać ma anestetycznie na rozpalone głowy. Piękno pomaga owo „przyspieszenie procesu historycznego, ten wynik zerwania się historii z kotwicy metafizyki Bożej opatrności, sprowadzić do mozaiki punktowych przeżyć, udzielających człowiekowi tożsamości, gdy doznaje on wyrównania i ukojenia rządzących nim impulsów”<sup>17</sup>. Piękno pomaga wyjść z historii w dziedzinę medycyny i moralności.

Według młodego i grzesznego<sup>18</sup> Schlegla człowiek, twórca czasu i natury, sam robi swoją historię. Może też stworzyć nową mitologię, z której wyrosłaby obiektywnie piękna sztuka. Schiller postrzega Grecję jako nieosiągalny obiekt tęsknoty i utraty, oplakiwany i wyęskniony przez sentymentalistycznego poetę. Schlegel wierzy, że progresywna poezja uniwersalna odrodzi Grecję, nie gubiąc nic z osiągnięć nowoczesności. „Wyłącznie za sprawą dogłębnej i wszechobjmującej wiedzy o greckiej starożytności, połączonej z równie gruntowną znajomością romantyczności, *des romantischen Wesens*” – pisał Schlegel w *Lessings Gedanken und Meinungen* (1804) – „może trwałe i gruntowe naśladowanie, albo raczej wskrzeszenie, *Wiederbelebung*, i ucieleśnienie, *Einverleibung*, wielkich idei starożytności stać się istotą naszej epoki, *in unser eigenes Wesen hervorgehen*” (III 64).

## 2. Schiller w Polsce. Próby romantyzacji

Wydaje się, że polski spór między romantykami a klasykami nie ma nic wspólnego z niemiecką kłótnią o postać Grecji i przyszłość antyku. O wielkości różnicy między sporami romantyków z klasykami, o zagmatwaniu relacji między literaturami polską a niemiecką świadczy fakt, że w Polsce oba obozy używały imienia Schillera jako typowego romantyka. Doszło do sytuacji, gdy członkowie „Towarzystwa Iksów”, nieprzejednani klasycy, powoływali się w swych kąśliwych recenzjach dramatów Schillera *Fiesco* oraz *Kabala i miłość* na Augusta Wilhelma Schlegla *Vorlesungen über die dramatische Kunst*<sup>19</sup>. Niemniej polski spór o literaturę romantyczną pozostaje sporem o literaturę niemiecką, sporem o dopuszczalność naśladowania niemieckiej literatury albo drogi Niemiec do niezależności od dawnego francuskiego ustroju literackiego. Tym bardziej dziwi, że badacze polskiego romantyzmu nie zainteresowali się niemiecką grekomachią Schległów z Schillerem. Zamiast zestawić i porównać oba spory, co pomogłoby

<sup>17</sup> P.-A. Alt, *Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike*, w: *Friedrich Schiller und die Weg in die Moderne*, s. 349-350.

<sup>18</sup> Starszy Schlegel uznał, że czas i historia są domeną Boga; człowiek staje się tylko widzem jego dzieł (XXII 223, 125).

<sup>19</sup> P. Drews, *Schiller und die Slaven*, München 2005, s. 93.

precyzyjniej ustalić pozycję polskiego romantyzmu w ramach ogólnoeuropejskiego ruchu i lepiej zrozumieć pewne właściwości poetyki, zwłaszcza stylistyki wczesnego romantyzmu polskiego, często zadawałamy się katalogowaniem haseł. Klasyków kojarzy się z następującymi zawołaniami: przepisy poetyk od Arystotelesa do Boileau, racjonalność, jasność, formalna doskonałość, smak jako kryterium sądów o pięknie, literacka tradycja Grecji i Francji<sup>20</sup>. Hasła romantyków brzmieć miały: natchnienie, artystyczna wolność, wyobraźnia, oryginalność, spontaniczność, szczerłość, prawo do dysharmonii i gra przeciwieństw, kult prymitywności kojarzony często z ludowością, geniusz, literacka tradycja Anglii i Niemiec<sup>21</sup>.

Za najlepszego spośród romantyków znawcę niemieckiej literatury i filozofii uchodzi Maurycy Mochnacki, krytyk, który faktycznie przywoływał wiele nazwisk Niemców. Badacze romantyzmu polskiego uznają Mochnackiego za wiarygodne źródło wiadomości o samoświadomości i samo-rozumieniu polskiej romantyki. Kategorie, którymi posługiwał się Mochnacki, bierze się za dobrą monetę i przenosi prostodusznie w dwudziestowieczne i dwudziestopierwszowieczne produkcje naukowe. Jednak Mochnacki zupełnie zagubił specyfikę niemieckiej literatury i filozofii, przedstawiając ją w pojęciach ukształtowanych przez krytykę francuską i nie prezentując dla Niemców więcej zrozumienia niż warszawscy klasycy. Dowodzą tego te wszystkie rzeczy, które zrobił Schillerowi. Mochnacki nie był na szczęście jedynym Polakiem, który czytał po niemiecku. Wiara w spolegliwość Mochnackiego nie pozwala polskim badaczom uznać kapitalnego znaczenia przedmowy Mickiewicza do *Ballad i romansów. Przemowę* można porównać do aktu łaski, który skazaniec, stojąc przed plutonem egzekucyjnym, miał cały czas przy sobie, tyle że z przejęcia zapomniał o tym.

Gubrynowicz pisał w pracy *Sziller w Polsce*, że za czasów króla Stanisława Augusta za pośrednictwem Francji powoli zaczęły nadchodzić do Polski pierwsze informacje o niemieckiej literaturze. Co znalazło uznanie we Francji, mogło liczyć na ciepłe przyjęcie także u nas, wszystko jednak, co powstało w Niemczech, traktowano z głębokim obrzydzeniem i określano pogardliwie słowem „deycz” jako coś w oczywisty sposób ciężkiego, nieprzyjemnego<sup>22</sup>. Także to, że późniejszy spór o romantyzm okazał się sporem o literaturę niemiecką, zawdzięczamy

<sup>20</sup> Żaden spośród autorów, których będziemy omawiać, nie zrównuje sztuki greckiej z francuską.

<sup>21</sup> Przepisuję tę listę z syntezy: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1999, s. 209-210.

<sup>22</sup> B. Gubrynowicz, *Sziller w Polsce*, Lwów 1916, s. 5. Pretekstem do napisania pracy była rozprawa M. Szyjrowskiego *Sziller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915. Szyjrowski opisuje udział Schillera w narodzinach tragedii romantycznej w Polsce oraz jego wpływ na twórczość Mickiewicza w okresie wileńskim i kowieńskim. Por. też: M. Cabańska-Czekańska, *Zu gesellschaftlichen und ästhetischen Aspekten der Rezeption der Dramen von Friedrich Schiller in Polen*, „Poznań Literary Papers” 1993, t. 1. Najlepszą pracą jest cytowana książka Dewsa o Schillerze i Słowianach.



