

Wprowadzenie

Każdy, kto bada literaturę pierwszej połowy XIX w., powinien postawić sobie pytanie, czym był romantyzm i jaką rolę odegrał w dziejach kultury. Rozległość problematyki i różnorodność zjawisk, które obejmuje słowo „romantyzm”, skłania do zawężania dyskursu, ograniczania go do wybranych punktów widzenia. Można więc myśleć o romantyzmie jako o szerokim nurcie, „który od XVII wieku kwestionował humanizm i wszechpotęgę rozumu, podważając nieledwie fundamenty kultury klasycznej”¹. Można dostrzec w nim „nowy światopogląd, wyraz protestu przeciw porządkowi współczesnego świata, przeciw despotyzmowi, w imię wolności narodów i wolności jednostki” albo „nurt ideowy i artystyczny, dominujący w literaturze, sztuce, filozofii europejskiej I połowy XIX wieku”². Można go także uznać za specyficzny „stan umysłu” (*attitude of mind*)³ koncentrujący uwagę na rzeczywistości duchowej, zmysłowo niepoznawalnej. Każdy z przyjętych punktów widzenia jest w jakiś sposób uzasadniony, każdy prezentuje po części niezależną, odmienną od pozostałych, interpretację zjawisk historycznych, społecznych czy ideowo-estetycznych.

Jednym z możliwych sposobów myślenia o romantyzmie jest traktowanie go jako okresu granicznego, przełomowego w historii kultury. Tak był on postrzegany przez niektórych filozofów. August Wilhelm Schlegel na przykład dzielił sztukę na klasyczną i nowoczesną. Tę ostatnią nazywał romantyczną i traktował jako jeden ze zwiastunów okresu nowożytnego w kulturze. Chciał się zajmować „poezją nowoczesną, z pominięciem poezji, która przetrwała od klasycznej starożytności do naszych czasów”. „Inny duch obu – pisał – a nawet istniejąca między nimi opozycja oraz to, że przy ich ocenie należałoby

¹ F. Claudon, *Romantyzm*, w: tenże, *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1997, s. 7.

² A. Kowalczykowa, *Czym był romantyzm?*, Warszawa 1990, s. 12.

³ W. Vaughan, *Romanticism and Art*, London 1995, s. 11.

oprzeć się na odmiennych zasadach [...] to jeden z głównych punktów, który ja i mój brat [Friedrich – O.K.] (nie wspominając o innych pisarzach) staraliśmy się wyjaśnić z różnych stron w naszych pismach krytycznych”⁴. Starożytnością więc Schlegel nazwał to wszystko, co działo się w sztuce do wieku XIX. Nowożytność zaś utożsamiał z prądem romantycznym, opozycyjnym wobec porządku klasycznego.

Starożytność – nowożytność to być może kluczowa granica, jaką romantyzm wytyczył w rozwoju kultury i sztuki. Wartością znaną dla epok przedromantycznych był śródziemnomorski uniwersalizm. Od antyku aż po oświecenie obowiązywały w Europie te same grecko-rzymskie idee humanizmu, jednolite zasady harmonii i proporcji w sztukach pięknych, literaturze i muzyce. Niemal identyczne kryteria twórczości spełniali Francesco Petrarca i Jan Kochanowski, Baldassare Castiglione i Łukasz Górnicki. Łączyła ich grecka tradycja i mitologia. Ten kulturowo-estetyczny uniwersalizm przezwyciężyli preromantycy i romantycy. Przenieśli oni sztukę ze śródziemnomorskiego centrum na peryferia regionów. Odkryli, że kultura europejska nie jest monolitem, że o jej wartości decyduje różnorodność wierzeń, obyczajów, a każdy współtworzący ją lud charakteryzuje się indywidualnymi cechami umysłu i wyobraźni. Johann Gottfried Herder, zastanawiając się nad źródłami poezji niemieckiej, zauważył, że obfitują w nie „prowincje, gdzie jeszcze całego ducha *Eddy*, pełnego potworów, czarnoksiężników, kobiet-olbrzymów, walkirii, odnajdziemy nawet w tonie opowiadania; inne prowincje, gdzie panują łagodniejsze baśnie, niemal owidiuszowskie przemiany, miłe przygody, delikatność formy”⁵.

