ŚWIAT TEKSTÓW

ROCZNIK SŁUPSKI

NR 18

AKADEMIA POMORSKA W SŁUPSKU

ŚWIAT TEKSTÓW
ROCZNIK SŁUPSKI
NR 18

SŁUPSK 2020

Komitet Redakcyjny

Redaktor naczelny – dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP
Członkowie: dr Marek Kaszewski, dr hab. Tomasz Tomasik, prof. AP
Sekretarz i osoba do kontaktu – dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP, Katedra Filologii Polskiej,
ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk (e-mail: bernadetta.zynis@apsl.edu.pl)

Komitet Naukowy

Małgorzata Czermińska (Polska), Andrzej Hejmej (Polska),
Arent van Nieukerken (Niderlandy), Tomasz Sobieraj (Polska),
Mikołaj Sokołowski (Polska), Feliks Sztejnbuk (Ukraina),
Zoia Valiukh (Ukraina)

Recenzenci współpracujący

dr hab. Paulina Abriszewska, prof. UMK
prof. Barbara Gawrońska, Universitetet i Agder, Kristiannsand, Norwegia
dr hab. Katarzyna Jerzak, prof. AP Słupsk
prof. dr hab. Jarosław Ławski, UwB
dr hab. Arent van Nieukerken, Universiteit van Amasterdam, Niderlandy
dr hab. Beata Obsulewicz-Niewińska, prof. KUL
dr hab. Dariusz Pniewski, prof UMK
prof. dr hab. Tomasz Sobieraj, UAM
dr hab. Marek Stanisz, prof. URz
dr hab. Piotr Śniedziewski, prof. UAM

Redaktor językowy
dr Marek Kaszewski

Redaktor tematyczny
dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Redakcja, korekta i skład
Oficyna Wydawnicza Edward Mitek

Projekt okładki
Małgorzata Rzepczyńska

ISSN 2083-4721

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną. Czasopismo w wersji on-line
znajduje się na stronie: http://swiattekstow.apsl.edu.pl, www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl
Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku
ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk, tel. 59 84 05 378
www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin, tel. 91 812 09 08

Obj. 21,9 ark. wyd., format B5

SPIS TREŚCI

Romantyczne spory – przeszłość

[Rolf Lessenich], The debate of sceptics and platonists in European romanticism 7

Magdalena Kowalska, Pillars of the National Poetry: Gérard de Nerval's Voice in the Romantic Debate on the Origins of French Literature 19

Helena Markowska-Fulara, Looking at Romanticism ex cathedra: A Case of Ludwik Osiński Lectures 33

Marta Sukiennicka, The argument from authority in the dynamics of the French classic-Romantic quarrel (1821–1831) 41

Monika Coghen, The Construction of the Romantic Byron: Scotch Reviewers and French Critics 53

Mirosława Modrzewska, The Wordsworthian and the Byronic Romantic Canon in the "Supposed Confessions" 69

Marek Wilczyński, American Romanticism as a Literary-Historical Construction 83

Magdalena Bystrzak, Niejednoznaczny fundament. Wokół romantyzmu słowackiego 91

Jora Vaso, The Outsider's Glimpse: The Slow Return or the Very Beginning of Romanticism in Albania 105

Kleitia Vaso, Byronic "Rugged Nurse of Savage Men" in the 21st Century: The Perpetually Romantic Albania 121

Andrzej Fabianowski, Romantyczne antynomie idei rewolucji 133

Romantyczne spory – później i teraz

Aleksandra Sekuła, Bloody Lining of High-Minded Ideas. Un-Divine Comedy and its Contemporary Contexts 147

Magdalena Siwiec, Jeszcze o sporach o romantyzm u progu nowoczesności (Norwid i Baudelaire) 161

Christian Zehnder, Lyricism as a Polemical Concept in Norwid, Brzozowski and Art and Nation 179

Karol Samsel, Polskoromantyczne widma Josepha Conrada. Prolegomena do badań nad polskim obliczem pisarza 197

Magdalena Baraniak, Mickiewicz Witkacego 211

Dorota Mackenzie, Fryderyk Chopin's Iconic Biography „tainted" by Gender, Queer and Cosmopolitan notions as a Point of Contention regarding the Modern Outlook on Romanticism 229

Teatr

Kyriaki Petraku, The conflict between Romanticism and Classicism in the Greek theatre of the 19th century 245

Georgopoulou Varvara, The reception of Romanticism in the Greek theatre of Mid-war years 259

Ewa Hoffmann-Piotrowska, Mickiewicz jako „przyrząd do grania". Przypadek Jerzego Grotowskiego 271

Esej

Marta Piwińska, Cyganie, hipisi i dziennikarze (Romantyzm i kontrkultury) 289

Oświadczenie dotyczące etyki 303

Zasady recenzowania publikacji w „Świecie Tekstów. Roczniku Słupskim" 305

Wymagania edycyjne dotyczące artykułów składanych do czasopisma „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 305

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 7–17 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **10.03.2020**

Rolf Lessenich
[1940–2019]

THE DEBATE OF SCEPTICS AND PLATONISTS IN EUROPEAN ROMANTICISM[1]

DEBATA SCEPTYKÓW I PLATONISTÓW W EUROPEJSKIM ROMANTYZMIE

Słowa kluczowe: debata, romantyzm, sceptycy, platoniści
Key words: debate, romanticism, sceptics, platonists

On the 1st of December 1812, the well-known caricaturist Charles Williams, a contemporary of James Gillray, made a plate for *Town Talk* that satirized the Romantic Period's bewildering political and artistic conflicts. Instead of marked front lines, we see a chaos of voices – reminiscent of the chaos of the battlefield, where blind slashing replaces orderly warfare. Chaos calls for order and subsumption, invariably to the detriment of detail. The increasing chaos of voices around the time of the French Revolution became a subject for caricature, expressing the age's call for the formation of clear-cut, though terribly simplified, schools and front lines. Something similar had happened in the conflict of Christians and Pagans in the 4th century. A bad order has ever proved better than no order at all[2].

In the literature of the Romantic Period of 1780–1830, there were two battlefields: the Classicism-Romanticism debate on the one hand and the Platonism-Scepticism debate on the other. Both had socio-political implications.

The Classicism-Romanticism debate was concerned with questions of elitist or general education of the authors and their readership or audience; the exclusiveness or

---

1 The article was presented at an international conference *Romanticism a point of cntention (past and present)*, organized by the Faculty «Artes Liberales» and the Faculty of Polish Studies of the University of Warsaw on 10–11. October 2017. Tekst artykułu został wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej *Spory romantyczne i spory o romantyzm (dawne i nowe)*, zorganizowanej przez Wydział „Artes Liberales" i Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 10–11 X 2017 r.

2 Reprinted in *Parodies of the Romantic Age*, ed. Graeme Stones – John Strachan, vol. 2, London 1999, n.p.

inclusiveness of the Classical Tradition of Greece and Rome; the universal or regional validity of standards of taste and rules; the social rank and political loyalty of authors and artists; and support of or enmity toward the allegedly divine institution of the *ancien régime*'s feudal order. The frequent border crossing and changes of political and aesthetic loyalty of authors such as Wordsworth, Coleridge, and Byron in England, Victor Hugo and Chateaubriand in France, or the Schlegel brothers and Beethoven in Germany show just how difficult it was for Romantic-Period theorists to come to a clear distinction between Classical and Romantic. Byron was not the only poet that switched his code from Romanticism to Neoclassicism and back again – others to do so included Thomas Campbell, Samuel Rogers, John Gibson Lockhart, John Wilson, and Thomas Love Peacock. It was long after the gunsmoke of battle had subsided in the 1850s to 1860s that the existence of a «Romantic School» became more widely accepted in Britain[3].

The Platonism-Scepticism debate, by contrast, was an inner-Romantic debate, best known from Byron's satirical attacks on Wordsworth and Coleridge in *Don Juan* or Percy Shelley's arguments against Byron in *Julian and Maddalo*. Platonism is here understood as all philosophies inspired by Plato – not just Plato's philosophy proper, as is usual in histories of philosophy[4].

Enlightenment philosophy famously turned its back on metaphysics, mostly banishing it in France and marginalizing it in Britain. Enlightened latitudinarian sermons were admonitions in practical Christianity, applied theology divorced from metaphysics. There was no room for Plato and Platonism, which had become syncretized with Christianity, although (as seen in the cases of Percy Shelley and John Keats) a non-Christian or neo-pagan Platonism survived. Christianity had thus become part of the Classical Tradition since the Renaissance: see Marsilio Ficino's *Theologia Platonica* (1482) and Desiderius Erasmus's «O Sancte Socrate, ora pro nobils»[5]. Enlightenment scorn of Platonism was felt everywhere – note Dr Johnson's derision of the subjective idealist George Berkeley when he hit his foot against a stone and found immaterial metaphysics refuted – the exact opposite of, later, William Wordsworth having to force himself to admit the reality of a fence or style, or Percy Shelley pulling a baby from his mother to get information on the real world beyond, or Ralph Waldo Emerson inverting the meaning of substance (the real world of ideas beyond) and appearance (this world as a mere projection of that substance).

It is typical of Pre-Romanticism and Romanticism that it blamed the Enlightenment for its reduction of reality to waking sensual perception to the exclusion of dreams, visions, superstitions, and epiphanies – the world of immaterial spirits. In the course of the formation of this counter-movement, Platonism – Christian as well as pagan Platonism – was revived. The most conspicuous Pre-Romantic Platonist was William Blake, but Platonism can also be found in the works of William Haley, James

[3] R. Lessenich, *Neoclassical Satire and the Romantic School*, Super alta perennis, 12, Göttingen: Bonn University Press 2012.

[4] R. Lessenich, *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, Super alta perennis, 20, Göttingen: Bonn University Press 2017.

[5] Erasmus, *Ten Colloquies*, translated by C.R. Thompson, New York 1986, p. 158.

Beattie, or Joseph and Thomas Warton. Romanticism had its famous Platonic philosophers – Thomas Taylor in England, Victor Cousin in France, the Idealists in Germany, and above all Friedrich Schelling, on whose philosophy of nature the Platonists Coleridge and Emerson built their entire systems. One of the most conspicuously Platonist Romantic poems is William Wordsworth's 'Intimations Ode', which is reminiscent of Blake's divine child. The child is closest to man's original home – the world of ideas beyond – and progressively loses its sense of this material world's original spirituality and holiness in adult years. The adult must be taught by the artist and poet to see the flowers and forests again as natural symbols pointing to eternity, in an *ars poetica* parallel to Platonic *kalokagathia*:

> O joy! that in our embers
> Is something that doth live,
> That nature yet remembers
> What was so fugitive![6]

And one of the best Platonist Romantic prose treatises is Emerson's *Nature*, teaching its readers to regard all nature as symbols guiding modern materialist man's estranged perception of the world back to its home: the world beyond. The models of this primitivist *ars poetica* are children and savages:

Because of this radical correspondence between visible and invisible things and human thoughts, savages, who have only what is necessary, converse in figures. As we go back in history, language becomes more picturesque, until its infancy, when it is all poetry; or, all spiritual facts are represented by natural symbols[7].

