

Wojciech Hamerski

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

## (NIE)NOWOCZESNOŚĆ IRONII ROMANTYCZNEJ, CZYLI PERMANENTNA PARABAZA POSTĘPU

*Dla podmiotu ironicznego zastana rzeczywistość już z kretesem utraciła prawomocność, jej forma wydaje mu się niedoskonała i krępuje każdy jego ruch. Ale z drugiej strony nie wziął w posiadanie tego, co nowe<sup>1</sup>.*

Søren Kierkegaard

### *Blżej, czyli dalej*

„A zatem, jak mi światło miłe! – nie zwlekajmy, lecz niech każdy na miarę swojego rozumu przyspiesza ów wielki postęp, do którego jesteśmy powołani” – wezwanie to mogłoby być sloganem mówcy zachwalającego oświeceniowe idee, tymczasem pochodzi z dzieła uważanego za manifest romantyzmu. Wielki postęp (*die große Entwicklung*), czyli „proces powszechnego odmłodzenia”, polegać miał, według Ludovica, fikcyjnego głosu w dialogu o istocie poezji, na stworzeniu „nowej mitologii”: „Wszelkie istotne przyczyny, dla jakich nowoczesna poetyka ustępuje antycznej dają się streścić w tych słowach: nie mamy mitologii”<sup>2</sup>. Osobliwym warunkiem progresji stawał się regresywny sentyment do mitu. Gdyby w rozmowie, poza romantycznymi ekstremistami, uczestniczył sympatyk namacalnych zysków z modernizacji, zapytałby najpierw, co jest nie tak ze starą mito-

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 254.

<sup>2</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 159, 151.

logią, a później podsunąłby właściwszy przykład postępu, do którego jesteśmy powołani – na przykład skonstruowanie w 1800 roku (czyli roku publikacji przemowy Ludovica) ogniwa galwanicznego przez Alessandro Voltę.

Zawiły stosunek Schlegla do nowoczesności ujawniał się już w pierwszych zdaniach przedromantycznej rozprawy o studiowaniu poezji greckiej: „Rzuca się w oczy, że nowoczesna poezja albo nie osiągnęła jeszcze celu, ku któremu dąży, albo jej dążenie nie ma ustabilizowanego celu, jej rozwój nie ma określonego kierunku”<sup>3</sup>. Tę teleologiczną nieprzejrzystość opisywał jako „chaos wszystkiego, co wzniosłe, piękne i czarujące”, a także jako anarchię, „matkę dobroczynnej rewolucji”<sup>4</sup>. Autor poddawał się nastrojowi wyczekiwania na estetyczny przewrót, był przekonany, że kultura znajduje się w stanie przejściowym i niesatysfakcjonującym – zastana *modernitas* nadawała się do wymiany, nie była tą właściwą, sama antycypowała swoją przestarzałość. W ten sposób myśliciel wyjaskrawiał ogólny paradoks tkwiący w pojęciu nowoczesności, które „przez swe historyczne nawroty zawsze podważało swoje roszczenie”<sup>5</sup>.

Według Schlegla, jedynym prawem powszechnym współczesnej poezji był brak zgody co do istnienia takiego prawa. Twórczość nowoczesną, realizującą zasadę sztucznego *Bildung* (naśladującego idee wcześniejszej sztuki) przeciwstawiał naturalnej zasadzie kreacji w starożytności (polegającej na naśladowaniu natury): to, co sztuczne, było pobawione uniwersalnego piękna, subiektywne i jako takie – co najwyżej „interesujące”. Ale filolog nie widział prostej drogi powrotu do greckiego ideału: uważał, że wysiłki przybliżenia wytworów antyku do współczesnej wrażli-

<sup>3</sup> Tenze, *Über das Studium der griechischen Poesie*, w: *Kritische Schriften und Fragmente*, t. 1, red. E. Behler, H. Eichner, Paderborn 1988, s. 67.

<sup>4</sup> Tamże, s. 71.

<sup>5</sup> H.R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 9. Jak dowiódł Jauss, historia przekonań dotyczących tego, co uchodziło za „nowoczesność” odstania relacyjność pojęcia, które jako schematyczna reguła porównawczego myślenia ma już wzór w starożytnym toposie literackim – w tym sensie nowoczesność istniała już w łonie starożytności. Zob. tamże, s. 11.

wości, czyli uczynienia ich „interesującymi” ocierają się o barbarzyństwo (np. modernizacja pojęć wyprowadzonych z Homera), zaś próby ich imitacji prowadzą do pustych form (takich jak tragedie Racine’a).

Hans Robert Jauss, prezentując wczesną rozprawę Schlegla jako próbę domknięcia siedemnastowiecznego francuskiego sporu starożytników z nowożytnikami (badacz uważa jenajczyka za „starożytnika”, który, o ironio, zapoczątkował przełom romantyczny w swoim kraju<sup>6</sup>), obrazowo ujął jej podstawowy paradoks:

(...) u Schlegla zegary antyku i nowożytności wybijają inny takt: zasadą historii starożytnej jest naturalny cykl, zasadą historii nowożytnej jakaś – nie wiadomo skąd się biorąca – progresja, nieodwracalna i niekończona<sup>7</sup>.