Francuzom, a właściwie Francuzce – Mme de Staël. Już w pierwszym tomie organu pre-romantyków „Pamiętnik Warszawski” z 1815 roku, redagowanego przez Feliksa Bentkowskiego, opublikowano fragmenty książki de Staël *O Niemczech*<sup>23</sup>. Ta książka właśnie rozstrzygnęła o postaci, jaką przyjęła recepcja literatury niemieckiej w Polsce, w największym zaś stopniu ukształtowała pojmowanie stosunku Schillera do braci Schległów, i do dzisiaj ma większy niż się sądzi wpływ na rozumienie romantyzmu. *De l'Allemagne* ponosi odpowiedzialność za stłumienie rysów klasycznych Schillera, co bynajmniej nie doprowadziło do zbliżenia go do obozu romantyków, jak chciałby np. Mochnecki, a wręcz przeciwnie – jeszcze bardziej go od nich oddaliło. We Francji zwolennicy rewolucji czcili twórcę Sturm und Drang jako „Monsieur Gille, publiciste allemand”, choć to właśnie terror rewolucji przyspieszył zwrot Schillera ku przeciw-historycznemu oglądowi greckich dzieł, o ile tego zwrotu nie spowodował. Niemiecka literatura, która od Winckelmanna zwracała się bezpośrednio ku Grecji, rezygnując z pośrednictwa Rzymian i ich spadkobierców Francuzów, nie pasowała do francuskiej sieci pojęć, zwłaszcza gdy sieć ta była tkana równie grubo, jak u Mme de Staël. Jej wersja historyzmu znała wyłącznie wielkie dychotomie: królestwo literatury dzieliło się na klasycyzm i romantyzm, na Południe i Północ, na Francuzów i Niemców, a jedność tak workowatym kategoriom miało zapewniać nieco mgliste pojęcie ducha narodowego. W książce de Staël Schillera spotkała nie tylko de-klasycyzacja, lecz także de-kantyzacja; w zamian został zrussoizowany. De Staël pisze o nim: *La conscience était sa muse. To vicair savoyard u Rousseau wykrzykiwał, wyznając swą wiarę: Coscience! Conscience! instinct divin; immortelle et celeste voix. Kant w swej parodii apostrofy Rousseau podmienia sumienie na obowiązek: „Pflicht! du erhabener großer Name”*<sup>24</sup>.

W charakterystyce Friedricha Schillera z książki Mme de Staël znajdziemy symboliczną relację z pierwszego spotkania autorki z Schillerem, który po raz pierwszy w życiu odważa się przemówić na głos po francusku, dusi się słowami – niczym dziecko, gdy chce się wyzwolić z *Unmündigkeit* – lecz zdobywa się na ten gest, by bronić niemieckiej dramaturgii przed twierdzeniami de Staël o wyższości systemu francuskiego<sup>25</sup>. Mme de Staël łączy Schillera z braćmi Schlegel i ta konstelacja będzie wracać w niemal wszystkich polskich pismach polemicznych z epoki: gdziekolwiek pojawia się Schiller, spotyka się również Schległów. Ci trzej mają według de Staël „spośród młodszej generacji pisarzy”

<sup>23</sup> Por. Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, Wrocław 1984 [nadbitka artykułu z „Pamiętnika Literackiego”].

<sup>24</sup> Zob. E. Casirrer, *Kant i Rousseau*, w: idem, *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008, s. 54.

<sup>25</sup> *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël publiées par son fils*, t. 10 [De Allemagne, t. 1], Paris 1820, s. 248.

„być najlepszymi krytykami”<sup>26</sup>. Także de Staël twierdziła o Schillerze – i znów opinię tę powtarzano niezmiennie w Polsce – iż brak mu uczucia, a poetą jest nazbyt abstrakcyjnym. Natomiast braci Schległów przedstawiała jako fanatycznych zwolenników sztuki i mentalności średniowiecza. Polska publiczność, także profesjonalna, nie była przygotowana na krytyczną recepcję książki de Staël. Dramaty Schillera wystawiano w Polsce albo po niemiecku, albo tłumaczono je z francuskich przeróbek<sup>27</sup>. Nawet Brodziński oparł swoje naśladowanie *Jungfrau von Orleans* na wolnym przekładzie francuskim. Teoretyczne pisma Schillera także docierały do Polski za pośrednictwem Francji: tak było z traktatem *Über das Erhabene*<sup>28</sup> (*O wzniosłości*), którego znajomość mocno wpływa na odbiór dramaturgii Schillera, a także jego liryki.

Że Mochnacki widzi i opisuje Niemców z perspektywy francuskiej, najlepiej widać na przykładzie tłumaczenia fragmentu dziewiątego listu *O estetycznym wychowaniu człowieka*, zamieszczonego w artykule *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*<sup>29</sup>. Oczywiście ówczesne normy translatorskiej wierności były luźniejsze od dzisiejszych, lecz dokonane przez Mochnackiego przekształcenia oryginału pozostają bardzo pouczające, gdyż są metodyczne. Ta drobna próbka pozwala nam zrozumieć lepiej nie tylko Mochnackiego teorię romantyzmu – pod warunkiem, że ma ona jakiś sens – lecz także absolutny brak zrozumienia w Polsce dla jenajskiej romantyki i weimarskiej klasyki. Jeżeli Mickiewicz rozumiał różnicę między niemieckimi klasykami a romantykami lepiej od Mochnackiego, to jeszcze nie nauczyliśmy się Mickiewicza czytać. Przynajmniej lepiej niż czytał go Mochnacki.

Mochnacki uważa Schillera za poetę lirycznego, typu odmiennego od poetów plastycznych: Szekspira, Goethego i Waltera Scotta<sup>30</sup>. Inni liryczni poeci to obok Schillera Byron, Mickiewicz oraz – tutaj wyczuwa się wpływ Mme de Staël – Jean Jacques Rousseau. Kiedy kierując się tym przed-rozumieniem Mochnacki zabiera się do tłumaczenia dziewiątego listu o estetycznym wychowaniu, z pozoru

<sup>26</sup> *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël*, t. 11, Paris 1820, s. 132.

<sup>27</sup> Zob. P. Dews, op. cit., zwl. s. 85.

<sup>28</sup> B. Gubrynowicz, op. cit., s. 10-11.

<sup>29</sup> Cytuję z wydania: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000 (BN I 297), przekład Schillera na s. 65-69. Wybieram to wydanie, gdyż daje mi okazję do podwójnego sprostowania. Zaczynając przekładać Schillera, Mochnacki daje błędny przypis „Obacz Schillera korespondencją z Goethem”. Tymczasem *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* nie były adresowane do innego poety, lecz do polityka, choćby nawet niezbyt prominentnego – księcia Friedricha Christiana z Augustenburgu (opublikowano późniejszą rekonstrukcję, oryginalne listy z lat 1791-1793 spłonęły). Redaktor wydania BN M. Strzyżewski nie poprawia bynajmniej Mochnackiego, tylko uszczegóławia, że cytuje list XIX z *Listów o estetycznym wychowaniu*. W istocie chodzi o list IX.

<sup>30</sup> M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek Kaniowski” Goszczyńskiego*, s. 164.

Schillera romantyzuje i czyni go poetą bardziej lirycznym niż epickim, ale faktycznie go deromantyzuje, sprawiając, że staje się bardziej (jeszcze bardziej – powiedziałaby F. Schlegel) abstrakcyjny, sentymentalistyczny, chaotyczny, mechanistyczny. Rzekomo wzorcowy poeta szkoły romantycznej traci wszelkie związki z romantyzmem i nie przypomina nawet samego siebie.