In the Classical Tradition, however, Platonism had forever been accompanied by its Other: Pyrrhonism. Plato's disciple Pyrrho had opposed his teacher's optimistic foundationalism with a scepticism that doubted the existence of firm truths as well as firm ethical standards, and Pyrrho had many followers – so much so that pessimistic Pyrrhonism had become the constant Other of optimistic Platonism. In times of unusual stress, thwarted expectations, and disillusionment, Pyrrhonism gained ground. This was conspicuously the case in the Romantic Period, when firm millennial hope for *liberté, égalité, fraternité* was repeatedly shattered throughout Europe: the three divisions of Poland in 1772 and 1793 and 1795, the outcome of the American Revolution of 1775–76, the failure of the French Revolution of 1789, the politics of Napoleon 1799–1814, the Congress of Vienna 1815 and subsequent congresses restoring the *ancien régime*, the failure of the Neapolitan Revolution of 1820 and the French July Revolution of 1830. The churches' support of the *anciens régimes*, from

---

6 Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, lines 133–136. In: *Poetical Works*, Oxford Standard Authors, ed. Thomas Hutchinson, rev. E. de Selincourt, London 1936, 1971, p. 461.

7 Emerson, *Nature*, 1836, in *The Norton Anthology of American Literature*, 5th edition, New York 1998, I.1082. The adjective 'radical' is here used in its original etymological sense of 'fundamental'.

whose feudal rule people expected to be saved, aggravated doubt of both Platonic and Christian belief in a dialectical salvation.

This explains why Romantic authors show the Platonism-Scepticism debate in their works, so even predominantly Platonic or Pyrrhonic works are often fractured with ambiguity by the disturbing presence of the opposite position. Wordsworth's Platonic 'Intimations Ode' and his sonnet 'The world is too much with us' stand side -by-side with other poems that express the author's doubt of Platonism and Christian doctrine, such as his 'Lucy Poems'. The contrast leads some critics to conclude he was basically a philosophical materialist. The Romantics, however, cannot be pinned down to one conviction, and were in fact constantly moving along a broad scale between the extremes of Platonic belief and agnostic or sceptical doubt, vision and disillusion, Positive Romanticism and Negative Romanticism. Otherwise expressed, anti-Platonic scepticism, including Epicureanism and materialism, was Platonic Romanticism's dark underside – its doppelganger.

Goethe, a Weimar Classicist rather than a Romantic, expressed that split in his protagonist Faust's dialogue with his simple-minded, earthbound servant Wagner.His words on the two souls in his breast, the one winged upwards (a Platonic image) while the other weighs downwards towards doubt and mere earthly enjoyment, have become famous:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen[8].

Two souls, alas! within my breast abide,
The one to quit the other ever burning.
This, in a lusty passion of delight,
Cleaves to the world with organs tightly clinging.
Fain from the dust would that its strenuous flight
To realms of loftier sires be winging[9].

Faust calls up and enters into a dialogue with the Earth Spirit who «weaves God's living garments»[10], meaning the material world as derivative from the ideal world

[8] Goethe, *Faust*, first part 1808, in *Werke*, Tempel-Klassiker, ed. P. Stapf, Berlin and Darmstadt 1967, II.1036.
[9] Translated by Albert G. Latham, Everyman's Library, London 1908, p. 55.
[10] *Ibidem* 31. So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit, Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid (*ed. cit.* II.947)

of Platonic philosophy. Simultaneously, however, he doubts that man can ever attain knowledge and suspects Mephisto's view of a senseless and aimless world to be true. He is torn between Platonism and scepticism, just as Goethe's complex tragedy wavers between these positions, allowing both religious and ironic readings.

A Romantic case of an inner conflict between Platonism and Pyrrhonism was John Keats. On the one hand he wrote «golden-tongued Romance» and inebriated himself with physical beauty – leading the mind back to truth, virtue, and its spiritual origins in the sense of Platonic *kalokagathia* as in 'Ode on a Grecian Urn' (spring 1819): «Beauty is truth, truth beauty». And in his long letter on the 'Valley of Soul-Making' (also spring 1819) he had recourse to Platonic dialectics to justify the soul's descent from the world spirit to the material world, there to gain individuality before rejoining the unity or 'henosis' of the world spirit: thesis, antithesis, synthesis. On the other hand he wrote such sceptical poems as 'On Sitting Down to Read King Lear Once Again' (MS 1818), albeit ending on the hope that Shakespearean existential doubt will not have the last word and that he will rise again on «new Phoenix wings». It is typical of that Keatsian inner conflict that (in the winter of 1819) he simultaneously wrote *The Fall of Hyperion*, with its dialectical view of history (the good but ugly Titan Hyperion, the evil and ugly Olympian Zeus, the good and beautiful Apollo), as well as *The Cap and Bells*, modelled on Byron's satirical and decidedly anti-Platonic epic *Don Juan*. We are tempted to speculate that the unfinished state of both *Hyperion* poems was due to Keats's ever-disturbing doubt.

The case of Percy Shelley is even more disconcerting. Nurtured in enlightened French materialist philosophy, Holbach and Helvétius, the young Oxford student wrote his 'Necessity of Atheism' in provocation of all theology, and his last, unfinished work, *The Triumph of Life* (1822), discredited all metaphysical theodicy. On the other hand, he was a neo-pagan Gnostic Platonist like Blake and, as such, he fictionalized himself in his ride with the sceptic Byron in *Julian and Maddalo*. Julian-Shelley – naming himself after the heretical Roman Emperor Julian the Apostate – here contrasts an anti-Christian Platonist philosophy against Maddalo-Byron with the insinuation that the lack of a saving, positive belief drives man to madness – exemplified in the poem's madman episode which also pointedly references Byron's imputed madness. Byron, who reproaches Shelley with talking utopia, introduces him to a maniac in a mental asylum – a man allegedly turned mad with such «vain [...] aspiring theories»[11], only to prove himself wrong. What Byron dismisses as a mere Platonist «utopia», or wishful thinking, turns out to be the contary: a safeguard against madness and despair. The maniac had been driven insane with disappointed love, for want of such a positive theory to support him, though a self-delusion. Both the central position of the maniac's long speech of unrelieved despair and the poem's open end show that Shelley himself was infected by Byron's Negative Romanticism. Maddalo-Byron and the maniac appear as Julian-Shelley's doppelganger – radical manifestations of the dark reverse side; the doubt accompanying his Positive Romanticism.

[11] Shelley, *Julian and Maddalo*, MS 1818, posth. 1824, line 201. In: *Poetical Works*, ed. T. Hutchinson, Oxford Standard Authors, London 1970, p. 194.

When we compare Shelley's *Prometheus Unbound*, with its Platonic view of a historical dialectic, to his sceptical poem 'Lift not the painted veil', this split becomes clear. In the former, the lifting of the veil of Maya reveals the truth of salvation and an immortal spiritual world below temporary material illusion, whereas in the latter it benevolently conceals the contrary truth, one that Joseph Conrad was later to call «The horror»: the negative epiphany of an ultimate 'horror vacui'[12]. This is most prominent in Shelley's *The Triumph of Life*, dominated by his depression after the death of his children William and Clara as well as his sense of approaching death. Using Dante's terza rima, with its religious connotations of the Holy Trinity, his vision describes an anti-Petrarchan *trionfo* that leads all belief in visions and expectations to ruin under the guidance of a Platonic optimist, Jean-Jacques Rousseau, a Platonist and madman who had, like Wordsworth, propagated the error that «Nature never did betray The heart that loved her»[13].

Blake, Shelley, Wordsworth, and Keats may be basically classified as Platonists tending towards scepticism at critical periods of their lives. Heinrich von Kleist, Byron, Heinrich Heine, Alfred de Musset, Giacomo Leopardi, and, later, Emily and Branwell Brontë were basically Pyrrhonists – anti-Platonic sceptics tending towards (or rather yearning for) belief in a world beyond, a nostalgia that has become known by the German term of «romantische Sehnsucht». They were Negative Romantics rather than anti-Romantics, Romantic Disillusionists, would-be believers and must -be realists. The episode in *Julian and Maddalo* where Byron is brought to admit the support that even a utopian and mistaken belief holds out to man finds a parallel in the Egeria stanzas in *Childe Harold's Pilgrimage*. Egeria, the legendary nymph beloved by the legendary Roman King Numa Pompilius, was a mythical creature of the fancy conceived by a mortal and real man in search of immortal and ideal beauty. Whether this mortal imagined her nympholeptically in his terrestrial despair or euhemeristically deified a charming woman of this world, Egeria is no more than "a beautiful thought [...] softly bodied forth"[14], unmasking the Positive Romantic myth (or mendacious pretence) of an eternal world beyond, divine inspiration, and prophet-poetry. She is a *prinesse lointaine*, though a mere vanishing vision, and symbol of a world of everlasting love beyond, as taught by Christianity. Only in man's temporarily redeeming fantasies can she be immortal and remain unwrinkled despite the passing years, like the face of her cave-guarded spring. Only love could, thus, spare man's soul for a short time – "the dull satiety which all destroys"[15]. But as things are, this paradise is an unattainable ideal and its celestial fruit is forbidden. Belief is like an opium dream providing ephemeral happiness but lapsing into misery when the happy illusion ends, much as the withdrawal symptoms from opium described in Coleridge's poem 'The Pains of Sleep' (MS 1803) and De Quincey's chapter

[12] Conrad, *Heart of Darkness*, 1902. In: Collected Edition of the Works, London: Dent 1967, p. 156.
[13] Wordsworth, *Tintern Abbey*, lines 122–23. In: *Poetical Works*, *ed. cit.* 164.
[14] Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1812–18, IV.115.9. In: *Complete Poetical Works*, ed. J.J. McGann, Oxford 1980–93, II.164.
[15] *Ibidem* IV.119.8, *ed. cit.* II.164.

'The Pains of Opium' in *Confessions of an English Opium-Eater* (1821):

> Oh Love! no habitant of earth thou art –
> An unseen seraph, we believe in thee,
> A faith whose martyrs are the broken heart,
> But never yet hath seen, nor e'er shall see
> The naked eye, thy form, as it should be;
> The mind hath made thee, as it peopled heaven,
> Even with its own desiring phantasy,
> And to a thought such shape and image given,
> As haunts the unquench'd soul – parch'd – wearied – wrung – and riven[16].

This is what Byron's admirer Charles Baudelaire meant when, in *Les paradis artificiels* (1860), he provokingly suggested that we should see heaven through the "arse of a bottle", "ne contemplez plus le ciel que par le cul de la bouteille"[17]. Doubting the existence of a real paradise, we create our own artificial ones to comfort ourselves with the temporary illusion of salvation via alcohol and drugs. This is what the last German Romantic idealist philosopher, Karl Marx, meant when he declared that religion is the opium of the people, although Marx remained a Positive Romantic in secularizing the dialectical synthesis of paradise as classless society[18].

Byron's changing – or at least ambivalent – views of the sea also show his tension between would-be believer and must-be realist. The ocean is an old symbol of eternity where the church, with its ship symbolism (navis-nave), carries us back to our true, everlasting home in the beyond. In stormy weather, the sailors tied themselves to the ship's masts in an act of 're-ligatio' – the etymon of 'religio'. The ocean, which created man according to the oceanic theory of the earth, will ultimately swallow him again. The dialectical biblical story of Jonah, whom the sea releases again after his shipwreck, was open to doubt as a pious myth created by man's wishful thinking. Childe Harold is a "pilgrim" on that ocean, but the aim of his "pilgrimage" is nowhere specific. He is a pre-Baudelairean flâneur rather than a Christian pilgrim. On the one hand, the ocean elicits a feeling of awe and consolatory belief in a soteriology that takes him back to his home in a beyond that reunites all fragments:

> Thou glorious mirror, where the Almighty's form
> Glasses itself in tempests; in all time, –

[16] *Ibidem* IV.121.1–9, *ed. cit.* II.164.