Niekompatybilność mechanizmów powodowała, że Schlegel wikał się w aporie – postulat opanowania anarchii, czyli odzyskania obiektywności oraz pełni, wcielanych w życie przez poezję antyczną, kłócił się z realiami „niekończącego zbliżania się”, na które skazana była poezja nowoczesna. Jeżeli „interesujące jest przygotowaniem tego, co piękne”, to literatura przyszłości nigdy nie wydobędzie się z fazy wstępnej – zawsze znajdzie się coś bardziej zajmującego swą indywidualnością, „interesujące” można potęgować *ad infinitum*<sup>8</sup>. Już Arthur Lovejoy zaakcentował wewnętrzną antynomię tekstu – pisał, że filozof „w rzeczywistości łąknie zarówno ziszczonej perfekcji, jak i potencjalności postępu”<sup>9</sup>. Jauss pozostawił Schlegla ze swoją sprzecznością, nie

<sup>6</sup> Można mu przeciwstawić stanowisko Behlera, który widzi w Schleglu nowożytnika (podszycyego starożytniczym sentymentem), a relację między antykiem i nowoczesnością widzi ugodowo: „Prawdziwa nowoczesność nie oddziela się od prawdziwego klasycyzmu, lecz pozostaje w żywym związku z antycznym światem”. E. Behler, dz. cyt., s. 63.

<sup>7</sup> H.R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”*, w: *Historia literatury jako prowokacja*, s. 77.

<sup>8</sup> F. Schlegel, *Über das Studium...*, s. 84, 85.

<sup>9</sup> A.O. Lovejoy, *Schiller and Genesis of German Romanticism*, w: *Essays in the History of Ideas*, New York 1960, s. 214.

widząc dla niego ścieżki wyjścia, jaką w „filozofii dziejów” odnalazł Schiller<sup>10</sup>.

Nie da się zamaskować pęknięcia w strukturze omawianej rozprawy, ale można na nie spojrzeć oczyma samego Schlegla, z późniejszej o kilka lat, romantycznej perspektywy:

Mój esej o studiowaniu greckiej poezji to manieryczny hymn prozą na cześć obiektywności w poezji. Najgorszy wydaje mi się w nim całkowity brak niezbędnej ironii<sup>11</sup>.

Powyzsza autokrytyka nie uciekała od aporii, lecz wychodziła jej naprzeciw, dawała uzasadnienie, umieszczając w układzie odniesienia, wyznaczanym przez fragmenty publikowane w „Athenaeum”. Odkrywały one sprężynę „nieskończonej progresji”, o której pisał Jauss, że nie wiadomo, skąd się bierze. Ironia, którą można opisywać językiem mechanicznym jako „hermeneutyczny silnik napędzający niekończący się proces rozumienia tekstu”<sup>12</sup> – ukryty pod maską szerszej koncepcji „progresywnej poezji uniwersalnej” dającej się ujmować jako synteza antyku i nowoczesności *in statu nascendi*<sup>13</sup> – oferowała inne spojrzenie na niespełnialną komunę starego i nowego. Jej dogmat dobitnie wyraził Søren Kierkegaard: „drogę ironii może obrać tylko ten, kto rozstał się z rezultatem”<sup>14</sup>. Rozwiązanie, które przyniosła ze sobą „estetyczna rewolucja”, majacząca na horyzoncie wcześniejszego tekstu, musi być więc rozczarowujące dla rzeczników „starożytniczej” syntezy – sankcjonując zasadę „zbliżania się” do niedo-

---

<sup>10</sup> H.R. Jauss, dz. cyt., s. 80.

<sup>11</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 4.

<sup>12</sup> E. Millán-Zaibert, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, New York 2007, s. 167.

<sup>13</sup> Możliwość traktowania Schleglowskiego romantyzmu jako syntezy starożytności i nowoczesności, przedstawionych w rozprawie o studiowaniu Greków jako nie dających się pogodzić, zarysował Stuart Barnett. Zob. S. Barnett, *Critical Introduction. The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity*, w: F. Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, oprac. S. Barnett, New York 2001, s. 13.

<sup>14</sup> S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 319.

siężnej pełni, umożliwia obcowanie z nią jedynie w refleksyjnym dystansie, co więcej, sama pełnia okazuje się „sztucznie” wytworzona w akcie porównawczej refleksji, niedostępnej z wnętrza układu (nieprzypadkowo tematem rozprawy było „studiowanie greckiej poezji” nie zaś „grecka poezja”). W tym kontekście ironia okazywała się świadomością historyczności uwolnionej od (lub pozbawionej nadziei na) finalnej wizji panowania ducha absolutnego.

W aporetycznym środowisku fragmentów myśl o nieredukowalnej obcości dzieł antyku zyskała pokrętną, arabeskową formę. Jak uważał romantyk, „by móc starożytnych doskonale przekładać na nowoczesność”, trzeba by tak dobrze rozumieć starożytność, że dałoby się ją „nie tylko podrabiać, ale gdy trzeba, zawsze wytworzyć na nowo”<sup>15</sup>. Rzecz jasna, dysponując starożytnością spod igły, nie potrzebowalibyśmy jej przekładów, zatem idealny tłumacz podważałby swój fach. Jego przeznaczeniem było więc uprzystępniając, zaznaczać dystans. Pośrednio dał temu wyraz Adam Mickiewicz, krytykując technikę translologiczną klasyka, który „mówiąc o Peleuszu, ojcu Achillea, nazywa go władcą «małego w Tessalii powiatu»”. Poeta ironizował w komentarzu: „Ja takiej, właściwej poważnym klasykom nowości, jako poczynający pisarz romantyczny użyć nie śmiałem”<sup>16</sup>. Efektem ubocznym polemicznej wycieczki przeciw paradoksalnej „nowości właściwej klasykom” było odstąpienie fikcji kulturowej misji „regresywnej progresji”, która przybliżając do celu, oddalała od niego. Doskonały tłumacz, na temat którego teoretyzował Schlegel, musiałby być również absolutnie „biegły w nowoczesności” (która jednak ma się dopiero wyłonić przy wsparciu przekładu), a zatem posiadać co najmniej dwa miejsca urodzenia, dwa języki rodzime i myśleć w obu jednocześnie – takich kwalifikacji wymagało przeprowadzenie „estetycznej rewolucji”.