Dziewiąty list Schillera dotyczy autonomii sztuki. Schiller wprowadza temat względnej niezależności sztuki od warunków społecznych i historycznych – nie mówię o braku związku – ażeby odrzucić przewidywany zarzut kolistości jego projektu estetyczno-politycznego (a kolistość Schillera pokrywa się z tym paradoksem *Wissenschaftlehre*, który dał początek wybuchowej wizji czasu u Schlegla): „Kultura teoretyczna ma leżeć u podstaw kultury praktycznej, a praktyczna – stanowić warunek teoretycznej? Wszelka poprawa w dziedzinie polityki powinna rozpoczynać się od uszlachetnienia charakteru – lecz jak charakter może stawać się szlachetniejszy, gdy znajduje się pod wpływem barbarzyńskiego ustroju? Trzeba byłoby wynaleźć w tym celu jakieś narzędzie, którego nie dostarcza państwo, a które otwiera źródła czyste i nieskalane, niezależnie od wszelkiego politycznego zepsucia”<sup>31</sup>. Tymi czystymi i nieskalanymi źródłami są: Kantowska wolność, prawo moralne, godność człowieka, obowiązek, wszystko, co wywodzi nas z historii i uwarunkowania w dziedzinę pozaczasowych noumenów. Widocznymi znakami ponadmysłowych wartości są czyste formy sztuki, przede wszystkim greckiej. Na tle wywodu Schillera widać wyraźniej, że Mochnacki pragnie czegoś zgoła odmiennego: autonomii sztuki rozumianej jako wolność od rozumu, od aktualnej kultury i do „realizmu”. W zamian domaga się Mochnacki więcej uczucia i entuzjazmu. To bardzo charakterystyczne, że te techniczne terminy niemieckiej filozofii, które wywodzą się z łaciny, Mochnacki rozumie i oddaje tak, jak gdyby chodziło o spokrewnione z nimi wyrazy z francuskiego języka potocznego. To jednak fałszywi przyjaciele. Idee stają się pod piórem Mochnackiego wyobrażeniami, immanentnymi i psychologicznymi, intuicja – „instynktem duszy”<sup>32</sup>, a nie po prostu oglądem. Gdzie tylko Mochnacki znajdzie w tekście Schillera techniczny termin filozofii Kanta, podmienia go na jakiś inny, który w zamierzeniu brzmi, zdaje się, bardziej romantycznie, lecz ostatecznie nie wiadomo, co znaczy. Na przykład w miejscu, gdzie Schiller posługuje się pojęciami „godności” (*Würde*), „prawa” (*Gesetz*) oraz przywodzi przeciwieństwo

<sup>31</sup> „Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeiführen und die praktische doch die Bedingung der theoretischen sein? Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten” (IX list cytuję z wydania: Schiller, *Sämtliche Werke*, t. 5, Monachium 1962, s. 592-596).

<sup>32</sup> M. Mochnacki, *Niektóre uwagi...*, w: *Rozprawy literackie*, s. 60.

tych pojęć – szczęście (*Glück*) (a przecież na wyrzeczeniu się szczęścia na rzecz prawa opiera się Schillera estetyka wzniosłości i tragiczności), Mochnacki daje „wewnętrzny głos” i jeżeli rozumie przez to głos sumienia, to należy mu pogratulować zrussoizowania Schillera według wzoru de Staël.

Rozstrzygające jednak jest inne terminologiczne przesunięcie, które z pozoru przybliży Mochnackiego do romantyki jenańskiej, lecz w rzeczywistości powoduje stan, w którym polski romantyzm traci wszystkie związki z niemieckim. Gdyby uznać wersję romantyzmu Mochnackiego za obowiązującą, wówczas mielibyśmy do czynienia już nawet nie z nominalizmem Lovejoy’a<sup>33</sup>, ale z szarlatanerią podszywania się pod pokrewieństwo. Mochnacki likwiduje podstawowe dla Schillera (i Kanta oczywiście) odróżnienie rozumnej wolności od samowoli w ten sposób, że z polskiego przekładu usuwa całkowicie pojęcie samowoli – a wolność w momencie, gdy odpada jej istotne przeciwieństwo, traci swój niezbywalny związek z koniecznością, której to właśnie zależności nie chce uznać samowola. (Schiller: „das Gebäude des Wahns und der Willkürlichkeit”<sup>34</sup>, Mochnacki: „Budowla nieładu, sprzeczności i dziwactw”; Schiller: sztuka i nauka „erfreuen sich einer absoluten *Immunität* von der Willkür des Menschen”<sup>35</sup>, Mochnacki: „Poezja i sztuka [...] bynajmniej nie zależą od ustaw ludzkich”). Wolność nieodłączna od konieczności objawia się zmysłowo w pięknie, niewymuszonym i tautologicznie oczywistym, i dlatego właśnie piękno może według Kanta i Schillera stać się symbolem dobra moralnego. Mochnacki próbował „wolność” do czynienia dobrze, przeświecającą przez piękno, zastąpić „nieskończonością”, którą zaczerpnął zapewne z pism Novalisa. Zamiast jednak zbliżyć się do stanowiska progresywnej poezji uniwersalnej, łąduje na pozycjach preromantycznej, tytanicznej estetyki geniuszu, którą w Polsce reprezentował np. Franciszek Wężyk, a w *Über das Studium der Griechischen Poesie* wyśmiewał Schlegel. „Jeśli myśli współczesnych ludzi wzniosłeś do nieskończoności” pisze Mochnacki w miejsce: „wenn du [...] ihren Gedanke zum Notwendigen und Ewigen erhebest”<sup>36</sup>. „Das Notwendige und Ewige”, „konieczne i wieczne”, wyrzucone przez Mochnackiego, by zrobić miejsce mglistemu „nieskończonemu”, u Schillera funduje formy sztuki i na odwrót – formy sztuki otwierają dziedzinę tego, co konieczne i niezmienne. Formy wychowują nas estetycznie do pełnoletności, prawdziwej wolności i dobra i pozwalają nam wydostać się z uwarunkowanego

<sup>33</sup> Od obowiązkowego przytoczenia debaty między A. Lovejoyem a R. Wellekiem zaczyna swe interesujące zestawienie związków polskiego i niemieckiego romantyzmu P. Roguski (*Die polnische und deutsche Romantik. Schwierigkeiten (nicht nur) terminologischer Art*, w: idem, *Aufsätze zur polnischen und deutschen Romantik*, München 1996).

<sup>34</sup> „budowla szaleństwa i samowoli”.

<sup>35</sup> „cieszą się absolutną odpornością na samowolę ludzką” albo mają wobec tej samowoli „immunitet”.

<sup>36</sup> „Jeśli ich myśli wzniosłeś do tego, co konieczne i wieczne”.

czasu historii. Gdy Mochnacki pozbawia argumentację Schillera oparcia w tym, co konieczne i wieczne, rozpada się ona w zwykły bełkot: „niechaj szuka wzoru idealnego, w idealną niechaj przybiera barwę złudzenie i prawdę, niechaj ją objawia w igraszce imaginacji, w każdym poważnym czynie, a tak przybraną we wszystkie zmysłowe i nadzmysłowe ozdoby, w milczeniu niechaj rzuci na łono nieskończonego czasu”. U Schillera odpowiedni *passus* wygląda tak: „er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Taten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit”<sup>37</sup>. U Schillera mamy syntezę przeciwieństw, co swoją drogą brzmi całkiem dowcipnie i niemal romantycznie, u Mochnackiego – bałagan: niech robi tak czy inaczej, byleby przybrał prawdę w jak najwięcej ozdób. Zamiast wymarzonego przez Hegla dionizyjского rauszu pojęć, w którym żadna część zdania nie pozostaje trzeźwa, mamy wiejskie wesele, kiedy nawet orkiestra nie może złapać rytmu. I dużo ozdób – nadzmysłowych. U Schillera spotykamy „geistreiche Formen”<sup>38</sup>, U Mochnackiego – tylko „rozkosz w nieskończoności”. Formy, o których mówi Schiller, że ich duch może przemienić faktyczność i faktyczne polityczne stosunki między ludźmi, są konkretne, bo, po pierwsze, zakorzeniają się w prawie moralnym, a po drugie, mają konkretny historyczny wzorzec: grecką naiwną sztukę. Mochnacki natomiast prezentuje jakiś przepełniony nieokreśloną tęsknotą historyzm, który tylko nienawidzi teraźniejszości („obecności”), ale nie dąży do realizacji czy odnowienia żadnego określonego wzorca. „Obecność dostarczy mu materiałów, ale formę i kształt niechaj pożyczycy od przeszłości lub przyszłości”. Dlaczego współczesność nie może dostarczyć mu formy, pozostaje niejasne. Bo Schiller wywodzi formy z noumenalnej wieczności – z dziedziny etycznej wolności: „Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen”<sup>39</sup>.