[17] Baudelaire, *Les paradis artificiels*, *Le vin*, 1860. In: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Y.-G. Le Dantec – Claude Pichois, Paris 1961, 324. This is in connection with Baudelaire's praise of the sceptic E.T.A. Hoffmann, a major influence on Edgar Allan Poe's *Tales of Mystery and Imagination* (1838–45) as translated by Baudelaire.

[18] Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Einleitung. In: *Deutsch-Französische Jahrbücher*, 1844, pp. 71–72.

Calm or convuls'd – in breeze, or gale, or storm,
Icing the pole, or in the torrid clime
Dark-heaving; – boundless, endless, and sublime
The image of Eternity – the throne
Of the Invisible […][19]

On the other hand, however, the ocean reminds us of the bleak reality of its indifference and cruel destructiveness, which complements the ruin that man creates on the earth with the ruin of man himself, where

[…] like a drop of rain,
He sinks into thy depths with bubbling groan,
Without a grave, unknell'd, uncoffin'd, and unknown[20].

Under the latter, sceptical, disillusioning aspect, the all-devouring ocean loses its Platonic symbolism pointing to a beyond and leaves nothing but the feeling of desertion that Martin Heidegger was later to call man's thrownness: *Geworfenheit*. Heinrich Heine took up Byron's ambivalent ocean imagery in numerous poems such as "Es ragt im Meer der Runenstein", where the speaker stares out into the ocean yearning for an answer to the world's riddles and finds nothing but aimless whistling and howling.

Belief in the Platonic-Christian dialectic of life, death, and return to a higher life – as in the circuitous journey of Ulysses, the story of Jonah, or the life of Jesus – simply will not come despite being devoutly beseeched. The sun rises and sets and rises again, as in Heine's rather *Don-Juan*-like lyric on a maiden mourning by the shore of the ocean whom the speaker consoles without reference to a better world beyond that the ocean scenery would suggest:

Das Fräulein stand am Meere	Upon the shore, a maiden
Und seufzte lang und bang,	Sighs with a troubled frown;
Es rührte sie so sehre	She seems so sorrow-laden
Der Sonnenuntergang.	To see the sun go down.
Mein Fräulein! sein Sie munter,	Don't let the old thing grieve you,
Das ist ein altes Stück;	Look up and smile, my dear;
Hier vorne gehrt sie unter	For though in front he may leave you,
Und kehrt von hinten zurück[21].	He'll rise again in the rear[22].

[19] Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1812–18, IV.183.1–7. In: *Complete Poetical Works*, *ed. cit.*, II.185.
[20] *Ibidem* IV.179.7–9, *ed. cit.* II.184.
[21] Heine, *Das Fräulein*, MS ca 1830. In: *Sämtliche Schriften*, ed. K. Briegleb, Munich 1975–76, IV. 327.
[22] Translated by Louis Untermeyer, *Poems of Heinrich Heine*, New York 1916, p. 219.

The Platonic-Christian dialectic remains incomplete in default of a synthesis after thesis and antithesis, and is replaced with an absurd circle of thesis and antithesis only. This is contentious Byronic Pyrrhonism. Later, Friedrich Nietzsche, who carried an edition of Byron in his pocket, was to call this the "the eternal return of the same".

A very early challenge to the Preromantic Platonist Revival was the Gothic, a special genre of Romantic Disillusionism created by the agnostic Horace Walpole, whom Byron admired. With its scepticism as to a world created and guarded by a benevolent Providence and man's free will to act morally and rationally, the Gothic formed part of the aforesaid dark underside of Platonic Romanticism. Whereas Positive Platonic Romanticism claimed inspiration by the world spirit from the real world of ideas or heaven above, the Gothic turned its eye below – to dark recesses and subterranean caverns where irresistible passions such as lust, hatred, and revenge range freely. These locations symbolize the human unconscious that Preromantic philosophers, physicians, and literati began to explore a century before Freud, who defined the *id* as the chaotic and oneiric repository of all impulses that interfere with and impede our waking lives, debilitating our reason. Even Coleridge's exceptional Christian Gothic denies man's free will to act that Platonism taught – witness 'The Rhyme of the Ancient Mariner' (1798). From Walpole's *Castle of Otranto* (1765) onwards, Gothic romances only refer with aggressive irony to Providence and a morally ordered world, as their pretended homilectic stands in blatant contrast to the plot, as also, for instance, does Charlotte Dacre's *Zofloya* (1806). Or, alternatively, they simply omit all references to what Kant called "the sky above us and the moral law in us". This technique of aggressive omission is apparent in Byron's 'Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull' (1808), which inverts death to a joke – replacing *hic expectat resurrectionem mortuorum* with *ergo bibamus* – as well as in Heine's elegiac poem on the transfer of Byron's body by sea from Greece to England, entitled 'Childe Harold' (1827). The lyric was set to music by Franz Schubert, the composer of the Pyrrhonic-Romantic *Die Winterreise* (1827) with its absurd circles. The speaker sees a black bark carrying the body of the late poet with uncovered face and dead eyes staring searchingly, yet vainly, for the light of heaven. He can imagine a sick nymph wailing from the depths, but in reality there is no sound except that of the waves of the indifferent ocean washing against the bark – not even a dirge is sung or a prayer spoken by the body's mute attendants. The ocean denies its expected symbolic message and the world beyond remains wishful thinking:

Eine starke, schwarze Barke	A black and sturdy funeral bark
Segelt trauervoll dahin.	Sails sorrowfully in the gloom.
Die vermummten und verstummten	The body's guardians, masked
Leichenhüter sitzen drin.	Sit silently by the boom.
Toter Dichter, stille liegt er,	The dead poet, he lies so still,
Mit entblößtem Angesicht;	His face altogether revealed,

Seine blauen Augen schauen	His blue eyes, gazing outward,
Immer noch zum Himmelslicht.	Reflecting heaven‘s shield.
Aus der Tiefe klingts, als riefe	Out of the depth came sounds
Eine kranke Nixenbraut,	Like some deep-water bride,
Und die Wellen, sie zerschellen	And the waves against the hull are
An dem Kahn, wie Klagelaut[23].	Like lamentations of the tide[24].

This is a perfect image of Romantics split between Platonism and Pyrrhonism, staring at the sky for dialectical salvation yet suspecting that Platonic-Judaeo-Christian belief in a *post mortem* dialectical return to a world beyond might be mere wishful thinking.

Bibliography

Baudelaire Ch., *Les paradis artificiels*, *Le vin*, 1860. In: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Y.-G. Le Dantec-Claude Pichois, Paris 1961.

Byron G.G., *Childe Harold's Pilgrimage*, in Complete Poetical Works, ed. J.J. McGann, Oxford 1980–93.

Conrad J., *Heart of Darkness.* In: *Collected Edition of the Works*, London: Dent 1967.

Emerson R.W., *Nature*. In: *The Norton Anthology of American Literature*, 5th edition, New York 1998, I.

Erasmus, *Ten Colloquies*, translated by C.R. Thompson, New York 1986.

Everyman's Library, London 1908.

Goethe J.W., *Faust*, first part 1808. In: *Werke*, *Tempel-Klassiker*, ed. P.Stapf, Berlin and Darmstadt 1967.

Heine H., *Das Fräulein*. In: *Sämtliche Schriften*, ed. K. Briegleb, Munich 1975–76, IV.

Heine H., *Romanzen*, *Childe Harold*, MS 1827.

Isham H.F., *Image of the Sea: Oceanic Consciousness in the Romantic Century*, New York and Frankfurt am Main 2004.

Lessenich R., *Neoclassical Satire and the Romantic School, Super alta perennis*, 12, Göttingen: Bonn University Press, 2012.

Lessenich R., *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, *Super alta perennis*, 20, Göttingen: Bonn University Press, 2017.

Marx K., *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung*. In: *Deutsch-Französische Jahrbücher*, 1844.

Poems of Heinrich Heine, New York 1916.

Reprinted in Parodies of the Romantic Age, ed. G. Stones, J. Strachan, vol. 2, London 1999, n.p.

[23] Heine, *Romanzen*, *Childe Harold*, MS 1827, IV.315.

[24] Modified translation from Howard F. Isham, *Image of the Sea: Oceanic Consciousness in the Romantic Century*, New York and Frankfurt am Main 2004, p. 132–33.

Shelley P.B., *Julian and Maddalo*. In: *Poetical Works*, ed. T. Hutchinson, Oxford Standard Authors, London 1970.
Wordsworth W., *Poetical Works*, Oxford Standard Authors, ed. T. Hutchinson, rev. Ernest de Selincourt, London 1936, 1971.

Summary

The author identifies two main lines in the European history of ideas since Antiquity: Platonism and Pyrrhonism (scepticism). He employs these philosophical categories in the widest sense of the word – they should be understood as distinct "worldviews". The paper tries to establish the significance of these intellectual attitudes for romantic poetry. It turns out that romantic poets usually do not identify themselves completely with one worldview only.

Biography/ Biographie

Rolf Lessenich (1940–2019) – wurde am 19.06.1940 in Köln geboren. Nach dem Studium der Anglistik, Romanistik und Theologie an den Universitäten Köln, Bonn und Oxford, das er mit dem Staatsexamen abschloss, folgte 1965 die Promotion mit einer Arbeit zu *Dichtungsgeschmack und althebräische Bibelpoesie im 18. Jahrhundert: Zur Geschichte der englischen Literaturkritik* (Böhlau 1967), die später in bearbeiteter Form und auf Englisch unter dem Titel *Elements of Pulpit Oratory in Eighteenth-Century England (1660–1800)* (Böhlau 1972) erschien. 1976 habilitierte er sich mit einer Arbeit zu *Lord Byron and the Nature of Man* (Böhlau 1978) und war danach als Oberassistent in Bonn und als Lehrstuhlvertreter an der Universität Würzburg tätig. Seit 1982 war Rolf Lessenich Professor für Englische Philologie an der Universität Bonn und blieb auch nach seinem Eintritt in den Ruhestand im Jahre 2007 in Lehre und Forschung aktiv. Zu seinen Publikationen gehören drei weitere Monographien: *Aspects of English Preromanticism* (Böhlau 1989), *Neoclassical Satire and the Romantic School (1780–1830)* (Bonn UP/v&r unipress 2012) und *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition* (Bonn UP/v&r unipress 2017), sowie rund 90 wissenschaftliche Artikel, die in so renommierten Publikationsforen wie *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, *The Oxford Book of Victorian Poetry*, *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel* und *The Handbook of British Romanticism* erschienen. An der *Bonner Enzyklopädie der Globalität* (Springer 2017) war er mit vier Artikeln (zwei davon in Koautorschaft) beteiligt: „Tradition", „Ästhetik", „Streit" und „Humanität".