<sup>15</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 128-129.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 184.

### *Ironiczny modernizm?*

Ironia, lepiej odnajdująca się w poetyce dialogu lub fragmencie niż filologicznej rozprawki, uwydatniała problem z „nową mitologią”: nieustannie „bliscy jesteśmy jej doczekania”<sup>17</sup>. Odślawiała podstawowy paradoks nowoczesności, ale czy sama stawała się tym samym nowoczesna? Ernst Behler pisał o ironii, że „jest nierozzerwalnie związana z ewolucją nowoczesnej świadomości”, zaś w kształcie zaproponowanym przez romantyków stała się „decydującą cechą literackiego modernizmu”. W konsekwencji Schlegel okazywał się „najdoskonalszym reprezentantem autorefleksyjnego modernizmu wewnątrz niemieckiego romantyzmu”<sup>18</sup>. W istocie, mamy tu do czynienia ze zbitką myślową na tyle silną, że dostrzeżona nieodłączność (*inseparable from*) przeradza się w pokusę ustanowienia wyłączności (ironia jak element odróżniający kulturę nowoczesną) albo subtelniejszego zrównania (ironia jako istota tożsamości nowoczesnej). Trzeba się jej oprzeć, wychodząc od przeświadczenia Schlegla, że „istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które oddychają boską ironią”<sup>19</sup>.

Behler, uzasadniając współbieżność nowoczesności oraz ironii, zwracał uwagę na antagonizm wewnątrz oświecenia, które postrzegając naukę w perspektywie ciągłego postępu, sztukę, przeciwnie, ujmowało jako nieustający powrót do przeszłości, polegający na odwoływaniu się do klasycznych wzorców estetycznych. Zdynamizowanie układu przez romantyków, umożliwiając, ale przede wszystkim uprawniając rozwój sztuki poza horyzontem zakreślonym przez starożytnych, wiąże się u Behlera z początkiem moderny, antycypowanej przez kolejne odslony polemiki starożytników z nowożytnikami. Jednak podczas gdy dla sie-

<sup>17</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, s. 151.

<sup>18</sup> E. Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle – London 1990, s. 73, 61. „Post” wpisane w postmodernizm sugeruje przekroczenie poprzedniego momentu, które jest niemożliwe, ponieważ „modern” jest zawsze najbardziej aktualnym stanem – w konsekwencji w postmodernizmie Behler dostrzega stałe zwrócenie ku przeszłości (inaczej niż w awangardzie) nacechowane świadomością paradoksu. W takim ujęciu romantyczna ironia antycypuje krytyczną autorefleksję (post)modernizmu. Tamże, s. 4-5.

<sup>19</sup> F. Schlegel, *Fragmety*, s. 14.

demnastowiecznego sporu definiującym doświadczeniem było rosnące oddalenie od dziedzictwa antycznego, dla romantyków paradoksalna bliskość, wyrażana ironiczną interakcją z niknącą tradycją. Okaleczona rzeźba i rozbita waza pobudzały wyczuloną na estetykę ruiny strunę wyobraźni, pomagając wyrazić doświadczenie utraty całości – za jego sprawą dzieła klasyczne „nie dają się nigdy zrozumieć do końca”<sup>20</sup>. To właśnie poetyka fragmentu była „znakiem radykalnej nowoczesności” romantyzmu w książce Philippe’a Lacoue-Labarthe’a i Jean-Luc Nancy’ego – romantyzm okazywał się w niej stłumionym źródłem naszej nowoczesności, która „w istocie nie robi wiele więcej niż ponawianie romantycznych odkryć”<sup>21</sup>.

Apologii więc romantyczno-ironicznego modernizmu da się oczywiście przeciwstawić ujęcia traktujące ironię raczej jako przeszkodę niż wsparcie na drodze postępu. Źródeł takiego przekonania można doszukiwać się już w nacechowanej rezerwą postawie Arystotelesa. Pisał on wprawdzie, że „kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo”<sup>22</sup> oraz, że lepiej być ironistą niż błagierem, to jednak ani ironista, ani błagier nie mogą równać się z „miłośnikiem prawdy”: pozostając prostolinijnym w niezobowiązujących sytuacjach, tam, „gdzie żaden interes nie wchodzi w grę”, utrwała on właściwy nawyk. Zgodnie z tym myśleniem ironii należy unikać nie tylko ze względów etycznych (przyzwyczajają do kłamstwa), ale i praktycznych – utrudniają komunikację. Ponadto łatwo ją sparafrazować, nie daje pewnych wyników, wymyka się rozumieniu, a więc nie przybliża rozmówców do ideału „racjonalności komunikacyjnej”.