Błyskawicznie jednak stwierdza Schiller zgodność tych form, które pochodzą od moralnego dobra, z historycznymi formami naiwnej sztuki greckiej: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich

<sup>37</sup> „on jednak niech dąży do tego, by z połączenia możliwego z koniecznym stworzyć ideał. Niech ukształtuje ów ideał w zwiedzeniu i w prawdzie, w grze swej wyobraźni i w powadze swych czynów, we wszystkich zmysłowych i duchowych formach i rzuci go w milczeniu w nieskończony czas”.

<sup>38</sup> „uduchowione Formy” albo „przepełnione duchem Formy”.

<sup>39</sup> „materiał wprawnie weźmie ze współczesności, ale formę – ze szlachetniejszego czasu, ba! spoza czasu w ogóle, z absolutnie niezmiennej jedności swej własnej istoty” – z własnej integralności jako istoty moralnej: zdolnej do moralnego postępowania, zatem zobowiązanej do moralnego postępowania.

ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohltätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen”<sup>40</sup>. Gdzie Schiller mówi o „greckim niebie”, Mochnacki tłumaczy „pod nieznanym niebem”; gdy Schiller przywoździ konkretny wzór bohatera z *Orestei* Ajschylosa, Mochnacki wzywa poetę, by był „jako cudzoziemiec”. Dla Schillera – jak dla Schellinga, który dopiero w 1797 roku opublikował *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* – grecka tragedia, przede wszystkim trylogia Ajschylosa, stwarza jedyną albo uprzywilejowaną możliwość dostrzeżenia wolności w świecie zmysłowym i uwarunkowanym. Heros rozstrzyga realny dylemat winny-niewinny – stwarzany przez różne okoliczności łagodzące: zbrodnię popełnia się nieświadomie lub z nakazu boga, potem z nakazu historii, narodu, klasy itd. – tak że wydobywa się z wieloznaczności, biorąc na siebie całkowitą odpowiedzialność i winę. Schiller sugeruje artyście, by stał się Orestesem albo Edypem: „Ohne ihre Schuld geteilt zu haben, teile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen”<sup>41</sup>. Mochnacki, wyrzucając Grecję i tragedię Ajschylosa, traci też automatycznie pojęcie wolności: „Nie będąc współwinowajcą, poddawaj się z rezygnacją tej samej karze, dźwigaj mężnie jarzmo, które jedni niecierpliwie znoszą, drudzy skruszyć nie umieją”.

Pozbawiona wzniosłej wolności i tragicznej formy Greków teoria Schillera, teraz właściwie teoria Mochnackiego, staje się jeszcze bardziej abstrakcyjna niż w oryginale, Ideał Schillera popada w jeszcze większą bezsubstancjalność. Razem z Grecją, którą odbiera mu Mochnacki, traci orientację w czasie i resztki nadziei na czasu spełnienie. Dzięki Mochnackiemu Schiller jeszcze bardziej oddala się od stanowiska romantyków, także od stanowiska Mickiewicza: a mieli razem tworzyć klasę poetów lirycznych.

<sup>40</sup> „Artysta jest wprowadzie synem swego czasu, ale biada mu, jeżeli jest też jego wychowankiem lub, co gorsza, pieszczochem. Dobroczynne bóstwo powinno zawczasu oderwać noworodka od matczynej piersi, karmić go mlekiem lepszego wieku i pozwolić mu dojrzewać do pełnoletności pod dalekim greckim niebem. Kiedy stanie się już mężczyzną, powróci, obca postać, do swojego wieku – lecz nie po to, by wiek swym zjawieniem ucieszyć, lecz przyjedzie straszliwy, niczym syn Agamemnona, aby wiek oczyścić”. Przy okazji: *Oresteja* nie mówi o sumieniu, lecz o prawie. Wewnętrzny głos dręczy syna Agamemnona, mści się na mścicielu, podczas gdy zbawia go dopiero nowe prawo karne ustanowione przez Atenę wraz z Areopagiem, który ma to prawo stosować.

<sup>41</sup> „Nie dzieląc z nimi winy, niechaj ze szlachetną rezygnacją dzieli ich kary i niechaj z *wolnością* zegnę się pod jarzmem, którego oni nie potrafią ani rzucić, ani nieść”. Podkreślam najistotniejsze różnice z przekładem Mochnackiego – M.M.

### 3. Schiller w *Balladach i romansach* Mickiewicza: zaklinanie nowej mitologii

Mochnacki tłumaczył Schillera przy okazji debaty z Janem Śniadeckim, którą prowadził 6 lat po ukazaniu się pisma Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych*, 3 lata po polemice, którą Mickiewicz toczył w *Romantyczności*. Mochnacki w swoim piśmie z powodu Śniadeckiego kształtuje argumentację tak, by zgadzała się z deklaracjami narratora *Romantyczności*. Autor ballady stworzył jednak cały cykl różnych ballad, obejmujący także polską wersję *Handsuh* Schillera. W różnych balladach różnorako kształtował postać narratora, a także opatrzył tę serię *Przemową*, której narrator wypowiada treści – przede wszystkim pochwałę sztuki greckiej – niepasujące do stereotypowego odczytania *Romantyczności* jako manifestu i wyznania wiary poety. Kategorie, które Mochnacki przejmuje z ballady, można przedstawić w formie dwóch przeciwstawień: „szkiełko i oko” vs „wiara i czucie”; nacisk społeczeństwa i „zdrowego rozsądku” vs wgląd jednostki w tajemny, ponadzmysłowy świat. W sprawie pierwszej, „epistemicznej” opozycji: w *Przemowie do Ballad i romansów* Grecja stanowi obowiązujący wzór dla wszelkiej poezji właśnie dlatego, że tam i wtedy udało się utrzymać równowagę między intelektem a zmysłowością. Żaden z polskich klasyków nie wychwalał tej równowagi bardziej entuzjastycznie niż Mickiewicz<sup>42</sup>. Mickiewicz opiera ową równowagę o „świat mitologiczny” Greków i potępia francuską sztukę ancien régime’u z powodu nadmiaru racjonalności czy wyrachowania, albo z powodu uwiadu zmysłowości. Mochnacki – „swoją genialną intuicją przenikający w głąb ludzkiej (a zwłaszcza polskiej) historii”<sup>43</sup> – wiele mówi się o Grecji, próbując dowieść, że to grecka sztuka straciła równowagę, gdy zaprzeczyła autentycznym (czyli chyba romantycznym) impulsom poezji i popadła w pozbawioną ducha zmysłowość. Zapewne za mało w niej było ponadzmysłowych ozdób. Druga opozycja – prozaiczne społeczeństwo przeciwstawione samotnemu geniuszowi – również nie znajduje odpowiednika w *Przemowie* Mickiewicza. Źródłem wielkości greckiej sztuki jest antyczny ustrój państwowy: bezpośrednia demokracja. Mickiewicz krytykuje Rzym i Francję za elitarność tamtejszych poezji, związaną z formą, jaką przybrała ich towarzyskość.