Takie regionalne mitologie, w których mieszały się tradycje różnych prowincji, mieli nie tylko Niemcy, ale też Anglicy, Francuzi, Polacy, Rosjanie itd. Poezja czy sztuka romantyczna rozwijała się więc nie jak klasyczna, w obrębie jednej uniwersalnej kultury, ale na styku wielu kultur. Charakterystyczne zaś dla romantyzmu rozróżnienie starożytności i nowożytności oraz świadomość istnienia w Europie regionalnych tradycji filozoficznych, obyczajowych, artystycznych, znalazły odbicie w dwudziestowiecznych badaniach historycznych i literackich, m.in. w pracach Arnolda Toynbeego oraz Ernsta Curtiusa. Ten ostatni, powołując się zresztą na dzieło Toynbeego *A Study of History* (t. 1–3: 1934; t. 4–6: 1939), zwrócił uwagę, że:

⁴ A.W. Schlegel, *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, przeł. M. Kurkowska, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 227.

⁵ J.G. Herder, *O podobieństwie średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej, wraz ze wszystkim, co z tego wynika*, przeł. B. Prusińska, w: tenże, *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 271–272.

[...] każda kultura jest niepowtarzalna dzięki wolności wyboru dróg postępowania. Indywidualne ruchy kultur mogą być niezależne w stosunku do siebie (np. kultura Majów i kultura minojska), ale mogą też być one ze sobą powiązane genetycznie, tak iż jedna kultura jest jakby córką poprzedniej. W takim właśnie stosunku znajduje się Zachód wobec starożytności, podobnie jak kultura arabska wobec starosyryjskiej itd. Pojedyncze ruchy kulturowe zachodzą w ramach ruchu ogólnego, którego nie należy pojmować w kategoriach postępu, lecz wstępowania⁶.

Idąc za tym tokiem myślenia, można by powiedzieć, że także kultura polska jest „córką” antycznej. Z drugiej jednak strony stanowi „indywidualny ruch” „w ramach ruchu ogólnego”. Zdali sobie z tego sprawę estetycy i krytycy literatury na początku XIX w. Doszli m.in. do przekonania, że nie można mówić o romantyzmie jako jednolitym prądzie nie tylko w Europie, ale też na ziemiach polskich. Przekonanie to znalazło dobitny wyraz w koncepcji regionalnych szkół poetyckich sformułowanej przez Aleksandra Tyszyńskiego w powieści *Amerykanka w Polsce* (t. 1–2, Petersburg 1837). Bohaterowie tego utworu mówią o szkołach: litewskiej, ukraińskiej, puławskiej i krakowskiej. Poezja polska natomiast jest przedstawiana jako wieloetniczna i wielokulturowa:

[...] narodowa poezja polska ten nowy i zajmujący przedstawia nam widok, iż zbiorem jest kilku innych, narodowych, odrębnych. Dawne Królestwo Halickie, Litwa, Ukraina, Poznań, Mazowsze i Kraków, w jednym języku polskim natchnienia swoje piszące, są to oddzielne w pierwiastkach swych ludy. Każdy z nich ma oddzielne historyczne pamiętki, własne miejscowe wspomnienia, klasyczne miejsca, zabawy, zwyczaje; każdy z nich ma oddzielny charakter, obrót, ledwie nie mowę; a ten zbiór wspomnień i ten duch miejscowy, oddzielnym piętnem na swoich tworach wyciska⁷.

Idzie jednakże o coś więcej niż tylko romantyczny regionalizm. W przypadku państw wielonarodowych i wieloreligijnych, takich jak dawna Rzeczpospolita tworząca swoistą wspólnotę chrześcijan obrządków łacińskiego i bizantyjskiego, a także Żydów i muzułmanów, wykroczenie poza klasyczny grecko-rzymski uniwersalizm kulturowy oznacza dowartościowanie bogactwa tradycji koegzystujących i wchodzących ze sobą w rozmaite relacje. Twórczość Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Michała Czajkowskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Antoniego Malczewskiego i wielu innych poetów, którzy wychowali się na obszarach kresowych, ukazuje świat, w którym przenikają się wartości charakterystyczne dla Wschodu i Zachodu, w którym litewskie, polskie, ruskie legendy, mity i zwyczaje zderzają się z kulturami Kozaków czy Tatarów. W tym urozmaiconym świecie żyją obok siebie

⁶ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 2009, s. 11–12.

⁷ [A. Tyszyński], *Amerykanka w Polsce. Romans*, t. 1, Petersburg 1837, s. 271–272.

katolicy, prawosławni i unicy, sąsiadują ze sobą kościoły, cerkwie i meczety. Polska literatura romantyczna tę wielokulturowość ukazuje i to stanowi o jej wyjątkowości, niepowtarzalności.