Ironia okazuje się uciążliwa i zbędna dla myśli wiążącej nowoczesność ze „szczególnie ukształtowanym racjonalizmem kul-

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 131-132.

<sup>21</sup> P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard, Ch. Lester, New York, 1988 s. 40, 15.

<sup>22</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1998, s. 294, 151; Tenże, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982.

tury zachodniej”<sup>23</sup>. Jürgen Habermas w wykładzie o Heglu wskazał co prawda na rolę „transcendentalnej błazenady” propagowanej przez Schlegla w ustanowieniu „podmiotowej wolności jednostek”, czyli fundamentu nowoczesności w sztuce, jednak później zza pleców mędrca berlińskiego i, *de facto* jego zdaniem, uchylił ważność ironii ze względu na jej zdolność do rozbudzania szkodliwej „rozkoszny samouwielbienia”<sup>24</sup>. W jednym z następných wykładów Habermas powrócił do autora *Lucyndy*, biorąc w obroty jego „krytyczną wobec rozumu potrzebę nowej mitologii”, interpretowaną jako *quasi*-religijna reakcja na „paraliż społecznych więzi”<sup>25</sup>. Filozof narzekał, że roszczenie pozbawione było systemowej podbudowy: „w rękach Schlegla nowa mitologia zmienia się z filozoficznie uzasadnionego oczekiwania w mesjanistyczną nadzieję”. Przekonywał: „produkcji nowego mitu brakuje impetu dialektyki oświecenia”<sup>26</sup>.

Od tego wyroku można się odwoływać, negocjując jego złagodzenie w stylu Agaty Bielik-Robson, która broniła paradoksalnej racjonalności romantyzmu, poszukującego „trzeciej drogi”: miała ona prowadzić między „samokontrolą kartezjańskiego *ego*” a „nieopanowaną transgresyjnością”<sup>27</sup>. Romantyk proponował „opór w ramach nowoczesności, pewien wariant uczestnictwa zdystansowanego”. Ironia odgrywała więc ważną rolę w koncepcji „innej nowoczesności” i przejawiała się jako uporczywe trwanie przy odczarowanych tropach: „wszechobecny motyw tęczy w poezji, już po jej demaskacji dokonanej przez newtonowską optykę, jest najjaskrawszym przejawem romantycznej ironii”<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> M. Weber, *Osobliwości kultury zachodniej*, w: tegoż, *Szkice z socjologii religii*, przeł. J. Prokopiuk, H. Wandowski, Warszawa 1984, s. 83.

<sup>24</sup> J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 28.

<sup>25</sup> Tamże, s. 163.

<sup>26</sup> Tamże, s. 110-111.

<sup>27</sup> A. Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 6.

<sup>28</sup> Tamże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 319, 323. Jak widać w *Innej nowoczesności* ironia romantyczna (skojarzona również, choć marginesowo, ze Schleglem) wydaje się jednoznacznie trwać po stronie intrygującej romantycznej alternatywy. Później jednak Schlegel, w dużej mierze przez swoją znajomość z de Manem, jest



Habermas przeczytał *Przemowę o mitologii* z charakterystyczną dla filozofów manierą, czyli zupełnie dosłownie, abstrahując od ostentacyjnej literackości tekstu, trzeba jednak przyznać, że działał świadomie, a wręcz prowokacyjnie. Takie potraktowanie Schlegla stanowiło zapowiedź polemicznej krucjaty przeciw Jacques'owi Derridzie i Theodorowi Adorno: „Obaj używają formy fragmentu, są podejrzliwi wobec wszelkich systemów”, głoszą „prymat retoryki nad logiką”, wymykają się rygorowi spójności, dążąc do zniesienia gatunkowej różnicy między filozofią a literaturą<sup>29</sup>. Schległowski zamysł „zbliżenia poezji do filozofii i retoryki” ma w tym kontekście statut zbrodni założycielskiej, toteż nie dziwi, że Habermas przechodząc do omówienia „nowej mitologii”, zapomniał „boską ironię”, o której pisał wcześniej – patrząc z wysokości wspomnianej polemiki, traci się pewność, że jej przemilczenie samo nie było ironiczne.

Wyizolowanie z „przedziwnej wiecznej przemienności entuzjazmu i ironii” jednej fazy, mianowicie entuzjazmu, jest niezawodnym przepisem na przeistoczenie *Przemowy o mitologii* w poemat „mesjanistycznej nadziei”. Uproszczenie receptury daje efekt w postaci wzniosłej mieszaniny („nowa mitologia” jest egzotycznym kupażem: „trzeba wskrzesić inne mitologie”, w tym „skarby Orientu”), pozbawionej ironicznej pikanterii, która sprawiała, że „charakter złotego wieku, który jeszcze nadejdzie” skazany był na ciągłe hartowanie. „Nowa mitologia w przeciwieństwie do starej musi wykształcić się z najprzepastniejszych głębin ducha”, tak, by stać się „nowym łożyskiem i naczyniem dla daw-

---

już na czarnej liście. Staje się współwinny „uproszczenia kondycji ironicznej”, polegającego „na przyjęciu tylko ostatniego członu «to mnie nie dotyczy»” (Taż, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 237). Ponieważ bliskie jest mi myślenie o wartościowym charakterze romantycznej ambiwalencji, od początku tej książki zabiegam o szansę powrotu Schlegla oraz ironii romantycznej do Drużyny Życia, chociażby w roli rezerwowego. Można odnieść wrażenie, że autorka, wbrew promowanej idei negocjacji, stawia niekiedy sprawę na ostrzu noża i górę bierze agoniczna potrzeba odróżnienia – stąd wyraźna skłonność do myślenia w kluczu binarnej opozycji. Piewcy życia, romantycy, Żydzi przeciwstawieni są całej reszcie, która działa w hamującym lęku i w cieniu śmierci: czy jednak droga prowadząca ku jasnej stronie mocy nie powinna być cały czas przejezdna?