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 19–31 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **23.03.2020**

Magdalena Kowalska

Nicolaus Copernicus Univesity
Toruń
ORCID 0000-0003-4942-5598

PILLARS OF THE NATIONAL POETRY: GÉRARD DE NERVAL'S VOICE IN THE ROMANTIC DEBATE ON THE ORIGINS OF FRENCH LITERATURE

FILARY NARODOWEJ POEZJI: GŁOS GÉRARDA DE NERVALA W DEBACIE O POCZĄTKACH FRANCUSKIEJ LITERATURY

Słowa kluczowe: trubadurzy, truwerzy, literatura narodowa, romantyzm, Gérard de Nerval, poezja francuska
Key words: troubadours, trouvères, national literature, romanticism, Gérard de Nerval, French poetry

Polish researchers, who at various stages of their education come across the book *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja* [Manifestos of Romanticism 1790–1830. England, Germany, France], comprising, among others, Victor Hugo's preface to *Cromwell*[1], become acquainted with the French battle for a new theatrical form. The discussion corresponds with the specificity of Polish Romanticism, which abounds in dramatic productions. However, another French dispute which inflamed national sentiments in the age of Romanticism, is less well known. It forms part of a broader European search for sources of national literature, which may be illustrated on Polish grounds with the works of Kazimierz Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818; [On Classicism and Romanticism, as well as on the Spirit of Polish Poetry]), Maurycy Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polszcze* (1825; [On the Spirit and Sources of Poetry in Poland]) and famous preface to Adam Mickiewicz's first volume of poems, *Poezje* (1822; [Poetry]). It arose among French writers and historians and concerned establishing the origins of French poetry. Recalling two typical figures of medieval poets – the troubadours and trouvères

[1] *Manifesty romantyzmu 1790–1830 (Anglia, Niemcy, Francja)*, edited by A. Kowalczykowa, Warszawa 1975. If not stated otherwise, translations to English are mine.

– the Romantics considered whose heirs they considered themselves to be and which of the two corresponded better with the postulates of "littérature originale, nationale"[2] [original, national literature], a theme that was important in Gérard de Nerval's critical essays. The aim of my paper is to provide a clear, though necessarily simplified, view of the early Romantic reception of the troubadours and trouvères and to discuss Nerval's attitude reflected in his prefaces from 1830 to two poetry selections: *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier* [Choice of poems of Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier] and *Poésies allemandes* [German poems]. In both, different types of medieval poets appear in a context which suggests that they complemented each other. The unequivocal categories used by him – such as the North and South, Old French and Old Occitan language, national and regional identity, chivalry or love themes – were not aimed at sharpening the profile of the dispute.

In general terms, troubadours are poets of the Occitan language whose works begin in the eleventh century. The main theme of their poetry is courtly love. The compositions of the trouvères were written later in Old French; love was also their main theme, though did not entirely dominate their poetic universe, which also incorporated war, politics, and knightly adventures. The growing interest in the troubadours and their age dates back to the end of the eighteenth century; hence in the first half of the nineteenth century the public had access to many editions of troubadour verse[3]. The phenomenon of "revanche des trouvères"[4] [trouvères' vengeance] at the beginning of the nineteenth century should also be noted. The publisher Arthur Dinaux had been working on the series *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique* [Trouvères, Jongleurs, and Minstrels of Northern France and Southern Belgium], initiated in 1834 by publication of *Les Trouvères Cambrésiens* [Cambresian Trouvères], and which continued up to 1863. The oldest surviving monument of Old French language, *Cantilène de sainte Eulalie* [Canticle of Saint Eulalia], was published in the second volume of the series in 1839. It is important to note that intense research on the troubadours continued to be conducted during this period. With the purpose of representing the variety of attitudes, we will quote here only a few fragments from the famous eighteenth- and nineteenth-century editions of medieval poetry:

> On avoit été jusqu'à présent dans la persuasion, que nous tenions notre Poësie des Provençaux, qu'ils avoient été les Inventeurs de nos Chansons, […] mais on verra que c'est à la Normandie que nous sommes redevables des premiers Poëmes François, que l'on conoisse; qu'il y a eu parmi nous des Chansons en Langue Vulgaire, avant celles que la Provence nous a montrées, […][5].

---

[2] G. de Nerval, *Introduction aux « Poésies allemandes »*. In: *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris 1989, p. 263.

[3] Cf. *La Réception des troubadours au XIXème siècle*. Eds. J.-F. Courouau and D. Lacroix, Paris 2020 (forthcoming).

[4] S.-A. Leterrier, *Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud?*, „Revue du Nord" 2005, nº 2, p. 446.

[5] P.-A. Levesque de la Ravalière, *Préface*. In: *Les Poésies du roy de Navarre*, vol. 1, Paris 1742,

> Il n'y avoit que l'auteur des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, qui pût arracher les troubadours du tombeau […]. Ce respectable académicien, […], aux recherches les plus profondes sur nos antiquités nationales, est parvenu à découvrir tout ce que l'on pouvoit raisonnablement désirer […]. Pour connoître les troubadours, ces anciens poëtes provençaux, les peres de la littérature moderne, il falloit trouver & expliquer leurs ouvrages[6].
>
> L'origine de la littérature moderne est donc en Provence, c'est-à-dire, dans les provinces méridionales de la monarchie françoise[7].
>
> Quelle fut ma surprise, lorsqu'en parcourant ces Troubadours si vantés, ces Troubadours qu'on nous représentait comme les Précepteurs de la Nation, je ne trouvai chez eux que des poésies tristes, monotones, insipides & illisibles; tandis que les Rimeurs de nos Provinces septentrionales, inconnus & dédaignés, m'offraient, […] des productions pleines de gaieté, d'esprit & d'imagination. […] ce à quoi je ne m'attendais pas, c'est la chaleur que certaines personnes ont mise à me combattre. […] parce que j'ai dit que les Poëtes qu'avaient produits autrefois les Provinces méridionales n'étaient pas à beaucoup près aussi admirables qu'elles le prétendent[8].
>
> […] dans le siècle dernier, une lutte s'engagea sur les divers mérites des trouvères et des troubadours : Barbazan, Legrand d'Aussy, La Curne de Ste.-Palaye, les abbés Papon, Millot et de Fontenay, Mayer et Berenger, ont rompu des lances à la plus grande gloire poétique du nord et du midi ; […]. L'opinion de ces savans consciencieux [authors of *Histoire littéraire de la France* (1824) – M.K.] est d'un poids immense dans la balance ; […] voici leur impartial jugement sur nous trouvères: « A notre avis, disent-ils, ces chansons françaises soutiennent *avantageusement* le parallèle avec les chansons provençales du même temps : les idées y sont plus ingénieuses; l'expression des sentiments y est plus simple, et par conséquent plus vraie »[9].

---

p. XII. [Until now, we were convinced that we owe our poetry to the Provençals, that they were the inventors of our chansons, […] but we will see that it is the Normans who we owe the first known poems in French, that we had chansons in vernacular language before these, which the Provençals showed us […].

6 C.-F.-X. Millot, *Avertissement.* In: *Histoire littéraire des troubadours*, Paris 1774, p. v. Cf. the English translation in: *The Literary History of the Troubadours*, transl. by S. Dobson, London 1807, pp. V–VI: "[…] it was owing to the immense labours of the author of the *Memoirs on Ancient Chivalry*, that they were at last raised from the tomb. This respectable academician, Mr. de St. Palaye, was almost wholly occupied in researches into the antiquities of nations; […]. Troubadours were the ancient Provençal poets and the fathers of modern literature".

7 J.-B. de La Curne de Sainte-Palaye, *Discours préliminaire*. In: *Histoire littéraire des troubadours*, pp. LXXV–LXXVI. [The origins of modern literature are then in Provence, namely in the meridional provinces of French monarchy].

8 P. J.-B. Legrand d'Aussy, *Observations sur les troubadours par l'éditeur des « Fabliaux »*, Paris 1781, p. 2, 7. [What was my surprise when, when leafing through the pages of these praised troubadours, those who were introduced to us as the nation's tutor, I found only sad, monotonous, tasteless and unreadable poetry in them, while rhymes from our northern provinces, of unknown and despised poets, presented me the works of gaiety, inspiration and imagination. […] what I did not expect was the enthusiasm with which some went to fight me, […] because I said that the poets of the southern provinces were not as delightful as they thought they were].

9 A. Dinaux, *Les Trouvères Cambrésiens*, Paris 1837, pp. 37–38. […] in the last century, the

The above quotations call into question the national level of the debate: the authors indeed referred to "les inventeurs de nos Chansons" [inventors of our chansons] and "les Précepteurs de la Nation" [nation's tutors], but the medieval poets are also called "les peres de la littérature moderne" [fathers of modern literature]. The controversy about the predecessors of the Romantic writers also proved to be important for the representatives of European Romanticism[10], who eulogised one group of poets, while neglected or finding fault with the others. From this short overview of opinions we may draw the conclusion than the opposition between the troubadours and trouvères entails a series of other literary divisions: sorrowful or joyful, expressing true emotions or sophisticatedly describing simulated feelings, focused on military or amorous conquests. Which of these coheres better with the national character of French poetry? Sophie-Anne Leterrier argues that even in the midst of the fierce debate in the second half of the eighteenth century, the poets were not opposed: "[…] troubadours et trouvères sont tous présentés comme les pères de la littérature nationale, les premiers poètes et compositeurs individualisés, pas forcément opposés, mais au contraire collectivement valorisés dans le mouvement de retour au Moyen Âge"[11]. However, she admits that the language of their poetry constitutes an area of scholarly tensions. In the above quotations, it is only Sainte Palaye who considers Provence to be a part of France, whereas other authors demonstrate not the French, but the Provençal identity of troubadours.

One of the works which addresses this dispute is entitled *Tradition nationale et clivages régionalistes: la querelle des trouvères et des troubadours dans le roman-*

struggle for various merits of the trouvères and troubadours arose: Barbazan, Legrand d'Aussy, La Curne de Ste.-Palaye, the abbots Papon, Millot and de Fontenay, Mayer and Berenger ran atilt against the greater poetic glory of the North and South; […]. The opinion of diligent scholars [authors of *Histoire littéraire de la France* (1824) – M.K.] is of great importance for maintaining balance; […] here is their impartial assessment of our trouvères: 'In our opinion, these French songs stand up to comparisons with Provençal songs from the same period, and even have *additional advantages*, ideas are better, and expressing feelings simpler and therefore truer'].

[10] The dispute also spread across the Atlantic, as evidenced by Henry Wadsworth Longfellow's sketch *The Trouvères*: "It is a remarkable circumstance in the literary history of France, that, while her antiquarians and scholars have devoted themselves to collecting and illustrating the poetry of the Troubadours, and early lyric poets of the South, that of the Trouvères, or Troubadours of the North, has been almost entirely neglected. By a singular fatality, too, what little time and attention have hitherto been bestowed upon the fathers of French poetry, have been so directed as to save from oblivion little of the most valuable portions of their writings; […] Among the voluminous remains of Troubadour literature, little else has yet been discovered than poems of a lyric character. The lyre of the Troubadour seems to have responded to the impulse of momentary feelings only, to the touch of local and transitory circumstances. […] On the other hand, the great mass of the poetry of the Trouvères is of a narrative or epic character". In: *The Complete Prose Works*, Houghton 1883, p. 1054.

[11] Leterrier, "Troubadours et trouvères", p. 445 [Troubadours and trouvères are both presented as fathers of national literature, first individual poets and composers, not opposed, but, on the contrary, collectively valued in the Middle Ages return movement]. The contribution of Louis-Élisabeth de la Vergne, comte de Tressan (1705–1783) is significant, as he edited works to which the epithet 'chevaleresque' may be applied (*Corps d'extraits de romans de chevalerie*, Paris 1776–1782), without clear inclination to trouvères or troubadours.

tisme français (1813–1830) [National Tradition and Regionalist Cleavages: Dispute between Trouvères and Troubadours in the French Romanticism (1813–1830)]. As the main subjects of our analysis are two articles by Nerval from 1830, we may presume that these articles were written at the very end of this period of impassioned debate. It would be more accurate to say, however, that this year marks the closing of one of its stages, as other essential contributions to the debate, including those by Claude Fauriel and Jean Bernard Marie Lafon[12], are published later, in the 1830s and 1840s.