Niezgodność przedmowy do *Ballad i romansów* z ukształtowanym przez Mochnackiego obrazem polskiej i europejskiej szkoły romantycznej odbiła się na recepcji Mickiewicza w ten sposób, że *Przemowę* traktuje się niezmiennie jako taktyczne ustępstwo wobec literackich konserwatystów, choć przecież ma

<sup>42</sup> Tak utrzymuje A. Kowalczykowa (*Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000, BN I 261, s. XX).

<sup>43</sup> J.M. Rymkiewicz, *Mochnacki. Ostrygi i rewolucja. Trzy fragmenty*, w: *Romantycy i Europa. Marzenia, doświadczenia, propozycje*, red. M. Piwińska, Warszawa 2006, s. 82.

ten tekst dobre prawo, by uznać go za najśmielsze wystąpienie teoretyczne polskiego romantyzmu przed powstaniem listopadowym. Aby docenić wymowę *Przemowy*, należałoby tylko – w nawiązaniu do niemieckiego romantyzmu – poświęcić więcej uwagi roli Grecji, zamiast napawać się fragmentami poświęconymi średniowieczu i ludowości, pisanymi tonem wyrozumiałym, bynajmniej nieentuzjastycznym. Obecnie uczy się studentów, że *Przemowę* uznać należy na kompromis „między estetyką a taktyką”, „między estetycznym nowatorstwem a unikaniem ataków na tradycyjne gusta krytyków i odbiorców poezji”<sup>44</sup>. Maria Żmigrodzka wprost przeciwstawia ostrożną *Przemowę* maksymalistycznej koncepcji Schlegla, ustanawiając dwa bieguny, między którymi rozciąga się pole romantycznej programatyki<sup>45</sup>. Zwłaszcza na tle bezczelnej i buńczucznej *Romantyczności* wypadać ma *Przemowa* dość blado. Gdy jednak odwrócimy sytuację i przeczytamy *Romantyczność* na tle *Przemowy* – i na tle programu Schlegla – dostrzeżemy, że ballada w żadnym wypadku nie może służyć za program serio, ale jest stylizacją, która podkreśla przede wszystkim swój arabski charakter. Narrator, choć w jego głosie przełamuje się ludowy prymityw, nie identyfikuje się w pełni z przesądnym ludem, choć jednak się z nim identyfikuje. Raczej unosi się tylko, *schwebt* ponad ludem i ponad starcem-karykaturą Śniadeckiego, przenika prawdy „martwe” na równi z „żywymi” (ludowymi), i powodowany wyłącznie samowolą lub może zamiłowaniem do greckiej równowagi<sup>46</sup> decyduje się wziąć stronę ludu i szalejącej dziewczyny i stać się ich rzecznikiem – kontrpartnerem starca, który swym dowcipem zyskał sobie był niebezpieczną przewagę nad przeciwnikami. Przechylenie równowagi na rzecz starca powoduje niespodziewaną i nieumotywowaną interwencję balladowego „ja”. Analiza dystrybucji „instancji nadawczych” w balladzie prowadzi do wniosku, że poeta nie „wyladowuje się tutaj centralnie” (Ingarden) albo prezentuje dystans do własnego entuzjazmu. Tak czy inaczej należałoby przesunąć epokę ironii romantycznej w Polsce ze średniego Słowackiego na wczesnego Mickiewicza i pogodzić się faktem, że Mickiewiczowi o wiele bliżej do Friedricha Schlegla, niż dotąd przypuszczaliśmy.

We 121. fragmencie z „Athenäum” F. Schlegel definiował – w opozycji do Schillerowskiej „sentymentalnej spekulacji bez obiektu” – ideał jako ideę, która jest zarazem faktem. Sposobów osiągnięcia tej rzekomej niemożliwości uczyć

<sup>44</sup> A. Witkowska, R. Przybylski, op. cit., s. 207. Nawet umieszczona w kontekście literatury niemieckiej *Przemowa* jawiła się dotąd jako dzieło konserwatywne. Zob. K. Lukas, *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*, Berlin 2009, s. 95 n. (s. 106: *Ballady i romanse* w świetle *Przemowy* to „eine Art polnischen Sturm und Drangs”; tam też odesłania do ważnych prac T. Namowicza i R. Fiegutha).

<sup>45</sup> M. Żmigrodzka, *Problemy romantycznego przelomu*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1979, s. 54.

<sup>46</sup> Witold Sadowski zwrócił moją uwagę na fakt, że niezwykle wiersz wolny *Romantyczności* może być pierwszą polską próbą naśladowania wiersza Pindara.



należy się od starożytnych Greków: „wieka praktyczna abstrakcja czyni starożytnych, u których była instynktem, właśnie starożytnymi. Indywidua daremnie wyrażałyby w pełni ideał swego gatunku, gdyby same gatunki nie były surowo i ostro izolowane i pozostawione własnej oryginalności [źródłowości]. Lecz” – z drugiej strony – „przemieszczać się samowolnie raz w jedną, innym razem w drugą sferę, niczym w inny świat – nie tylko samym intelektem bądź wyobraźnią, ale całą duszą: raz z jednej, innym razem z drugiej części samego siebie swobodnie rezygnować, i ograniczać się do całkiem innej, raz w jednym, innym razem w innym indywiduum szukać swego *hen kai pan* i znajdować to, a wszystkie pozostałe indywidua celowo zapominać”<sup>47</sup> – oto ideał uniwersalnej poezji progresywnej. Mickiewicz zapowiada w *Przemowie*, że w *Balladach i romansach* przemieści się całą duszą w romantykę, nie zostając jednak po prostu poetą romantycznym. Będzie zręcznie i stosownie stylizować się na ludowość i średniowiecze, biorąc swoją literacką grę śmiertelnie serio, ażeby uniknąć sentymentalizmu, a zwłaszcza mechanicznego synkretyzmu. Stylizacja staje się królewską drogą do nowej oryginalności, dorównującej greckiej. Oryginalność zyskuje nowoczesne znaczenie niebywałej i niebyłej dotąd źródłowości.

Żeby lepiej zrozumieć sens wypowiedzi Mickiewicza o Grecji i jej sztuce, także sztuce polityki, trzeba uwzględnić polemikę toczoną i przez Mochnackiego, i przez Mickiewicza, acz każdy uprawiał ją na swój własny sposób, z Kazimierzem Brodzińskim. Niechęć Mochnackiego do Brodzińskiego jest powszechnie znana, podobnie złośliwe passusy z *Dziadów*. Obaj, Mickiewicz i Mochnacki, odrzucają projekt polskiego sentymentalizmu przedstawiony przez Brodzińskiego w piśmie *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież uwagi nad duchem poezji polskiej* (1818), lecz debiutujący Mickiewicz – w przeciwieństwie do Mochnackiego – nie rozwija żadnego alternatywnego programu pozytywnego dla polskiej poezji. *Przemowa* odnosi się negatywnie do pisma Brodzińskiego i właśnie to negatywne, milcząco zakładane i nieprzerwane nawiązanie do sentymentalizmu pozostaje tyleż zapoznane, ile decydujące dla pojęcia znaczenia cyklu Mickiewicza. W *Przemowie* najgwałtowniej protestuje Mickiewicz przeciw abstrakcyjnym dualistycznym podziałom poezji na nurty klasyczny i romantyczny, podziałom charakterystycznym na równi dla Śniadeckiego, dla de Staël i dla samego Brodzińskiego (dla Mochnackiego oczywiście też). Cała konstrukcja *Przemowy*

<sup>47</sup> „Die große praktische Abstraktion macht die Alten, bei denen sie Instinkt war, eigentlich zu Alten. Umsonst war es, dass die Individuen das Ideal ihrer Gattung vollständig ausdrückten, wenn nicht auch die Gattungen selbst, streng und scharf isoliert, und ihrer Originalität gleichsam frei überlassen waren. Aber sich willkürlich bald in diese bald in jene Sphäre, wie in eine andere Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen bald auf jenen Teil seines Wesens frei Verzicht tun, und sich auf einen anderen ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden, und alle übrigen absichtlich vergessen [...]”.