<sup>29</sup> J. Habermas, dz. cyt., s. 214-215, 218 i n.

nego, wiecznego prąźródła poezji – samemu będąc poematem nieskończonym, kryjącym w sobie zalążki wszystkich innych”<sup>30</sup>. Za przesadnym rozmachem i emfazą Ludovica (wystylizowanego, jak się uważa, na Schellinga), kryje się absurdalny projekt powtórnej genezy: przemieszczenie łożyska zakłada możliwość ponownego korzystania z dawno upłynionych zasobów samego źródła. Wszystko zaczyna się więc od straceńczej próby zawrócenia kijem rzeki czasu. Utopię „powszechnego odmłodzenia”, czyli nowego jako starego, powracającą w *Rozmowie o poezji* w różnym przebraniu („nowej mitologii”, „progresywnej poezji”, „powieści jako książki romantycznej”), najbardziej dosadnie zironizował Antonio, utożsamiany przez komentatorów z samym Schleglem, w recenzji dydaktycznej fabuły *Plebana z Wakefieldu* Olivera Goldsmitha: „Gdyby Oliwia odzyskała na końcu utraconą cnotę, byłaby to najlepsza ze wszystkich angielskich powieści”<sup>31</sup>.

### *Atlantyda na Neumarkt*

Romantycy zdawali sobie sprawę, że cnotę utraconą przez kulturę współczesną można odzyskać tylko niedostojnie, czyli za pomocą śmiałej metaforyzacji: „Czemuż nie miałoby na nowo powstać coś, co już kiedyś istniało? Powstać, rzecz jasna, w inny sposób”<sup>32</sup>. Zapowiedź tę można odczytać w stylu Meyera Abramsa, optymistycznie, jako wizję spiralnego postępu przez nawroty, godnego cywilizowanego człowieka, który poszukuje „integralności znacznie wyższej niż jedność, którą był utracił”<sup>33</sup>. Przykład Antonia uwydatnia jednak skalę nostalgicznego sceptycyzmu związanego z celebracją cnoty nabytej – sprężyna progresji wydaje się nieco przeciążona, wyraźnie dają się słyszeć skrzypnięcia wstecz ironii.

<sup>30</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, s. 151.

<sup>31</sup> Tamże, s. 176.

<sup>32</sup> Tamże, s. 151.

<sup>33</sup> M.H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 3, s. 217-218.

Resorowanie mitu, podlegającego przeciwnym siłom afirmacji i negacji, w praktyce artystycznej romantyków prowadziło często do subtelnej parabazy postępu w stylu retro, dokonującej się w realiach bajkowej fantazji, która brała za cel rekonkwistę zagubionych krain, na przykład platońskiej Atlantydy. Wymowne jest szkatułkowe przywołanie mitu w powieści Novalisa: według relacji kupców, zaznajamiających Henryka z dziełami „osobliwych ludzi” (czyli poetów), w baśniowym świecie rozlega się „cudownie obcy” głos młodzieńca, który śpiewa o tym, jak „odmłodzi się natura i jak powróci wieczny złoty wiek”<sup>34</sup>. Okazuje się, że nawet w Atlantydzie tęsknią za Atlantyda! Narracja odsyła do kolejnej narracji, przez co ruch jawi się jako pozorny, a tęcza, zamiast przybliżyć się, uparcie połykuje w oddali. Novalis pisał o tym paradoksie w *Uczeniach z Sais*: „Zapewne nikt nie błądzi i nie oddala się od celu bardziej niż ten, kto łudzi się, że już poznał to osobliwe królestwo”<sup>35</sup>. Peregrynacja w poszukiwaniu dziewiczej kultury, kodowanej w *Henryku von Ofterdingen* również za pomocą mitu średniowiecza i wypraw krzyżowych, podlega równoległej deziluzji przez odwołanie do współczesnych mieszczańskich realiów – wystarczy sobie przypomnieć tykanie ściennego zegara, który od początku powieści sygnalizuje nieuchronność niekolistego porządku czasu historycznego.

Skomplikowane sprzężenie między ironią a nowoczesnością zorkiestrował Ernst Theodor Amadeus Hoffmann w feerycznym *Złotym garnku*. Podtytuł noweli, nawiązując do postulatów Schlegla, zapowiada *Bajkę nowożytnych czasów (Ein Märchen aus der neuen Zeit)*. Próba odtworzenia mitu o zatopionej Atlantydzie w mieszczańskich realiach dziewiętnastowiecznego Dreżna nosi cechy typowo ironicznej przekory romantyka, który „używa poetyckich żetonów, które straciły na wartości”<sup>36</sup>. Powagę ironii wzmacniają okoliczności powstawania pierwszej wersji utworu, w drugiej połowie 1813 roku, w Dreźnie. Pisarz, podobnie jak

<sup>34</sup> Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 47.

<sup>35</sup> Tenże, *Ucniowie z Sais*, w: tegoż, *Ucniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 60.