The theme of the crusades allows Nerval to discuss the German chivalric works inspired by troubadour poetry:

> Le temps des croisades changea un peu la face des choses. Les chevaliers allemands, dans leurs voyages, traversèrent la Provence, les champs poétiques de l'Orient, et, à leur retour ou pendant les loisirs de la guerre sainte, s'occupèrent de littérature, et composèrent un grand nombre de chants dont une partie est venue jusqu'à nous.
> Tout cela est une pâle contre-épreuve des poésies romantiques de nos troubadours; les croisades, les tournois, la galanterie chevaleresque, sont les éternels sujets de ces poèmes, bizarrement enluminés des couleurs vives et joyeuses du Midi et des sombres peintures du Nord; imitations lourdes et sans génie, parce qu'elles étaient imitations […][13].

The northern German spirit clashes in this picture with the South, symbolized by Provence, which becomes a transitional land to the East shrouded in poetry. The journey to the Holy Land, speaking precisely, each stage of this journey ("dans leurs voyages", "à leur retour", "pendant les loisirs de la guerre sainte") is also the stage of becoming a poet[14]. This mosaic is not assessed by Nerval as an artistic achieve-

[12] Cf. the bibliography of publications related to troubadours and trouvères also in the 1830s and 1840s: P. Martel, *Les Félibres et leur temps. Renaissance d'oc et opinion (1850–1914)*, Bordeaux 2010, pp. 54–56, including works of Jules Michelet, Claude Fauriel, and Jean-Jacques Ampère, among others.

[13] Nerval, *Introduction aux « Poésies allemandes »*, p. 271 [Crusade times slightly change the picture of this phenomenon. The German knights travel through Provence, the poetic fields of the East and, after returning or as entertainers during holy wars, turn to literature and compose many songs, some of which reached us as well. All this is a pale reflection of the romantic poetry of our troubadours; crusades, tournaments, knightly gallantry are the eternal themes of these poems, bizarrely illuminated by the lively and cheerful colours of the South and the sullen paintings of the North; clumsy imitation – without spirit, being just the imitation].

[14] Nerval tries to weigh the arguments and gives voice to all interested parties. It is evident from even a cursory reading that he uses long quotes from other works to that extent that their boundaries are lost and the polemics with the quoted views are not particularly well developed. In the selection of quotations from the book *Germany* of Madame de Staël, we can observe that Nerval emphasizes the genius that unites the North and South: "Nous avons souvent parlé de ce qui caractérise les poètes du Nord, la mélancolie et la méditation. Goethe, comme tous les hommes de génie, réunit en lui d'étonnants contrastes; on retrouve dans ses poésies beaucoup de traces du caractère des habitants du Midi" (Nerval, *Introduction aux* « *Poésies allemandes* », p. 267); cf. also the quotation from Friedrich von Schlegel related to Friedrich Gottlieb Klopstock: "touchant d'une main au christianisme et de l'autre à la mythologie du Nord, comme aux deux éléments principaux de toute culture intellectuelle et de toute poésie européenne moderne" (*ibidem*, p. 272).

ment of great value, as in the succeeding lines he applies to it the epithets "ridicule" [ridiculous] and "grotesque"[15]. More importantly, the sources of vividness of German poetry were to be found in this period and in this heterogeneity: "il y avait là les éléments d'une régénération"[16] [there were the elements of regeneration]. Some of the cultural notions mentioned by Nerval do not reflect the nature of the Germans, that is the East and South, as their national poetry is, as he describes it in the beginning of the preface, composed from "chant des vieux bardes Saxons" [songs of old Saxon bards] and is totally immersed in the spirit of "vieille poésie du Nord"[17] [old poetry of the North]. Therefore, the troubadour-inspired poems could only be the imitations.

In the beginning of the preface to the selection of poetry, that of Ronsard and of other poets of La Pléiade, Nerval recalls an important institution from the Southern France, a kind of revival center for poetry in *langue d'oc*: *Académie des Jeux floraux*. Surprisingly, in this initial part of the preface, he establishes clearly and ironically an opposition: twice he repeats that this important discussion took place in the provinces ("une académie de province" which was traced by "un journal de province"), whereas he emphasizes his current location in the statement: "à Paris nous ne le voyons guère"[18] [we rarely notice it in Paris]. This separation between capital and region will not, however, be maintained in the following parts of Nerval's text. He mentions treatise which was awarded in 1830 by *Académie des Jeux floraux* which raised the question of whether the study of French poets until the seventeenth century can be beneficial to contemporary romantic poetry. Seeking an "original" and at the same time a "national" literature, Nerval points out that to meet this challenge, what is needed is not the imitation of foreign authors, but rather the advanced study of early poets:

> Car toute littérature primitive est nationale, n'étant créée que pour répondre à un besoin, et conformément au caractère et aux mœurs du peuple qui l'adopte; d'où il suit que, de même qu'une graine contient un arbre entier, les premiers essais d'une littérature renferment tous les germes de son développement futur, de son développement complet et définitif[19].

---

15 Arno Krispin calls it "l'union des contraires", *L'Occitanie et la création poétique de Gérard de Nerval: du souvenir à l'invention, de l'histoire à la vision*. In: *L'Occitanie romantique*. Edited by C. Torreillles, Bordeaux 1997, p. 89.

16 Nerval, *Introduction aux* « *Poésies allemandes* », p. 271.

17 *Ibidem*, p. 263. Cf. also p. 271: "Le saxon ou bas-germain plaisait davantage au peuple, et c'est en saxon que furent composées les premières poésies vraiment nationales de l'Allemagne".

18 G. de Nerval, *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*. In: *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris 1989, p. 281. Cf. the beginning of *Sylvie* in the interpretation of Valérie Dupuy: "Le mot de « province » apparait en fait dès les premières pages, et c'est lui qui déclenche le va-et-vient de la mémoire entre les divers plans temporels dans lesquels se déplace le récit et où le Valois occupe toujours le premier plan" (*Province et mémoire: l'espace et le temps dans « Sylvie » de Gérard de Nerval*. In: *Province / Paris. Topographies littéraires du XIXe siècle*. Eds. A. Djourachkovitch and Y.Leclerc, Rouen 2000, p. 146–147).

19 Nerval, *Choix des poésies de Ronsard…*, p. 283 [Each original literature is national, being created to respond to the need and being in accordance with the nature and customs of the people who adopt it; this is where it comes from, just as the seed contains a tree, the first literary attempts encapsulate the sources of future development, the overall and final growth].

The remark of adherence of different types of medieval poets to this branch of "national poetry" is present in the fragments which start with two similar questions. Firstly, Nerval asks: "Mais avions-nous en effet une littérature avant Malherbe?"[20] [Had we had in truth the literature before Malherbe?]. This question permits him to give an affirmative response, but he suggests that the reception of this literature demands courageous readers who are not afraid of "un mot vieilli" [an obsolete word] and "une expression triviale ou naïve" [naïve and trivial expression]. In the second question Nerval insists: "Nous dirons donc maintenant: existait-il une littérature nationale avant Ronsard?" [Let us say now: had national literature existed before Ronsard?] and specifies:

> Mais une littérature complète, capable par elle-même, et à elle seule, d'inspirer des hommes de génie, et d'alimenter de vastes conceptions ? Une simple énumération va nous prouver qu'elle existait : qu'elle existait, divisée en deux parties bien distinctes, comme la nation elle-même, et dont par conséquent l'une que les critiques allemands appellent *littérature chevaleresque* semblait devoir son origine aux Normands, aux Bretons, aux Provençaux et peut-être aux Francs (la noblesse s'en empara), dont l'autre, native du cœur même de la France, et essentiellement populaire, est assez bien caractérisée par l'épithète de *gauloise*[21].

From the opening of this quotation, it would seem that the division of the national literature into two parts would undoubtedly imply a division similar to the separation of trouvères and troubadours. Nevertheless, listing the Provençals along with the Franks or the Normans, Nerval does not follow in the steps of historians who were at pains to emphasize their distinctiveness. In fact, the distinction which Nerval draws is that between noble and folk literature, one which is the product of chivalric culture unifying many groups and the other which does not include a large part of the nation but which goes deeper into it and is more emotional in its expression[22]. It is only the

[20] *Ibidem*, p. 284. The questions about importance of early French poetry are crucial part of the later debate about the French national poetry, cf. Leterrier, "Troubadours et trouvères", p. 454: "La recherche du génie national dans la poésie médiévale permet, au XIXe siècle, d'évacuer l'hypothèse arabe, courante au siècle précédent, et encore chez Sismondi, mais réfutée catégoriquement par Schlegel. Elle fait un enjeu de la continuité de la poésie nationale du Moyen Âge à l'époque contemporaine, via Malherbe et la langue classique. […]. Quinet revendique pour l'artiste contre le primitif. Il discrédite la poésie médiévale, parce que l'art, selon lui, n'existe que contre la liturgie, à condition de se séparer d'elle. C'est ce divorce avec la tradition qui donne sa spécificité à la poésie française. Le siècle de Louis XIV incarne son génie, qui nous sépare irrévocablement du Moyen Âge".

[21] Nerval, *Choix des poésies de Ronsard…*, p. 284 [The complete literature, though, capable by itself and for itself of inspiring geniuses and provide great ideas? A simple enumeration will prove to us that it had, divided into two distant parts, just as the nation itself, and the first part, which the German critics call the *knightly* one, seems to have its origins with the Normans, the Bretonians, the Provençals and possibly the Franks (the nobility knew that), and the second part, born in the heart of France, is deeply popular and quite well characterized by the epithet: *Gallic*].

[22] Cf. Krispin, *L'Occitanie…*, p. 88: "Nous retrouvons l'opposition nord-sud dans la théorie poétique de Gérard. Elle s'y ajoute à celle entre poésie populaire et poésie savant, conformément aux idées contemporaines. Il s'agit de réhabiliter la poésie vernaculaire de la Gaule, la poésie

epithet "gauloise" which betrays the inspiration of the theme in the debate of various races in the French nation[23].

The works which according to Nerval belong to the first type of French national literature are:

> […] les poèmes historiques, tels que les romans de *Rou* (Rollon) et du *Brut*, la Philippide, le combat des trente Bretons, etc.; les poèmes chevaleresques, tels que le *Saint-Graal*, *Tristan*, *Partenopex*, *Lancelot*, etc.; les poèmes allégoriques, tels que le roman de la *Rose*, du *Renard*, etc., et enfin toute la poésie légère, chansons, ballades, lais, chants royaux, plus la poésie provençale ou *romane* toute entière[24].

In turn the second type encompasses:

> […] les mystères, moralités et farces (y compris *Patelin*); les fabliaux, contes, facéties, livres satiriques, noëls, etc.: toutes œuvres où le plaisant dominait, mais qui ne laissent pas d'offrir souvent des morceaux profonds ou sublimes, et des enseignements d'une haute morale parmi des flots de gaieté frivole et licencieuse[25].

Searching for the category which could be the basis for this division, the problems of literary genres, language and theme should be discussed. Patrick Labarthe argues that the distinction proposed by Nerval does not concern the division between prose and poetry:

> Le double registre qui préside à ce classement ne recoupe en rien, on le voit, un partage entre le récit et la poésie en vers: dans la première rubrique avoisinent les premiers « romans » français (dont le Brut de Wace), nourris d'une

romantique. […] A cette littérature populaire et gauloise s'oppose une littérature aristocratique, comprenant la poésie provençale ou romane […]".