Mickiewicza opiera się na przeglądzie treści, podanym przez Brodzińskiego na początku swej rozprawy, jak gdyby Mickiewicz punkt po punkcie odnosił się do rozprawy Brodzińskiego. Wpierw u jednego i u drugiego dostajemy opis sztuki greckiej i rzymskiej, następnie obaj omawiają sztukę romantyczną (średniowieczną), następnie nowożytną sztukę francuską, angielską i niemiecką – i w tym momencie przerywa Mickiewicz parodystyczne naśladowanie Brodzińskiego: dokładnie w miejscu, gdzie Brodziński zaczyna pozytywnie określać charakter polskiej sztuki. Zamiast definiować polską poezję, Mickiewicz zaczyna dyskredytować dualistyczne podziały w dziedzinie literatury i powiada, że kto atakuje sztukę romantyczną – czyli średniowieczną – rzuca się w istocie na historię. Potem następuje krótki opis gatunków ballady i romansu, jak rozwijały się we Włoszech, Szkocji, Hiszpanii – ale nie w Polsce. O polskiej poezji narodowej nie pada ani jedno słowo. Najostrejsze różnice między *Przemową* a pismem Brodzińskiego znajdujemy w opisie Grecji. Zapewne tam więc powinniśmy szukać wskazówek dla poezji polskiej.

Zanim określimy stosunek Mickiewicza i Brodzińskiego do Schillera i braci Schległów, powinniśmy przyrzeć się temu, co Mickiewicz i Brodziński mówią o greckiej mitologii i rzymskiej sztuce. Gdy Mickiewicz omawia w *Przemowie* naturalne i społeczne warunki, w których grecka sztuka osiągała pełnię, wprowadza pewne rozróżnienie, którego brak u Brodzińskiego. Mickiewicz odróżnia „świat mitologiczny” od prymitywnego „świata baśniowego”. Wprawdzie świat grecki baśni był z natury niejako przystosowany do stania się materiałem sztuki, ale Mickiewicz zgadza się z Herodotem, który powiedział, że to poeci stworzyli Grekom bogów. Mickiewicz twierdzi może precyzyjniej, że poeci wybrawszy ze świata baśni wszystko, co piękne, moralne i rozumne, nadali tym elementom nowy porządek (selekcja i kombinacja). Tak powstała pierwsza naiwna mitologia, gdy z prymitywnego świata baśni naturalny popęd kształcenia utworzył świat mityczny, żywą *koine* greckiej poezji<sup>48</sup>. W *Rozmowie o poezji* z 1801 roku F. Schlegel domagał się gwałtownego wtargnięcia nowej mitologii: gdyby taki język obrazów powstał dziś, a mógłby powstać tylko jednym twórczym czynem, najnowsza poezja odrodziłaby obiektywne piękno Greków.

Mickiewicz nazywa świat mitologiczny „ideałem świata zmysłowego” (158<sup>49</sup>), a zatem ideał jest – jak postulował Friedrich Schlegel – idea i faktem jednocześnie. Grecka sztuka – twierdzi Mickiewicz – łączyła naturalność i zamyśl, była zatem naiwna w Schlegelowskim sensie słowa; Brodziński uznaje grecką

<sup>48</sup> Metaforę zawdzięczam N. Frye (*The Koine of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language*, w: idem, *Myth and Metaphor. Selected Essays, 1974-1988*, ed. R.D. Denham, Charlottesville, London 1990).

<sup>49</sup> Cytuję z wydania: A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej* (1822), w: *Dziela Adama Mickiewicza. Wydanie zupełne przez dzieci autora dokonane*, t. 4, Paryż 1868. Numery stron podaję bezpośrednio w tekście.

naiwność za owszem piękną i powabną, ale nazbyt dla nas prymitywną i dziecięcą. Dlatego Brodziński proponuje Polakom naśladowanie Rzymian<sup>50</sup>. Rzym to arcywzorzec sentymentalizmu. Podczas gdy Grecja reprezentuje młodość i odpowiadającą młodości – w Brodzińskiego typologii – romantyczność, Rzym ucieleśnia doświadczenie i klasyczność. Mickiewicz natomiast powiada o Rzymie, że nieautentyczność sztuki rzymskiej skazała ją na elitaryzm: Ideał przestał być żywym faktem<sup>51</sup>. Nie miał w sobie tyle indywidualności co greccy bogowie dla greckich artystów, którzy stworzyli ich celowo, choć może nieświadomie.

W *Przemowie* uznaje Mickiewicz grecką poezję wyrosłą z mitologicznego świata za prawdziwy wzór wszelkiej poezji: za najnaiwniejszą i jednocześnie najpełniej celową twórczość. Gdy porównuje trzy poetyckie światy – grecki, francuski i romantyczny w pierwotnym sensie słowa – twierdzi, że w greckiej poezji panuje idealna równowaga między uczuciem, wyobraźnią i intelektem. Francuska poezja straciła równowagę, stawiając zbyt wiele na intelekt. Poezja romantyczna – czyli, za Augustem Wilhelmem Schleglem, średniowieczna poezja w językach romańskich – też nie może stanowić wzoru dla nowoczesnego artysty, ponieważ sztuka romantyczna wyraża *tylko* „władze niższe” (163). Poezja romantyczna jest „nieskończenie różna” od francuskiego klasycyzmu, ale nie powinna raczej zgłaszać pretensji do doskonałości: brak jej światła intelektu. Gdyby Mickiewicz serio postulował tworzenie poezji romantycznej i gdyby *Romantyczność* była jego programem, popadałby z własnej winy w upośledzenie umysłowe. Romantycznej poezji brakuje idealności, a nowoczesny poeta nie powinien romantyki naśladować, ale się w nią „przenosić”, tak żeby duch poezji absolutnej, poezji bez *differentia specifica*, a w zamian wszystko określającej – poezji, która najpiękniej i najobiektywniej objawiła się u Greków – ażeby duch tej trans-histerycznej poezji, nie istniejącej jednak bez poezji historycznej, poezji różnych ludów i epok, wypełnił romantyczność i przemienił ją w materiał nowej oryginalności. Tak tworzy się historia literatury po Fichtem, Schleglu i rewolucji francuskiej, gdy rozum uderzył z impetem w określony ustrój.

Jeżeli Mickiewicz chce oddaną tylko „niższym władzom” romantyczność przemienić w „ideał świata zmysłowego”, w nową mitologię, bezwzględnie potrzebuje idealistycznego Schillera. Ażeby jednak w pełni ocenić wagę i określić rolę Schillera dla Mickiewicza, powinniśmy przyjrzeć się, co reprezentuje nazwisko „Schiller” w rozprawie Brodzińskiego. Dla Brodzińskiego Schiller to kwintesencja

<sup>50</sup> K. Brodziński, *Pisma. Wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J.I. Kraszewskiego (z wizerunkiem i życiorysem poety)*, t. 3, Poznań 1872, s. 10.