Chociaż romantyzm wytworzył swego rodzaju konwencję estetyczną, która upodobniła do siebie piśmiennictwo w Anglii, Francji, Niemczech, Polsce czy Rosji, to jednak jego cechy charakterystyczne najpełniej wyrażały się w prowincjonalnym indywidualizmie i regionalizmie. Eugeniusz Czaplejewicz słusznie zauważył, że „trudno dobrze orientować się w polskim romantyzmie, nie mając rozeznania w literaturze kresowej i syberyjskiej”. „*Pan Tadeusz* – stwierdził – więcej zawiera poetyki literatury kresowej i literatury emigracyjnej niż romantycznej [...], arcydramat Mickiewicza *Dziady* mieści w sobie również sporo ingrediencji kresowych, syberyjskich i emigracyjnych”⁸. Bez uwzględnienia tych „ingrediencji” trudno by było odróżnić romantyzm polski od angielskiego lub niemieckiego. Dostrzeganie różnic, pielęgnowanie odmienności wpisuje się zresztą w istotę romantyczności. Dyskutując z ideą klasycystycznego uniwersalizmu, Kazimierz Brodziński pisał: „poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innym niebem odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa”⁹.

Literatura pierwszej połowy XIX w. przełamuje jednak granice nie tylko kultur, ale i sztuk. Przekonanie o pokrewieństwach różnych dziedzin twórczości artystycznej ma – rzecz jasna – długą historię. Wywodzi się z antyku greckiego, m.in. z koncepcji estetycznych Simonidesa z Keos (VI–V w. p.n.e.), który nazwał poezję mówiącym malarstwem, a malarstwo milczącą poezją. Jak potem dowodzili Arystoteles, Horacy i inni autorzy poetyk normatywnych, zasadą łączącą literaturę, malarstwo, a także muzykę, jest ich mimetyczny stosunek do rzeczywistości. Koncepcję tzw. sztuk siostrzanych (*artes germanae*) zakwestionował dopiero Gotthold Ephraim Lessing w pracy *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766). Zauważył on, że *mimesis* wskazuje nie na podobieństwa, ale na różnice między sztukami, z których każda za przedmiot bierze sobie co innego: poezja akcje następujące po sobie w czasie, a malarstwo – przedmioty występujące obok siebie w przestrzeni.

Romantycy ani nie rozwijali mimetycznej teorii pokrewieństwa sztuk, ani nie godzili się ze stanowiskiem Lessinga, które wytyczało nieprzekraczalną granicę między słowem i obrazem. O ile, posługując się terminologią Schlegla,

⁸ E. Czaplejewicz, *Literatura jako zjawisko heterogeniczne*, w: *Kresy, Syberia, literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1995, s. 15.

⁹ K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 14.

świat „starożytny” operował głównie kryteriami formalnymi w ocenie relacji między sztukami, o tyle „nowożytny” odkrył znaczenie ideowo-światopoglądowe tych relacji. Przestał się liczyć wspólny cel mimetyczny literatury, malarstwa i muzyki. Okazało się, że połączenie różnych dyscyplin artystycznych pozwala głębiej wniknąć w rzeczywistość pozazmysłową, pełniej wyrazić uczucia i doświadczenia duchowe, uchwycić to, co transcendentne. „Jak malarz – pisał Novalis – ma do pewnego stopnia w swej **władzy** oko, tak muzyk ucho, a poeta wyobraźnię, organ mowy i uczucie czy raczej wiele organów równocześnie [...] i dowolnie **poprzez nie działa**, dowolnie prezentuje przez nie świat duchów”. „Geniusz – dodawał – to nic innego, jak duch w tym aktywnym posługiwaniu się organami”¹⁰.