[23] Cf. M.-F. Piguet, „Observation et histoire. Race chez Amédée Thierry et William F. Edwards", *L'Homme*, 2000, p. 94: "Cette thèse enracine l'origine de la noblesse dans la conquête franque de Clovis, faisant ainsi des nobles les descendants des Francs tandis que les roturiers seraient issus des Gaulois et des Gallo-romains réduits en servitude par ces intrépides conquérants. Élaborée au XVIIIe siècle pour légitimer les pouvoirs politiques de la noblesse face à l'absolutisme royal, la théorie des origines germaniques de la noblesse française a été retournée contre l'aristocratie et utilisée pendant et après la Révolution par les défenseurs du tiers état." Cf. about the relations of Franks and Gallic in *Angélique*: G.R. Humphrey, *L'Esthétique de la poésie de Gérard de Nerval*, Paris 1969, p. 87; K. Pomian, "Francs et Gaulois". In: *Les Lieux de mémoire*. Edited by Pierre Nora, vol. 3: *Les France*, vol. 1, *Conflits et partages*, Paris 1992.

[24] Nerval, *Choix des poésies de Ronsard…*, pp. 284–285 [The historical poems, like the roman de *Rou* and roman de *Brut*, Le Combat de Trente Bretons, La Philipide, etc.; chivalric romance like *Saint-Graal*, *Tristan*, *Partenopex*, *Lancelot*, etc.; allegorical poems like Roman de la Rose, Roman de Renart, etc., last but not least light poems, songs, ballades, lais, chants royaux, and Provençal, or speaking generally, whole *Romanesque* poetry].

[25] Nerval, *Choix des poésies de Ronsard…*, p. 285 [(…) mysteries, moralities, farces (including *Patelin*), fabliaux, tales, facetiae, satire books, Christmas carols, etc.: these are all the works in which this what entertains dominates, without ceasing to present deep and sublime fragments, as well as teach a high moral level among the waves of frivolous and promiscuous gaiety].

> réflexion sur la chevalerie et l'amour, ces contes et nouvelles en vers que sont les « lais » (de Marie de France), le Conte du Graal de Chrétien et le Lancelot-Graal en prose[26].

However, it is significant that in the first type there is no drama[27], while the second does not include epic poems about historic or legendary rulers.

The role of language in the above-mentioned division is unclear. The first type includes works in Old French and Occitan. The status of the second is more complex: mystery and miracle plays were originally written in Latin, for example, though the role of vernacular languages in their texts is also significant. To give an illustration, *Mysterium fatuarum virginum* [Mystery of Foolish Virgins], an excerpt from which was published in François Just Marie Raynouard's work in 1817, begins in Latin, but later Gabriel addresses the virgins in Old Occitan[28]. In fact, using the various epithets in italics, like "chevaleresque", "gauloise"[29], and "romane", Nerval refers to different registers: "chevaleresque" applies to one aspect of medieval noble culture, "gauloise" to the civilization which contributed to the shaping of the French nation, and "romane" is the only adjective which concerns the language[30].

We may safely say that one major factor influencing Nerval's division was the diction of comedy emphasized in Gallic literature[31]. In the idea of Romantic poet, comedic values should dominate, though not reign sovereignly in the represented world, which should also include moral teaching and combine the sophisticated ideas with

---

[26] P. Labarthe, „Nerval ou le « prosateur obstiné »", *Le Genre humain 2008*, nº 1, p. 346 [The second register in this classification does not impose a division between the story and the poems: the first column is adjacent to the first French 'romans' (like de Brut by Wace), filled with reflection on knighthood and love, tales and novellas in verse like in 'lais' (of Marie de France), the Story of the Grail of Chrétien de Troyes and the prose Lancelot-Grail.]

[27] Cf. the image of medieval French theatre created by the eighteenth century publications: J. Koopmans, D. Smith, "Un théâtre français du Moyen Âge?", *Médiévales* 2010, http://journals.openedition.org/medievales/6055 [21.03.2020]. These remarks are important due to the fact that many editions of medieval works comes from the second half of the nineteenth century, thus from the later period than this when Nerval prepares his prefaces. To give an illustration, *Pathelin* mentioned by Nerval is published in 1723 and 1762 as *La Farce de maistre Pierre Pathelin, avec son testament à quatre personnages* (Paris) and for another edition the readers had to wait until 1853: *La farce de maistre Pierre Pathelin précédée d'un recueil de monuments de l'ancienne langue française, depuis son origine jusqu'à l'an 1500, avec une introduction, par M. Geoffroy-Chateau* (Paris).

[28] *Extrait du mystère des vierges sages et des vierges folles*. In: *Choix de poésies originales des troubadours*, F.J.M. Raynouard, Paris 1817, pp. 139–143.

[29] Cf. G. de Nerval, *La Bohême galante*, VIII: *Musique*. In: *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris 1993, p. 278: "[…] je crois, qu'il faut distinguer toujours ces deux styles et ces deux genres – chevaleresque – et gaulois, dans l'origine, – qui, en perdant leurs noms, ont conservé leur division générale."

[30] The notion of "langue romane" was ambiguous in the period when Nerval's prefaces are written, for instance, according to Raynouard, firstly it was a synonym for the language used by troubadours, in the later period, "la langue intermédiaire que Raynouard appelait auparavant «langue romane» est désignée comme « langue romane rustique » et la langue des troubadours est désormais dénommée «langue romane provençale» (D. Fabié, "Un romaniste romantique: François Raynouard", *Lengas* 2008, p. 28.

[31] M. Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris 2009, pp. 89–90.

ribald ones. Although the poet lists the farces[32], facéties[33], and fabliaux[34] – the most popular medieval genres, of drama, narrative, and poetry, intended to amuse, aiming for sophisticated wordplay and bawdy humor – the presence of other genres in this list may provoke questions if the mystery or morality plays were indeed intended to be humorous? As a matter of fact, morality plays are undoubtedly an important example for Nerval, as they combine the religious with the profane and, to maximize the didactic effect, satire was also used[35].

Nerval's position towards the national literature has the appearance of a joke, an attempt to surprise the readers: of all the many branches of medieval French literature, whose representations are highly appreciated *romans* and sophisticated lyric poetry, the poet chooses works that are simple in their message, whose authors are unknown and whose language is expressive and blunt, as well as some less popular occasional genres, to put them as the examples of literature "from the heart of France", "capable to inspire" and "to supply great ideas". But we may also describe these works in a different way: a more detailed analysis of these genres shows that in his list Nerval encompassed the sacred and profane, the multilingual, the seriousness of spiritual themes along with pure comedy. It appeals to many genres of dramatic art, in which both simple people and saints spoke and in which music, decoration and costumes played an important role[36]. Only with the participation of all these elements, can

---

[32] *Pathelin* which is mentioned by Nerval is one of the most popular French farces, known for example because of the scenes in which one protagonist, Le Bergier, responds "Bée" to every question asked at the court.

[33] Nerval is himself author of *Contes et facéties* (1852). Florence Bistagne defines the genre of *facétie* in the following words: "Le genre de la facétie s'épanouit en latin au XVe siècle puis en langue vernaculaire au XVIe. Au croisement de la fable médiévale, de la nouvelle et de la tradition latine des recueils de bons mots, il est aussi influencé par la redécouverte des comédies de Plaute." ("Relire Plaute dans la facétie du Quattrocento", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2016, nº 32, p. 175). Facéties can also be performed at the scenes: J.-C. Aubailly, "Facétie narrée et facétie jouée. Discussion", *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1977, nº 7: *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre–1er octobre 1977, sous la direction de V.L. Saulnier*, 19. About the farce and facétie cf. also J. Koopmans, „La Farce, genre noble aux prises avec la facétie?", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2016, nº 32, pp. 147–163.

[34] Research on *fabliaux* at the beginning of the nineteenth century was at quite an advanced stage: to mention three volumes of *Fabliaux et contes de poëtes françois des XII, XIII, XIV et XVes siécles* published in 1756 and republished in 1808. The editor, Étienne Barbazan, characterized in the preface the French people as "naturallement gais, légers & badins" (É. Barbazan, *Préface*. In: *Fabliaux et contes de poëtes françois des XII, XIII, XIV et XVes siécles*, vol. 3, Paris 1808, p. xvii) and explained that in the fabliaux "une heureuse simplicité", "des narrés intéressants, des images vives, des pensées fines, des réflexions justes, des expressions énergiques, une agréable variété" can be found (*ibidem*, p. xxxiii). Another edition comes from 1826: *Livre Mignard, ou fleur des fabliaux*. Edited by Ch. Malo, Paris.

[35] A.J. Wirth, *Dulcis et utile: The literary traditions of satire in the French morality play*, Treteaux 1980, nº 2, pp. 17–22; J.-P. Bordier, *Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives*. In: *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*. Edited by F. Doglio, Roma 2002.

[36] Nerval, *La Bohême galante*, *VIII: Musique*, p. 272: "[…] les mystères aussi du Moyen Âge étaient des opéras complets avec récitatifs, airs et chœurs […]."

the national literature be assessed as "aussi forte, aussi variée dans ses élements" [so strong, so varied in all the elements][37]. These poetical traditions may give strength to the literature of Nerval's epoch to become truly romantic, in accordance with the idea of poetry, which "should poeticize wit and fill all of art's forms with sound material of every kind to form the human soul, to animate it with flights of humor"[38].

To conclude, Nerval was not the only writer to propose a division between folk and chivalric or aristocratic literature, nor one between Franco-Provençal and Gallic, regarding the character of French national poetry. He reveals instead a crucial element of the French national spirit which is laughter, so gorgeously animated in, for instance, the work of Rabelais. Furthermore, an important change introduced by Nerval to the debate is its tone: what Nerval does is to cast off the pathos of several above-mentioned phrases, like the "fathers of literature", the "national literature", etc. His classification of French literature bears the mark of hierarchy à rebours. A few of the most famous mystery or morality plays such as *Le Mystère de la Passion* of Arnoul Gréban and *La Moralité de l'aveugle et du boiteux* of André de la Vigne are sometimes read by the scholars and students of French medieval literature, but this literature as it is seen for instance by foreign readers consists of *Tristan*, *Lancelot*, *Roman de la Rose* and examples of the lyrical ballades of François Villon and the chansons of Charles d'Orléans. This official branch of French medieval literature is dominated by the noble works of courtly and chivalric themes. The "low-register" and comical character of the second type established by Nerval situates itself close to the heart of nation. Nerval's solution is to propose a counter-model of a national literature–an eccentric, but not a surprising solution, on the condition, it is proposed by Nerval, a separate poet, the one associated rather with bohemian groups and not "official Romanticism", the example of isolation and eccentricity.

Bibliography

Aubailly J.-C., *Facétie narrée et facétie jouée. Discussion*, "Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance" 1977, nº 7: *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre–1er octobre 1977, sous la direction de V.L. Saulnier*.

Barbazan E., *Préface*. In: *Fabliaux et contes de poëtes françois des XII, XIII, XIV et XVes siècles*. Vol. 3. Paris 1808.

Bistagne F., *Relire Plaute dans la facétie du Quattrocento*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes" 2016, nº 32.

[37] Nerval, *Choix des poésies de Ronsard…*, p. 285.

[38] F. Schlegel, *Kritische Schriften*, Munich 1958. Transl. by J. Skolnik. In: *German history in documents and images*, vol. 3: *From Vormärz to Prussian Dominance, 1815–1866. Romanticism: Friedrich Karl Wilhelm von Schlegel: Excerpts from Selected Works (1798––1804)*, p. 37, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/11_LAM_Schlegel_Excerpts%20Selected%20Works.pdf [21.03.2020]. Marta Kawano discusses the possibilities how Schlegel's idea of "progressive universal poetry" inspired the analysed works of Nerval in: „A arte da leitura e a excelência do comércio das musas: Gérard de Nerval e os poetas do século XVI", *Carnets* 2013, pp. 103–118.