<sup>51</sup> „W narodzie rzymskim nie było właściwie poezji, bo nie było poezji narodowej, która by wpływając na charakter i kulturę całego narodu, dopełnić mogła była właściwego jej przeznaczenia. Tak więc u Rzymian kultura obca, od Greków pożyczona, przerwała bieg naturalny kultury narodowej; i poezja grecka położyła tamę właściwej poezji rzymskiej, która może być, iżby się jeszcze była rozwinęła” (160).

doskonałości poetyckiej. Brodziński przypisuje mu te cechy, które sam Schiller uznaje za idealny (nieosiągalny) cel, do którego powinien dążyć poeta sentymentalistyczny. „*Szyller* obdarzony wzniosłym geniuszem, szlachetnym uczuciem, z sercem bijącym dla wszystkiego, co jest dobrém i piękném, badający dzieje i człowieka, jeden może w wieku naszym posunął poezję do godności, w jakiej była u starożytnych, i do dążenia, jakie w oświeconym wieku mieć powinna. Mówię tu szczególnie o jego lirycznych pieśniach, w nich on i siebie malował, i wskazywał razem, jakim powinien być człowiek, jakie cele mieć powinien poeta”<sup>52</sup>. Kiedy Brodziński opisuje współgranie ideału Ja z Ja empirycznym, Greckości z nowoczesnością, nieomal stajemy się świadkami powrotu antycznego piękna w warunkach nowoczesnej dominacji tego, co interesujące, i już chcielibyśmy zapytać, czy to już, czy to tak ma właśnie wyglądać i o co tyle hałasu, ale ostatecznie zdajemy sobie sprawę z faktu, że przecież podobieństwo poezji Schillera do „starych” polega według Brodzińskiego wyłącznie na *subiektywnym* odczuciu szacunku i poważania, a nie na szczególnej, intersubiektywnej jakości utworów poetyckich. Grecy, którzy pozostawali wciąż na agorze, na zewnątrz, nie uwięzieni w subiektywności, nie powrócą realnie i obiektywnie w sentymentalizmie spod znaku Schillera. Zaproponowany przez Brodzińskiego i Schillera sposób łączenia greckiej i nowoczesnej literatury nie zadawała Mickiewicza, więc polemizował z Brodzińskim w takiej formie, której by przyklasnął był młody Schlegel.

Kiedy Mickiewicz odróżnia grecki świat mityczny od świata bajecznego, koryguje nie tylko Brodzińskiego, który miał Greków za dzieci, lecz także Schillera, bo to właśnie na niego powołuje się Brodziński, relacjonując wpływ greckiej religii na poezję. Brodziński cytuje Schillera, który chwali grecką religię, iż tak wiele mówi zmysłom i wyobraźni – a więc wyłącznie „władzom niższym”. Nadaje religia wszystkim nieożywionym przedmiotom duszę, idealność zaś przyjmuje tu zmysłowe formy<sup>53</sup>. Schiller jednak, a za nim Brodziński postrzegają grecką religię (= mitologię) jako coś bezpowrotnie utraconego. Według nich mitologia była czymś naturalnym, czyli przypadkowym: nieodtworzalnym i niepowtarzalnym. Nie wierzą w to, co niemieccy i polscy romantycy (przynajmniej Mickiewicz) uznali za swe *Credo* (nawet jeśli *quia absurdum* lub *quia paradoxon*) – że nowa mitologia, coś zarazem naturalnego i celowo zamierzonego, może powstać, a więc powstać powinna.

Mickiewicz przekłada i komentuje Schillera zupełnie inaczej, niż czynił to Mochnacki i różnicę najlepiej widać na płaszczyźnie tropów i figur, równie istotnej w pismach publicystycznych co poetyckich, oraz na przykładzie ukształtowania

<sup>52</sup> K. Brodziński, op. cit., s. 34-35.

<sup>53</sup> „Religia, tyle do zmysłów i do imaginacji mówiąca, w której, jak się Szyller wyraża: *wszystkie martwe przedmioty miały duszę, a idealność przybierała zmysłowe postaci*” (ibidem, s. 8).

chronotopu *Rękawiczki* Mickiewicza i rad Mochnackiego dla młodego poety, aby był niewspółczesny samemu sobie i jakiegokolwiek konkretnej epoce historycznej. Nie jest tak, jak chciałby Mochnacki, że liryczny poeta Schiller wpływa na innego lirycznego poetę Mickiewicza. Mickiewicz czyni raczej z Schillera – nazbyt abstrakcyjnego, ahistorycznego, subiektywnego, niespełnionego, doprawdy niepotrzebującego już dalszego odzierania z konkretów, niepotrzebującego niczego, co zrobił mu Mochnacki – poetę „plastycznego”. Poddaje Schillera greyzacji. W *Przemowie* pisze Mickiewicz, że „świat poetycki Niemców”, którego „cudy najdobitniej wydają się w płodach wielkiego Szyllera”, jest „światem idealnym umysłowym, od świata mitologicznego różnym” (168). Schiller, ograniczając się do idei rozumu, nie odzyska greckiej równowagi, natomiast potrzebuje takiego Schillera romantyka ograniczająca się do władz niższych. Mitologiczny świat Greków, fundujący obiektywność ich piękna, był „idealnie zmysłowy”, zatem nowa mitologia, o ile ma wtargnąć tu, powinna uzupełnić „idealny świat umysłowy” Niemców o zagubioną faktyczność i konkretność, tak że powstanie Grecka indywidualność. Nowa mitologia potrzebuje idealistycznej poezji Schillera, by przemienić tę poezję w najbardziej dotykającą zmysłowość, która nie utraciłaby jednak idealności. Tak tworzy się romantyczny ideał.

Kiedy Mickiewicz tłumaczy balladę Schillera *Handschuh* (1797) i włącza tę *Rękawiczkę* do cyklu *Ballady i Romanse*, opatrzonego *Przemową*, nadaje balladzie Schillera charakter greckiej naiwności: poddaje ją desentymentalizacji. Materiał jest sam z siebie romantyczny w źródłowym sensie słowa: francuska anegdota w średniowiecznej scenerii. Zadanie polega więc na fortunnym potraktowaniu romantycznej materii – fortunnym z punktu widzenia poezji *sans phrase*. Mickiewicz obrabia ów materiał – widać to, gdy porówna się jego wersję z oryginałem Schillera – jak gdyby był naiwnym poetą greckim, który musi opowiedzieć romantyczne zdarzenie. Najdobitniej przejawia się to w dwóch węzłowych punktach ballady.

Schiller pisze:

Da fällt von des Altans Rand  
Ein Handschuh von schöner Hand  
Zwischen den Tiger und den Leun  
Mitten hinein.<sup>54</sup>

Rękawiczka spada. Nie wiemy i nie dowiemy się, czy stało się to przypadkiem, czy też rękawiczka została z zamysłem zrzucona – tam w środek między tygrysa i lwa. Musimy domyślać się, jak było, i nie dostaniemy nigdy odpowiedzi. Kolejna strofa nie poinformuje nas, czy anonimowa „piękna dama” celowo zrzuciła

<sup>54</sup> „Wtem spada z poręczy krużganka / rękawiczka na piękną rączkę szyta [brak rodzajnika sugeruje, że chodzi o typ rękawiczki, a nie informację, skąd spadła] / między tygrysa i lwa / w sam środek”.

rękawiczkę, czy tylko wykorzystuje przypadek, by wodzić rycerza na pokuszenie i wystawiać go na próbę. Znajdujemy się w świecie niejasnych subiektywnych intencji, gdzie rządzi semantyka niepewności i niewczesności: nie wiadomo, czy znaki od początku intendowano jako znaki, czy tylko *post factum* przypisuje się im charakter znakowy. Intencje odklejają się od działań i napięcie między zamiarem a wykonaniem – jak zauważył już Goethe – stanowi właściwy temat ballady Schillera<sup>55</sup>.