Niemieccy i angielscy estetycy mówili wprost o docieraniu przez sztukę do sfer metafizycznych, odkrywaniu nieznanymi wymiarów rzeczywistości, wykraczaniu poza czas i zmysły w stronę nieskończoności. Sądziło się, że literatura, malarstwo, rzeźba czy muzyka w pojedynkę nie dysponują środkami wystarczającymi do realizacji tych zadań. Ponieważ tego, co nieskończone, nie da się wyrazić w sposób ograniczony, zamknięty, każda ze sztuk może ukazywać jakiś fragment absolutu, ich zaś połączenie – tworzyć choćby niejasne wyobrażenie o nim jako o całości. Kluczowe dla pojęcia romantycznej syntezy sztuk jest porównanie przez Novalisa relacji między sztukami plastycznymi, muzyką i poezją do związków łączących w dziele literackim żywioły epicki, liryczny i dramatyczny. Jego zdaniem różne dyscypliny artystyczne powinny występować „razem” i „zgodnie ze swą strukturą” łączyć się „ze sobą w różnych stosunkach”¹¹. Takie połączenie Percy Bysshe Shelley nazywał ogólnie „poezją”. „Język – przekonywał – barwa, forma, zwyczaje życia religijnego i społecznego są narzędziem i materialem poezji; można je nazwać poezją”¹². Samuel Taylor Coleridge w syntetycznym wymiarze sztuki widział świadectwo dążenia człowieka do rozpoznania siebie samego w naturze. W rozprawie *O poezji czyli sztuce* tłumaczył:

[...] Sztuka, używając tego terminu zbiorowo dla malarstwa, rzeźby, architektury i muzyki, jest pośrednikiem między naturą i człowiekiem, jest ich pojednawcą. Dlatego też jest ona siłą służącą humanizacji natury, wprowadzaniu myśli i uczuć człowieka do każdej rzeczy, która jest przedmiotem jego kontemplacji; kolor, forma, ruch i dźwięk są elementami, które sztuka kombinuje, nadając im znamię jedności przez ujęcie w kształt idei moralnej. Sztuką podstawową jest pisanie [...]”¹³.

¹⁰ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 253.

¹¹ Tamże, s. 227.

¹² P.B. Shelley, *Obrona poezji*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 99.

¹³ Tamże, s. 78.

Programowo zatem literatura miała rozwijać się na pograniczach sztuk, zapożyczać struktury kompozycyjne od malarstwa i muzyki. By stwierdzić, że tak się działo faktycznie, nie trzeba daleko szukać. Wystarczy wskazać twórczość Mickiewicza (*Dziady*, *Pan Tadeusz*) czy Słowackiego, który pisanie *Króla-Ducha* w sposób metaforyczny zestawiał z natchnieniem i pracą malarza¹⁴.

Romantyzm jawi się jako zjawisko graniczne pod innym jeszcze względem. Z jednej strony adaptuje tradycję antyczną, przewartościowując ją i nadając jej nowe znaczenie. Z drugiej – eksperymentuje z wyobraźnią i stylem, wprowadza awangardowe rozwiązania estetyczne.

Genologia romantyczna na przykład nie powieli tradycji klasycznej, ale też się od niej nie odcina. Przeciwnie – modyfikuje ją na swój sposób, wchodzi z nią w rozmaite relacje. Czym jest poemat dygresyjny? Przeformułowanym eposem. Swoistą karykaturą antycznej formy, dyskusją z wielowiekowym dziedzictwem literackim. Racją istnienia tego gatunku jest stanowisko wobec tradycji, której prosta kontynuacja w warunkach zmian estetycznych i światopoglądowych w XIX w. okazała się niemożliwa. Poemat dygresyjny to zarazem echo i świadectwo zmierzchu wielkiej epiki. To, co w nim romantyczne, wyrasta z wartości klasycznych, ale jednocześnie te wartości prześwietla, weryfikuje, niekiedy nawet kwestionuje. Błędem byłoby niedocenywanie klasycznego wykształcenia Mickiewicza czy Słowackiego. Wystarczy uświadomić sobie, że *Przemowa* Mickiewicza do pierwszego tomu *Poezji* (1822) – *O poezji romantycznej* – była poświęcona w znacznej mierze literaturze klasycznej, czyli według uściśleń autora – poezji greckiej z okresu od Peryklesa do Aleksandra Wielkiego¹⁵. Bez tego punktu odniesienia mówienie o romantyczności wydawało się niemożliwe. Dlatego nie dziwi specjalnie, że profesor poezji i wymowy na Uniwersytecie Wileńskim, Leon Borowski, był jednym z mentorów poety, gdy ten pisał *Dziady* wileńsko-kowieńskie. *Mindowe* Juliusza Słowackiego też nie powstawał w izolacji od klasycystycznej tragedii *Mendog. Król litewski* ojca poety, Euzebiusza. Przykłady tego rodzaju można by mnożyć.

¹⁴ Por. szkice zamieszczone w tej książce: „*W górę jak ptak lecę...*” *Motyw Sądu Ostatecznego w III części Dziadów* oraz „*Malarstwo mię zatrudnia...*” *O wrażliwości plastycznej Słowackiego*, a także pracę Grażyny Tomaszewskiej *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”* (Gdańsk 2007).