Bordier J.-P., *Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives*. In: *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*. Edited by F. Doglio, Roma 2002.

Dinaux A., *Les Trouvères Cambrésiens*, Paris 1837.

Dupuy V., *Province et mémoire: l'espace et le temps dans « Sylvie » de Gérard de Nerval*. In: *Province / Paris. Topographies littéraires du XIXe siècle*. Eds. A. Djourachkovitch and Y. Leclerc, Rouen 2000.

Fabié D., *Un romaniste romantique : François Raynouard*, "Lengas" 2008.

Humphrey G.R., *L'Esthétique de la poésie de Gérard de Nerval*, Paris 1969.

Kawano M., *A arte da leitura e a excelência do comércio das musas: Gérard de Nerval e os poetas do século XVI*, "Carnets" 2013.

Koopmans J., *La Farce, genre noble aux prises avec la facétie?*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes" 2016, nº 32.

Koopmans J., Smith D., *Un théâtre français du Moyen* Âge*?*, "Médiévales" 2010.

Krispin A., *L'Occitanie et la création poétique de Gérard de Nerval: du souvenir à l'invention, de l'histoire à la vision*. In: *L'Occitanie romantique*. Edited by C. Torreillles, Bordeaux 1997.

Labarthe P., *Nerval ou le « prosateur obstiné »*, "Le Genre humain" 2008, nº 1.

Legrand d'Aussy P. J.-B., *Observations sur les troubadours par l'éditeur des « Fabliaux »*, Paris 1781.

Leterrier S.-A., *Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud?*, "Revue du Nord" 2005, nº 2.

Liouville M., *Les Rires de la poésie romantique*, Paris 2009.

Longfellow H.W., *The Trouvères*: *The Complete Prose Works*, Houghton 1883.

Manifesty romantyzmu 1790–1830 (Anglia, Niemcy, Francja), edited by A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

Martel P., *Les Félibres et leur temps. Renaissance d'oc et opinion (1850–1914)*, Bordeaux 2010.

Millot C.-F.-X., *Avertissement.* In: *Histoire littéraire des troubadours,* vol. 1, Paris 1774.

Nerval G. de, *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*; *Introduction aux « Poésies allemandes »*. In: *Œuvres completes*, vol. 1, Paris 1989.

Nerval G. de, *La Bohême galante*, VIII: *Musique*. In: *Œuvres completes,* vol. 3, Paris 1993.

Piguet M.-F., *Observation et histoire. Race chez Amédée Thierry et William F. Edwards*, "L'Homme" 2000.

Pomian K., *Francs et Gaulois*. In: *Les Lieux de mémoire*. Edited by P. Nora, vol. 3: *Les France*, vol. 1, *Conflits et partages*, Paris 1992.

Ravalière P.-A. Levesque de la, *Préface*. In: *Les Poésies du roy de Navarre*, vol. 1, Paris 1742.

Sainte-Palaye J.-B. de La Curne de, *Discours préliminaire*. In: *Histoire littéraire des troubadours*, vol. 1, Paris 1774.

Sainte-Palaye J.-B. de La Curne de, *The literary history of the troubadours*, transl. by S. Dobson, London 1807.

Schlegel F., *Kritische Schriften*, Munich 1958. Transl. by J. Skolnik. In: *German history in documents and images*, vol. 3: *From Vormärz to Prussian Dominance, 1815––1866. Romanticism: Friedrich Karl Wilhelm von Schlegel: Excerpts from Selected Works*

(1798–1804), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/eng/11_LAM_Schlegel_Excerpts%20Selected%20Works.pdf [21.03.2020].
Wirth A.J., *Dulcis et utile: The literary traditions of satire in the French morality play*, "Treteaux" 1980, nº 2.

Streszczenie

Artykuł przedstawia głos Gérarda de Nervala w dyskusji o źródłach i początkach francuskiej literatury narodowej. Przedmiotem analizy są dwa artykuły z 1830 r., wstępy do *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier* oraz *Poésies allemandes*. W kontekście sporu o wyższość truwerów lub trubadurów jako „ojców współczesnej literatury" i „wychowawców narodu", który toczył się ostatnich dziesięcioleciach XVIII i na początku XIX wieku, stanowisko Nervala jawi się jako budujące mosty między zwaśnionymi stronami, oryginalne i wyzbyte niepotrzebnego patosu. Nerval przypomina, że w średniowiecznej literaturze francuskiej można dostrzec dwa prądy: „rycerski", na który składają się m.in. powieści, poematy alegoryczne, ballady, oraz „galijski", który przejawia się np. w misteriach, moralitetach, farsach i facecjach. Taka literatura, łącząca sacrum i profanum, różne języki, śmiech z nauką, oddaje zdaniem Nervala ducha narodu i w niej tkwią źródła odrodzenia francuskiej poezji.

Summary

The article discusses the Gérard de Nerval's voice in the debate on the sources and origins of French national literature. The main subjects of analysis are two of his articles from 1830, the prefaces to choice of poems of Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, and Régnier, as well as to selection from German poetry. In the light of the dispute in the second half of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century over the greater importance of trouvères or troubadours as the fathers of national literature, Nerval's position is less rigid and lacking pathos. He recalls the medieval noble and folk literature, one which is the product of chivalric culture unifying many groups and the other, "Gallic" which does not include a large part of the nation but which goes deeper into it and is more emotional in its expression. In the second type he mentions less popular occasional genres, for instance farces, fabliaux, facetiae and puts them as the examples of literature "from the heart of France", "capable to inspire" and "to supply great ideas". This type encompasses the sacred and profane, the multilingual, the seriousness of spiritual themes along with pure comedy. All these qualities according to Nerval reflect the French spirit and may be the sources of revival for true French romantic poetry.

Biography

Magdalena Kowalska – has graduated with a Master of Arts (2009) in Polish Studies and Ph.D in Humanities (2013) from the Nicolaus Copernicus University in Toruń (Poland). She is the author of two books: *Prowansja w pismach polskich romantyków* (2015) and *Litanic Verse III: Francia* (2018). She has presented her main research topics of Polish reception of Provençal culture at the international conferences in Toulouse and Paris. Her publications (in Polish, French and English) concern the romantic travel writing and French religious poetry.

lena_k@wp.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 33–40 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **17.03.2020**

Helena Markowska-Fulara

University of Warsaw
Warszawa
ORCID 0000-0003-1219-3084

LOOKING AT ROMANTICISM *EX CATHEDRA*: THE LECTURES OF LUDWIK OSIŃSKI. INTRODUCTORY REMARKS[1]

ROMANTYZM WIDZIANY *EX CATHEDRA*. WYKŁADY LUDWIKA OSIŃSKIEGO. UWAGI WSTĘPNE

Key words: Romanticism, Classicism, Ludwik Osiński, comparative literature
Słowa kluczowe: romantyzm, klasycyzm, Ludwik Osiński, literatura porównawcza

The argument between the Classicists and the Romantics in Poland resonated not only in literature and the press, but also in academia. Ludwik Osiński's lectures given at the University of Warsaw illustrate the "academic" significance of this polemic with new tendencies in culture and its significance for literary studies.

Let us begin with a quotation:

> Osiński's literary fame, earned through his translations of tragedies and his odes, drew numerous listeners to the start of his course on literature. The most spacious room of the university was barely enough to contain them all. Apart from young academics from all departments, it was also attended by ladies of high society and numerous personages of the more enlightened Warsaw public. The crowds remained constant throughout the twelve years of the lectures, until the very last one in 1830[2].

[1] Paper presented as a part of Project no 2017/27/N/HS2/00395 "In Search of the Language. The Birth of Polish Literary Studies in the Context of European Ideological Changes (1795–1830)" funded by the National Science Centre, Poland.

[2] All quotations translated by Przemysław Szkodziński. „Sława literacka Osińskiego, nabyta przekładami tragedii i odami, ściągnęła mnóstwo słuchaczów na otwarcie kursu literatury. Najobszerniejsza sala uniwersytetu zaledwie objąć ich mogła. Oprócz młodzieży akademickiej wszystkich wydziałów znajdowały się na nich damy wyższego społeczeństwa i mnóstwo osób oświeceńszych klas publiczności warszawskiej. Natłok ten nie zmniejszał się przez lat

This is how Franciszek Salezy Dmochowki, Osiński's student and the editor of his *Selected Works*, wrote about Osiński's presentations published more than thirty years later as *Lectures on Comparative Literature*[3].

The great popularity of Osiński's lectures suffices to demonstrate that they are a worthy source of data for the study of the debate between the Classicists and the Romantics. The high attendance was probably assured not only by Osiński's literary fame, as evidenced in the above quotation, but also by his role in the public life of Congress Poland. He served in numerous public positions, among them chief manager of the National Theatre, a member of the Society of the Friends of Learning, and a frequent guest among the higher strata of Warsaw society. Finally, he was also famous as a talented public speaker. The lectures were held, albeit irregularly, between the years 1818 and 1830, on Saturday afternoons[4]. Another attendee of these meetings, Andrzej Edward Koźmian, writes in his memoirs:

> The hour of Osiński's lecture was a festival, a banquet, and places were highly sought after. Attendees would come running to his lecture room as they might to a concert hall, rather than to an academic presentation[5].

There is no doubt that this public character of the lectures encouraged Osiński to proclaim from the lectern his opinions about contemporary cultural phenomena. No other academic literary course of the time avoided expressing judgment on current literary life[6]. However Osiński in particular, with his audience of students as and high society, found himself in a position which allowed him to popularize a particular vision of art and aesthetic ideas, even though this may have overshadowed his delivery of detailed poetic and historical knowledge.

Yet by reading his introductory lecture we can recognize the assumptions that motivated his work in general. The text can be considered as an invaluable interpretative frame for his whole course of comparative literature. The cornerstone of his discourse are "the rules". These enabled Osiński to conceptualize the subject of literary studies. If we asked what the main goal was that he set for himself as a lecturer, the following quotation might serve as an answer:

> By investigating the forms of classical beauty and comparing them with each other, whilst relying more on our feeling than on pedantic, textbook thought, we shall arrive at a way that should be taken to craft works that are both fresh and worthy of recommendation. Thus I have no doubt that we shall further

dwanaście, aż do ostatniej prelekcji mianej w 1830 r.", F.S. Dmochowski, *Życie, dzieła i epoka Ludwika Osińskiego*. In: *Dzieła*, L. Osiński, Warszawa 1861, vol. 1, p. XIII.

[3] L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*. In: *Dzieła*, L. Osiński, vol. 2–3, Warszawa 1861.

[4] J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski*, vol. 3, Warszawa 1912, p. 322.

[5] „Godzina prelekcji Osińskiego była festynem, bankietem chciwie poszukiwanym. Zbiegano się do sali jego, jeśli nie jak na prelekcję literacką, to jak na koncert". A.E. Koźmian, *Ludwik Osiński. Ustęp ze wspomnień jednego z żyjących autorów*, Poznań 1857, p. 16.

[6] At that time literature was taught at the University of Warsaw by Kazimierz Brodziński and in Vilnius first by Euzebiusz Słowacki and then by Leon Borowski.

> conclude the necessity of the existence of certain rules in art, which I have briefly outlined in this introduction[7].

The professor's aim was to convince the audience that the rules exist and are necessary. If we interpret the project of the lectures as a whole in this context, we should take notice of two aspects of Osiński's main thesis.