Ta niepewność aż nazbyt wyraźnie wyraża się w przekładzie niezawodnego Jana Nepomucena Kamińskiego:

Aż rękawiczka z rączki łabędziej  
Z wysokiej na dół leci krawędzi,  
I czy nią zamysł, czy traf władza,  
Między tygrysem a lwem upada<sup>55</sup>.

U Mickiewicza nie ma żadnego odstępstwa między agentami i akcją. Wszystko jest zamiarem i wszystko wykonaniem.

Wtem leci rękawiczka z krużganków pałacu,  
Z rączek nadobnej Marty,  
Pada między tygrysa i między lamparty,  
Na środek placu.

Wiemy, czyja ręka upuściła rękawiczkę. Ona – „nadobna Marta”, a nie Schillerowska „nadobna ręka”<sup>57</sup>, *schöne Hand*, działająca osoba, a nie nośnik rękawiczki-która-tak-naprawdę-jest-znakiem-a-nie-rękawiczką – celuje w sam środek placu. U Mickiewicza nie ma mglistych przeczuć ani widmowej semantyki: od początku jest wyzwanie. Wzniosłość ballady Schillera polega na tym, że rycerz przedkłada własną godność ponad strach przed śmiercią, ale też ponad obietnicę przyszłego i rychłego szczęścia:

Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.  
Da schallt ihm sein Lob aus jedem Munde.

Ta poetyka zbliżania od ogółu do szczegółu, stosowana nie po to, żeby podkreślić konkret i zmysłowość, ale przeciwnie: używana konsekwentnie do rozbiwania ludzi na części ciała i do produkcji synekdoch, które znacznie łatwiej niż nienaruszone ciało całego człowieka poddają się alegoryzacji!

<sup>55</sup> Właściwie to Goethe napisał w liście do Schillera z 21 czerwca 1797 o rękawiczkę: „Tutaj całość jest czystym czynem bez celu, albo raczej w odwrotnym celu, co szczególnie się podoba”.

<sup>56</sup> J.N. Kamiński, *Przekłady i ulotne wiersze*, Lwów 1828, s. 61, podkreślenie – M.M.

<sup>57</sup> Tutaj synekdocha „ręka” znaczy tyle, co np. w Hi 2, 10: absolutna przypadkowość spotyka się z całkowitą celowością, absolutny zamiar z absolutną przygodnością.

Aber mit zärtlichem Liebesblick –  
 Er verheißt ihm sein nahes Glück –  
 Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.  
 Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht:  
 „Den Dank, Dame, begehrt ich nicht“,  
 Und verläßt sie zur selben Stunde<sup>58</sup>.

U Mickiewicza bohater także zdaje się nie zauważać groźby śmierci, nie ma natomiast żadnego wyrzeczenia się pożądania ani rezygnacji z niemal pewnego, „bliskiego” szczęścia.

Tam od radosnej witany kochanki,  
 Rycerz jej w oczy rękawiczkę rzucił:  
 „Pani, twych dzięków nie trzeba mi wcale.”  
 To rzekł i poszedł, i więcej nie wrócił.

U Mickiewicza wzniosłość nie powstaje w wyniku zwycięstwa męskiego rozumu nad kobiecą zmysłowością i próżnością. Tak dzieje się tylko u Schillera i tylko u Schillera próba okazuje się dotyczyć czegoś innego, niż zakładała dama – i na tym właśnie polega finałowa perypetia akcji, która rozgrywa się wyłącznie w sferze znaczeń, intencji, presupozycji. Wzniosłość Mickiewicza jest raczej Homerycka. Dwoje herosów – w których poznajemy bohaterów, gdyż narrator nie przypisuje im żadnych niezamierzonych działań ani nie pozwala stwierdzić żadnego odstępu między zamiarem a wykonaniem – walczy ze sobą i ten, kto jest odważniejszy i sprytniejszy, wygrywa. I ci plastycznie zwinni herosi, których słowa i myśli bezpośrednio, bez ociągania stają się akcją, walczą o uznanie – najbardziej idealną spośród wartości, od której zależy istnienie intersubiektywnego świata ludzi.

O co walczą, okazuje się *nagle* – w chwili niespodziewanego rzucenia rękawiczki w twarz. Dopiero gdy zestawia się przekład Mickiewicza z oryginałem Schillera, widać, jak „idealny świat umysłowy” Niemców zostaje w *Rękawiczce* uzupełniony zewnętrżnością, cielesnością i zmysłowością, by wywołać „idealnie zmysłowy świat mitologii”. Grecka równowaga zostaje odzyskana dzięki stylizacji przeprowadzonej całym duchem aż po naiwność, czyli ironię, i zbliżamy się do niebywałej źródłowości tego, co nowoczesne i interesujące. Grecja pozostawała wzorcem dla Mickiewicza – jak była nim dla wcześniejszych jenajczyków. O tym, że Mickiewiczowi chodziło o powrót eschatologicznej Grecji, wymarzonej wcześniej przez Schległów, świadczy późniejsza pogarda Mickiewicza dla niemieckiej

<sup>58</sup> „I spokojny odnosi rękawiczkę. / Tam dźwięczy mu pochwała ze wszystkich ust, / Lecz z czułym spojzeniem miłosnym – / ono obiecuje [w sensie «zwiastuje»] mi bliskie szczęście – / przyjmuje go panienska Kungeunda. / A on rzuca jej rękawiczkę w twarz: / «Twych podziękowań, pani, nie pożądam wcale», / I opuścił ją w tej samej godzinie”. Fakt, że utwór kończy się wyrazem oznaczającym czas, wiele mówi o jego temacie: niewczesności, której zaradzić usiłuje wzniosłość.

abstrakcji i pragnienie równowagi między duchem i ciałem, myślą a czynem nawet w filozofii<sup>59</sup>. Świadczy o tym też predylekcja poety do figur myślowych wybuchu, eksplozji, nagłego zwrotu, do zsekularyzowanej eschatologii millenaryzmu, który spodziewa się Trzeciego Królestwa Ducha Św. w jak najbardziej ziemskiej i plastycznej postaci. Od *Hymnu na Dzień Zwiastowania N. P. Maryi* –

Grom, błyskawica!  
 Stań się, stało:  
 Matką dziewica  
 Bóg ciało!

– poprzez *Dziady*, wyrosłe – tak twierdzi sam we wstępie – z pogańskich rytuałów „uczty kozła” (po grecku byłoby to *tragu dais*), zaplanowane jako prawdziwie nowoczesna tragedia, odmienna od tragedii neoklasyków, aż po publicystykę z „Trybuny Ludów” chronotop Mickiewicza jest chronotopem wczesnego romantyzmu, usiłującego przeprowadzić rewolucję estetyczną lub estetycznie oddać rewolucję. Chronotop gwałtownej wolty pozostaje jedyną niezmienną rzeczą pośród zwrotów Mickiewicza, który nie oszczędził swoim czytelnikom nawet zerwania z poezją – by teatralnie przejść od tekstu do wykonania.

**Romanticism: the newest Antiquity.  
 Greek origin of German and Polish Romanticism**

S u m m a r y

Under the immense influence of Mochnacki's literary criticism that, in turn, took its shape under the authority of Mme de Staël, the relationship between Polish and German literature at the beginning of the 19<sup>th</sup> century were looked upon from the French perspective. Nevertheless, Mickiewicz read both Schiller and the Schlegel brothers without the French filter. When Jena *Frühromantik* is compared directly with *Ballady i romanse* by Mickiewicz, it becomes obvious that the goal of Polish, and not only German, Romanticism was a restoration, or an eschatological second coming of Greek poetry.

<sup>59</sup> Zob. wykład z 9 stycznia 1844.