<sup>36</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, s. 323.

protagonista opowieści, student Anzelmus, cierpiał biedę, chociaż nie była to niedola żaka: na okres ten przypada apogeum zmagañ koalicji antyfrancuskiej z Napoleonem. W czasie najgłębszego niepokoju Hoffmann stworzył dzieło z pozoru nieadekwatne lub wręcz niestosowne, w istocie zaś będące zamaskowaną reakcją na brutalny, doświadczony osobiście postęp dziejów. Autor *Złotego garnka* przetrwał bombardowanie Drezna i blokadę, uniemożliwiającą mu przedostanie się do Lipska, w okolicach którego toczyła się wielka bitwa narodów. 150 lat później Kurt Vonnegut, opisując inne, bardziej tragiczne w skutkach bombardowanie Drezna, które cudem udało mu się przeżyć, wyjawiał, że długo nie był w stanie odkryć formy zdolnej udźwignąć ten temat: „Nie potrafiłem jakoś znaleźć w sobie odpowiednich słów [...], myślałem o tym, jak bezużyteczne były moje wspomnienia wyniesione z Drezna i jak mnie jednocześnie kusiło, żeby o nim napisać”<sup>37</sup>. Poszukiwanie właściwego języka zaowocowało powieścią hybrydyczną, w której ciężar traumy brała na siebie steatralizowana fantastyka oraz wyśrubowana ironia, ocierająca się o sarkazm: „W sąsiedztwie nie ocalał nikt. Zdarza się”<sup>38</sup>.

Technika Vonneguta wydaje się spotęgowaniem ochronnego gestu romantycznej ironii (zgodnie z przywołaną terminologią Artura Sandauera narracja postmodernistyczna, bardziej uodporniona na „trujący produkt samouświadomienia”, może przyjmować większe jego dawki), gry iluzji i deziluzji zastosowanej już w *Złotym garnku*. W dziewiętnastowiecznym Dreźnie linearna zasada dziejów została podmieniona przez kolistą regułę legendarnej utopii. Autor schronił się przed historią jednocześnie w micie i codzienności: po wewnętrznej stronie drzwi do domu archiwariusza Lindhorsta znajduje się ambasada Atlantydy w realnym świecie, po zewnętrznej zaś – miasto żyjące pospolitymi marzeniami o urzędniczym awansie, dobrym zamążpójściu czy butelce dubeltowego piwa w karczmie u Linka. Sednem opowieści jest pytanie o możliwość oraz konsekwencje przechodzenia przez te drzwi, raz w jedną, raz w drugą stronę. Szkielet fabularny prowokuje absurdalnością, pustosząc romansowy schemat: spr-

<sup>37</sup> K. Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, przeł. L. Jęczyk, Poznań 2003, s. 10.

<sup>38</sup> Tamże, s. 158.

wy napędza miłość niezdarnego studenta do uwodzicielskiego wężyka odnalezionego w koronie drzewa bzu, który okazuje się córką księcia Atlantydy, skazanego na banicję w realnym świecie z powodu zakazanego romansu z kwiatem lilii, który wpadł w oko również królowi zaginionego łądu... Wyraźnie nieautentyczna intryga wpisuje się w nurt ironicznej destrukcji sentymentalnej powieści, przeprowadzonej wcześniej w *Lucyndzie* Schlegla – w *Złotym garnku* przyziemne motywacje dezawuuują afekt Weroniki (jej serce otwiera się na skutek marzenia o zostaniu radczynią dworu), ale landszaftowy orientalny patos obnaża również przeidealizowany wzór romantyczny.

Perspektywa studenta wydaje się jednak nieironiczna. Zachłanność, z jaką przeżywa „nowożytną bajkę”, sprawia, że „zaniebuje [...] wartość i godność samoograniczenia”<sup>39</sup>, niezbędne, by zaszły się trybiki kreacji i destrukcji, uruchamiając mechanizm wznoszenia, pozwalający zajrzeć za kulisy iluzji. W *Wigilii dziesiątej* młodzieniec otrzymuje od archiwariusza srogą karę za kleks uczyniony na oryginale cennego dokumentu. Anzelmus, zminiaturyzowany i zamknięty w butelce, wdaje się w dyskusję z trzema seminarzystami i dwoma praktykantami, zabutelkowanymi wcześniej za podobne przewiny. Wołają oni: „Ten student zwariował – zdaje mu się, że siedzi w szklanej butelce, a on stoi na moście nad Łabą i patrzy prosto w wodę. Ech, chodźmy sobie stąd!”. Dla seminarzystów, którzy nie wiedzą, że zostali zamknięci w butelce, medium narracji jest zupełnie przezroczyste – to bohaterowie powieściowego eksperymentu, którzy nie mają świadomości, że są bohaterami, reprezentujący mimetyczny styl odbioru. „Wszędzie, gdzie sami się nie ograniczamy, ogranicza nas świat, przez co stajemy się sługami”<sup>40</sup> – więzienie-butelka to właśnie ograniczenie nałożone na studenta z powodu nieumiarkowania w fantazjowaniu. Niemniej Anzelmus, posmakowawszy już swobodnego lotu, dostrzega ciasny gorset formy: „Ach! – westchnął student – ci nie oglądali nigdy słodkiej Serpenty, oni nie

---

<sup>39</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 11.