¹⁵ Jak trafnie stwierdził Tadeusz Sinko, wynikiem nakreślonej przez poetę „historii powszechnej poezji” „będzie uznanie za poezję klasyczną tylko poezji greckiej epoki Peryklesa i następnych czasów do Aleksandra W., a za właściwie romantyczną – poezję średniowieczną, poezję rycerską z epoki wczesnego feudalizmu. Będą to poezje narodowe, a zarazem ludowe. Wszystkie inne poezje (począwszy od rzymskiej) powstaną ze skrzyżowania się każdorazowej treści współczesnej z pojęciami i formami greckimi, czyli klasycznymi”, T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957, s. 260.

Pogranicza romantyzmu i innych prądów estetycznych rozciągają się także w przeciwnym kierunku – ku przyszłości, nowoczesności. Intuicyjne, nie w pełni uświadomione przejście od poezji alegorycznej do symbolicznej czyni z romantyzmu epokę zapowiadającą modernizm, a nawet występujący niekiedy w opozycji do niego ekspresjonizm. Co znamienne, definiowanie symbolizmu w Młodej Polsce odbywało się po części w nawiązaniu do poezji Słowackiego. „Jeżeli [...] – zastanawiał się jeden z krytyków modernistycznych, Ignacy Matuszewski – w talencie Słowackiego znajdowały się wszystkie żywioły i warunki sprzyjające rozwojowi symbolizmu, to rodzi się pytanie, czy poeta zdawał sobie sprawę z tego, że jest «symbolistą», i czy rozumiał pod «symbolem» toż samo, co rozumie estetyka dzisiejsza?”¹⁶.

Nowoczesność i eksperymentalny charakter literatury romantyzmu wyrażają się także w koncepcjach estetycznych czy obrazach, których nie powstydziliby się surrealiści. Słowacki na przykład bohaterowi dramatu *Samuel Zborowski* kazał przemawiać z odciętą głową i głowę tę jeszcze trzymać w rękach (akt V). Edgar Allan Poe stworzył „Anioła dziwnych przypadków” – personifikację upojenia alkoholowego złożoną z waz, beczek, butelek, piersiówek i lejków. Tak skonstruowane indywiduum usytuował przy stole naprzeciw bohaterowi utworu, jako wymarzonego towarzysza pijackiej biesiady¹⁷. Takie i podobne eksperymenty estetyczne w dwudziestoleciu międzywojennym nie tylko docenili, ale też kontynuowali surrealiści. Niektórzy, jak André Breton, otwarcie uznali Edgara Poea za prekursora awangardy literackiej XX w.¹⁸

Książka *Pogranicza romantyzmu – romantyzm pogranicza* składa się z odrębnych szkiców opublikowanych wcześniej w pracach zbiorowych i czasopiśmie oraz takich, które ukazują się po raz pierwszy. Zmiany tytułów niektórych tekstów wydanych po raz drugi wyniknęły z potrzeby uwzględnienia poczynionych w nich modyfikacji oraz z zamysłu podporządkowania ich założeniom kompozycyjnym publikacji jako całości. Książka jest próbą spojrzenia na epokę z perspektywy jej dynamizmu ideowo-estetycznego. W romantyzmie – trzeba to podkreślić – nie ma miejsca dla wartości statycznych czy jednorodności. Literatura ma charakter heterogeniczny. Integruje różne kultury, sztuki, dziedziny wiedzy i prądy artystyczne. Rozszerza horyzonty wyobraźni, wytycza nowe obszary poznania, przełamuje konwencje. Jej cechy ujawniają się ze szczególną mocą w punktach granicznych, na styku niekiedy bardzo odległych, pozornie nieprzystających do siebie sfer rzeczywistości.

¹⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 262.

¹⁷ Zob. jego opowiadanie *Anioł dziwnych przypadków. Opowieść ekstrawagancka*.

¹⁸ Por. zamieszczony w tej książce artykuł *Surrealizm Poea*.

Zgodnie z tezą Friedricha Schlegla bowiem „poezja romantyczna obejmuje wszystko, co tylko jest poetyczne, od wielkich systemów – z kolei zawierających w sobie liczne systemy sztuki – aż po westchnienie, pocałunek, który w nieuczonym śpiewie wyda z siebie rozmarzone dziecko”¹⁹.

¹⁹ F. Schlegel, *Fragmety z „Athenäum”* [116], w: *Manifesty romantyzmu...*, s. 168.