<sup>40</sup> Tamże.

wiedzą, co to jest wolność”<sup>41</sup>. Stawką ironii jest właśnie wolność – utknąwszy w szkłe, bohater uczy się, że aby ją zachować, należy samodzielnie powściągać jej wodze.

Czytelnik, inaczej niż bohaterowie, od początku podejrzewa, że został nabity w butelkę – mimetyczną wiarygodność fantastycznej fabuły, uginającej się od przerysowanych efektów, osłabia narracja utrzymana w duchu parabazy (przypomnijmy, że „parabaza w powieści fantastycznej musi być permanentna”<sup>42</sup>), zapraszającej do współuczestnictwa. Twardo stąpający po ziemi mieszczanie nie dowierzają relacjom Anzelmusa („temu panu się chyba w głowie pomieszało”; „nic ci się nie stało, tylkoś pan, jak widać, za głęboko zajrzał do kieliszka”), ale narrator martwi się, że i dla czytelnika opowieść o pokusliwych wężykach to zbyt wiele: „Niepokój mnie ogarnia, czy w końcu nie przestaniesz wierzyć zarówno w studenta Anzelmusa, jak i w archiwariusza Lindhorsta”<sup>43</sup>.

Ale „nowożytna bajka” za fasadą pogwarek z czytelnikiem skrywa głębszą ironię. „Dawno, dawno temu...” – magiczna formuła wprowadzająca do baśniowego świata, pełni rolę ręcznego hamulca pozwalającego słuchaczowi zatrzymać się i opuścić pędzący pociąg współczesności. Hoffmann, specjalista od umieszczania bajek w niebajkowych sceneriach, chętnie zakłócał odświętny porządek zakodowany w językowej strukturze. *Mistrz Pchłę* otwiera parabaza, ujawniająca poważne zapóźnienie bajkowego schematu:

Był sobie raz... Jakież autor może się dzisiaj odważyć jeszcze na taki początek swej bajeczki! – Nudne! Przeszarżałe! – woła łaskawy, a raczej niełaskawy czytelnik, który za mądrą radą starego rzymskiego poety chce zostać natychmiast przeniesiony medias in res.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, przeł. J. Kleczyński, w: tegoż, *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959, s. 182.

<sup>42</sup> Tenże, *Fragmente zur Litteratur und Poesie. 1797*, w: *Kritische Schriften und Fragmente*, t. 5, red. E. Behler, H. Eichner, Padeborn 1988, s. 207.

<sup>43</sup> E.T.A. Hoffmann, dz. cyt., s. 101, 119.

<sup>44</sup> Tenże, *Mistrz Pchła*, w: tegoż, *Opowieści*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1962, s. 305.

Przestarzały mechanizm narracyjny bajki wymaga modernizacji – zwyczajowe *ab ovo* (odsyłające w przeszłość), nie bez demonstrowanej niechęci narratora („autor sądzi, że taki początek jest bardzo dobry”) i pod presją mody („autor pisze przede wszystkim dlatego, żeby go czytano”), zastąpione zostaje *in medias res*, techniką opisaną już przez Horacego, ale w pełni wykorzystaną dopiero przez poetykę romantyczną. W *Złotym garnku* autor radzi sobie ze zgrzybiałą bajkową frazą, zastępując ją solidnymi drzwiami z kołatką do mieszkania archiwariusza. Przemawiająca do mieszczańskiej wyobraźni tranzytywna metafora przestrzenna wyraża zwyczajność podróży do czasu bajkowego: wystarczy zakolatać. Drzwi uwydatniają „sprzeczność między mieszczańską i prozaiczną egzystencją a fantastyczną i upoetyzowaną sferą romantycznego innego świata”<sup>45</sup>, ale zarazem stanowią zwornik syntezy, do jakiej dochodzi w finale opowiadania. Zatrząskują się za studentem Anzelmusem i Serpentyką, którzy wyprowadzają się do swoich włości na Atlantydzie, natomiast po drugiej stronie wrót odbywa się ślub urzędnika Heerbranda z Weroniką, która spełnia marzenie o zamieszkaniu na reprezentatywnym dreźnieńskim Neumarkt.

Atlantyda i Neumarkt – autor pozwala nam spojrzeć na drzwi do domu archiwariusza z obu stron jednocześnie. Połączone pary reprezentują dwa wymiary egzystencji: idealny i realny, pomiędzy którymi swobodnie, bez konieczności pukania, przenosi się wszędożylny narrator. Wyraźna równoległość zakończeń po obu stronach lustra sugeruje, że mamy w istocie do czynienia z jednym, schizofrenicznie rozwarstwionym finałem: „W głębi duszy powstawało mu jakieś straszliwe rozdwojenie, które na próżno starał się opanować”<sup>46</sup>. Nie ukrywajmy, że pryzmatem ironicznie rozszczepiającym obraz mogło być poalkoholowe szkło – Anzelmusowi chyba dwoi się w oczach od paru kieliszczków żołądkówki wypitych dla kurażu przed pójściem do

---

<sup>45</sup> N. Igl, *The double-layered structure of narrative discourse and complex strategies of perspectivization*, w: *Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization*, red. N. Igl, S. Zeman, Amsterdam – Philadelphia 2016, s. 101.

<sup>46</sup> E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek*, s. 104.

domu archiwariusza Lindhorsta. Później, gdy na stole pojawia się waza z podpalonym arakiem, nawet mniej skorym do fantazjowania mieszczanom trudno już rozeznaczyć, czy gość, który stanął w drzwiach, to gadająca papuga w służbie księcia zatopionego państwa, czy tylko mały człowieczek w szarym płaszczyku z „osobliwą peruką, która wydawała się raczej czapką z pierza”. Nastrój błazenady osiąga poziom deliryczny (czyli transcendentalny) w momencie, w którym narrator zdemaskowany jako pisarz inscenizuje kryzys twórczy i odmawia dokończenia opowiadania. Zmienia zdanie pod wpływem ponczu. Unoszące się nad światem opary doprowadzają do migotania iluzji: jednego dnia kołatka na drzwiach Lindhorsta wydiera się głosem złośliwej staruchy, drugiego nie można „się dosyć nadziwić, że mogło [...] się to wszystko wydawać tak szczególne i cudowne”<sup>47</sup>.

Po której stronie wrót przebywa więc po ślubie Anzelmus – w mitycznej utopii czy w Dreźnie? Drzwi działają, niczym sobotówkowe motywy z *Piaskuna* czy *Księżniczki Brambilli*, jako „odwrócone, wywołujące śmiech lustro, które [...] odsłania wszystkie binarne rozróżnienia jako zwykłe iluzje”<sup>48</sup>. Wypiełgnowana przez Hoffmanna nierozstrzygalność stanowi pośrednią odpowiedź na pytanie o (nie)nowoczesność ironii.

Otóż ironista nie kupuje nigdy na własność, lecz pozostaje krótkotrwałym najemcą. Pomieszkuje zmianowo: na Neumarkt i na Atlantydzie. Ironista, używając terminów Schlegla, nie chce utknąć po stronie „naturalnego” starego porządku, ale nie zamierza również urządzać się w nowym i „sztucznym”. Coś podobnego miał chyba na myśli Jarosław Ławski, gdy pisał, że „ironia nie może być nigdy nowoczesna lub, rzecz ujmując inaczej, po prostu jest zawsze awangardowa”<sup>49</sup>. Pozostaje więc jak gdyby *poza* opisanymi projektami nowoczesności – znajduje się *przed* nimi, jeśli trzymać się skojarzenia z awangardą, choć może lepiej byłoby

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 176, 177.

<sup>48</sup> A. Schlutz, *The Mirror of Laughter. Mediation, Self-Reflection, and Healing in E.T.A. Hoffmann's „Princess Brambilla”*, „European Romantic Review” 2011, t. 22, nr 3, s. 416.

<sup>49</sup> J. Ławski, *O ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1-2, s. 56.



powiedzieć *ponad* nimi (inaczej niż awangarda na traci styczności ani ze starym, ani z nowym porządkiem), dostrajając się tym samym do Schleglowskiej metaforyki szybowania, *schweben*. Ironia kojarzy się z nowoczesnością, ponieważ, jak zauważył Kierkegaard, jej wzmożona aktywność przypada na punkty zwrotne historii. Wpisaną w nią ambiwalencję można porównać do samopodważającej się taktyki Mefistofelesa, który realizując subwersywny plan, *en passant* wspierał modernizacyjny projekt Fausta – Adam Pomorski znakomicie rozczytał sytuację Mefista, nazywając go „wcieleniem ironii”, a zarazem „akuszerem nowoczesności”<sup>50</sup>. Dla ironisty, jak pisał Kierkegaard, „zastana rzeczywistość utraciła prawomocność”, ale „nie wziął w posiadanie tego, co nowe”. Z tego powodu musi mierzyć się z zarzutami egotyzmu czy indyferentyzmu. Jest to nieporozumienie, wynikające z połowicznej perspektywy oskarżycieli – zaangażowanie w przedmiot i świat jest istotą ironii, chociaż – to prawda – jawi się ono jako irytująco niepełne: i tak, i nie. Zapytaj o coś ironistę, a odpowie ci, niczym podmiot wiersza Wisławy Szymborskiej *Atlantyda*:

Istnieli albo nie istnieli.  
Na wyspie albo nie na wyspie.  
Ocean albo nie ocean  
połknął ich albo nie<sup>51</sup>.

### Bibliografia

- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- Schlegel F., *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
- Lovejoy A.O., *Schiller and Genesis of German Romanticism*, w: *Essays in the History of Ideas*, New York 1960.
- Schlegel F., *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009.

<sup>50</sup> A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, w: J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 516, 533.

<sup>51</sup> W. Szymborska, *Atlantyda*, w: *teżże, Wiersze wybrane*, Kraków 2002, s. 56.

Millán-Zaibert E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, New York 2007.

**Wojciech Hamerski**

*The Adam Mickiewicz University in Poznań*

**(UN)MODERNITY OF ROMANTIC IRONY,  
OR THE PERMANENT PARABASIS OF PROGRESS**

**Summary**

In its first part, the article discusses F. Schlegel's ambiguous attitude to modernity, in which the most fundamental issue is a complex relation between the notions of modernity and irony. When the latter is given prominence (in the so-called romantic phase of his career), the attitude to the former changes. In *Über das Studium der griechischen Poesie*, modern literature is merely a distant echo of ancient perfection; however, in *Discussions on Poetry*, it gains full autonomy (still, as an unfinished project). This complex relation between irony and modernity is exemplified in the second part of the article, which brings an interpretation of E. T. A. Hoffmann's *The Golden Pot*.

**Key words:** F. Schlegel, E.T.A. Hoffmann, German romanticism, romantic irony, Atlantis