Firstly, it is a required framework which helps us understand the role Osiński ascribes to investigating and teaching literature. The theory that allows the scholar to organize the facts appears to be more important then the facts themselves. As a consequence three disciplines of literary studies, listed in Osiński's introductory lecture, are situated hierarchically. Theory overshadows history, but they are both subordinated to criticism, which passes judgement on the basis of rules defined by theory. It is worth mentioning that, in accordance with the mainstream beliefs of late Classicism, the models are more important than the rules, with the rules being derived from the models[8]. This belief may be interpreted as potentially weakening the rigor of the Classicists' doctrine. It justifies the favorable opinion of works which cannot easily be judged according to the known parameters, and it makes way for the category of the creative genius who can transform the rules. On the other hand, it also it enables "the laws" of literature to aspire to the status of empirical knowledge, derived from observed and investigated facts, similar to the laws of physics or biology[9]. Through the analysis of selected works, Osiński conducts yet again an experiment whose aim is to prove the existence of particular relations in aesthetics, right in front of his audience. This "empirical" aspect of the rules-models relation is important for Osiński's methodological polemics with Romanticism, which will be discussed later. For the moment, let us notice that the structure of the entire course is strictly connected with the assumptions mentioned previously. As a consequence, they may be looked at as a part of Osiński's lectures as important as their actual subject matter. The structure of the course can be presented as follows:

- The material is ordered by genre and not chronology. This is a common feature of all texts originating form the tradition of Poetics and Rhetoric.
- Within the specific genres, works are discussed chronologically. There is at least one major, meaningful exception to this – concerning comedy – when the works recognized as a model (those of Molière) precede earlier but less

---

[7] „Śledząc klasyczne piękności, porównywając je ze sobą, a więcej zawierzając uczuciu niżeli szkolnej pedantyzmu rozwadze, poznamy drogę, jaką postępować przystoi, aby dojść do utworzenia płodów i nowych, i godnych zalety. Tym sposobem, nie wątpię, utwierdzi się w nas przekonanie o koniecznej potrzebie pewnych w sztuce prawideł, o których w tym wstępie kilka słów nadmieniłem". L. Osiński, *Wykład*…., vol. 2, p. 8.

[8] On the category of *bons modèles* and its changes in late classisicm, although mostly in connection with literature (as a form of *mimesis*) and not literary studies, see: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka,* Warszawa 1984, pp. 98–105 and M. Stanisz, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, pp. 19–58.

[9] Another procedure adapted form science (e.g. anatomy) that was used to make literary criticism more objective was comparison. For more about this category and Osiński's notion of comparison see T. Bilczewski, *Porównanie i przekład*, Kraków 2016, pp. 82–89.

appreciated texts. Model works are mentioned first, because they are necessary for deriving the rules of the particular genres.

- Particular texts are elaborated according to the rules specific to each genre. This is most clearly visible in the first chapter, where the *Iliad* is judged in terms of unity, variety and likelihood.

The lectures become not only a presentation of the rules derived from investigation of the models, but also an elaborate proof for the existence of the rules. These are the methodological consequences of Osiński's main thesis, that result in the goals and the structure of his teachings.

Secondly, it is clear that the thesis about the "necessity of some rules in art" is also polemical in nature. Osiński's work undoubtedly embodies some coherent system of assumptions concerning literature, worthy of description on its own merit and not only for the relationship that it has with the development of Romanticism. On the other hand, the situation of performance, as described at the beginning of this paper, leads to an involvement with new tendencies in culture. In my opinion, both ways of reading the *Lectures* are justified and they should be taken as complementary perspectives of looking at the whole project of the course in comparative literature. However I would like to highlight that analyzing what and how Osiński said about Romanticism instead of looking at his work in the light of Romanticism seems to remain an untested research approach.

From this perspective, let us examine some features of the text that have been mentioned previously. The introductory lecture seems to be built form key words of late Classicism. On the first page alone, one finds references to "models", "perfection", "rules", "Greece and Rome". This particular excerpt would be eminently suitable for anthologising, given its representative character, which is markedly Classicistic. As such, it serves as a statement by Osiński as a literary authority on which aesthetic opinions he favors. What is more, the genre-based structure of the material is not only traditional, but also an alternative to chronological structuring – increasingly postulated at the time and used for instance by Kazimierz Brodziński in his lectures given at the University of Warsaw from 1823[10]. Finally, the thesis claiming the existence of literary rules, which is key to Osiński's entire discourse, is directly set against the Romantics' opinions in his text.

To introduce that confrontation, Osiński has to name his opponents. The adjective "romantic" occurs probably only twice: in the introductory lecture and in his remark on Schiller's *The Maid of Orleans* subtitle. Other references are made to "somebody", "the judges of art", "some experts on art", "contemporary writers", "our century", "the new way", "the new theories". It is no accident that the contemporariness and novelty is highlighted in these terms, since the main objection raised to those standpoints which are criticised are that they lack respect for the traditional way of understanding literature[11]. This is connected especially with two aspects of it: respecting the rules

[10] See: K. Brodziński, *Literatura polska*. In: *Pisma*, *idem*, vol. 3, Poznań 1872.

[11] The "new way" in literature had been already mentioned by Osiński when he accepted the post of professor (see: J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet…*, p. 468).

and imitating the models. The accusations of these two main "sins" come up repeatedly in the lectures:

> When it so happens that more than one judge of art is against its rules, only because the greats would often not adhere to them; why, then, would such a judge not try to learn the secret of the greats' achievements in impression and result – which is, in turn, the triumph of art?[12]

Or:

> Yet it is much more hurtful to witness the progressive diminishing of respect for the true masters of art, to hear the calamitous instructions of our contemporary writers who dare – in their madness – to claim that Dante was courageous enough to treat the path set by Homer and Vigil with disdain; also, that the profound Shakespeare was most fortunate to not have been acquainted with Euripides[13].

They are part of a more general cultural diagnosis: "It seems that our century looks for its own advantage by rising up against everything, which is honored by the judgment of time and more enlightened people"[14].

As can be seen, the ideas that are presented by Osiński as the object of his opposition are those which attack the core of his beliefs concerning literature. Lack of rules is a serious threat regarding not only aesthetics, but also the moral order in art. Those, who neglect the importance of obeying the rules are the victims of "madness". As the effect "wickedness" is taking place of "decency"[15].

In the light of the sample remarks quoted above, the main aim of the lectures may be also interpreted as a part of the Classical-Romantic polemic. The term romanticism is not defined in the lectures. While introducing this phenomenon into his discourse Osiński uses the phrase "the new school of writers, called romantic"[16]. We can assume that for him "the romanticism" is the new group of authors, and at the same time the group that prefers novelty in culture over tradition. The reader's attention is drawn to the fact that Osiński generally does not refer to the aesthetic qualities preferred by the Romantics, but only to the rules by which they formulated their ideas on literature. In this context he pursues a methodological polemic with Romanticism. That is not

[12] „Kiedy nie jeden z sędziów sztuki dlatego jedynie przeciw jej prawidłom powstaje, że ich często wielcy ludzie nie zachowywali; czemuż razem nie docieka tej tajemnicy, przez którą oni wielkie osiągnęli wrażenia i skutki, co znowu triumfem jest sztuki". L. Osiński, *Wykład…*, vol. 2, p. 306.

[13] „Lecz boleśniej daleko postrzegać coraz bardziej niknące dla prawdziwych mistrzów sztuki uszanowanie, słyszyć te zgubne współczesnych nam pisarzów nauki, którzy śmieją, w obłąkaniu swojem, utrzymywać, że Dante miał dosyć odwagi pogardzić drogą przez Homera i Wergilego utorowaną; równie, że głęboki Szekspir, na szczęście swoje nie znał Eurypida", *ibidem*, vol. 2, p. 90.

[14] „Zdaje się jakby wiek nasz właściwej sobie szukał zalety, powstając na wszystko, co uświęcone sądem czasu i oświeconych ludów", *ibidem*, vol. 3, p. 173.

[15] *Ibidem*, vol. 2, p. 4.

[16] *Ibidem*, vol. 2, p. 6.

surprising in the lectures, which very often refer to the methods of literary scholarship. Osiński teaches comparative literature and describes in the first place the masterpieces of European literature, so he concentrates mostly on different opinions about historical works of art and not contemporary literary production. There are, however, other reasons for this that may be concluded from the professor's arguments. According to him, the Romantic texts worth analyzing and judging have not been written yet. He asks:

> We laboriously and wistfully muse on the inconceivable space of human thought, the richness of our imagination, the genius of certain works; but these ample lands – so easily discovered in our belief – what fruit have they given?[17]

This judgment on modern literature is to some extent supplanted by a discussion of older texts. Osiński does not refer to them as romantic works, but deliberately uses the examples often used by romantics. This reflects the intensive displacements made in the canon in the previous decades. The reliability of the opinions presented is rhetorically supported by giving some (very limited) praise to those texts which are particularly valued by the promoters of the new theories. This applies, for example, to Cervantes, Milton and to Shakespeare for whom, notably, Osiński is almost enthusiastic. This is illustrated by his analysis of *Macbeth*, which concludes that the high value of this text compared to the other to Shakespeare's plays is the result of its success in maintaining unity of action. Of course, that is not the only merit of Shakespeare, whose whole work has, according to Osiński, its advantages. It is though significant, how the rules of art are seen by him as always beneficial. In contrary to the opinion of those, who claim, that "profound Shakespeare was most fortunate to not have been acquainted with Euripides".

Shakespeare thus serves as an example confirming one of the most important Classicist rules[18]. Osiński's discussion of Shakespeare is characteristic of the professor's strategy of using Romantic authorities to confirm Classicist assumptions. To praise Racine's *Athalie*, he quotes Schlegel[19]. He bases his lecture on Molière on the article of Walter Scott[20]. This mode of reasoning is introduced in the first lecture, where Dante, Shakespeare and Ariosto are named as writers who respect tradition and at the same time create new qualities in art[21]. That is how the masters of the Romantic style avoided the great sin of their successors: neglecting the past.

References to the same authorities are used in order to blur the difference between both worldviews. In his introductory lecture Osiński claims that trends which originate from common ancestors and models – such as Homer and Sophocles – can not differ in essence: "the name itself was a bone of contention, as a thing springing

---

17 „Mozolnie i tęskliwie filozofujemy nad nieogarnioną przestrzenią myśli ludzkich, nad bogactwem wyobraźni naszej, nad genialnością utworów; lecz te obszerne niwy, któreśmy w rozumieniu własnem tak łatwo odkryli, jakież nam plony wydały?", *ibidem.*

18 See: *ibidem*, vol. 2, pp. 366–396.

19 *Ibidem*, vol. 2, p. 397.

20 *Ibidem*, vol. 3, p. 128. See: W. Scott, *Molière*. In: *The miscellaneous prose works*, *idem*, vol. 17, *Periodical criticism*, vol 1, *Poetry*, Edinburgh, 1835, pp. 137–215.

21 *Ibidem*, vol. 2, p. 3.

from one source could not differ to such an extent"[22]. However during the lectures it transpires that rapprochement towards Romanticism and approval for texts deemed to be Romantic means an attempt to include them within the classical paradigm and, in the case of *Macbeth*, to be judged according to the rules. Osiński says: "The kinds of beauty cannot be either too numerous, nor too different from one another – and they can never be contrary to each other"[23]. Doubting the difference between both aesthetics seems to be only a rhetorical strategy, part of the self-presentation of the scholar as an objective scholar.

How is Romanticism presented in general, and looked at *ex cathedra*? It is a new trend in culture, but it originates from the same models that had always been valued. Some displacements result from the close reading of several new authors of the Romantic school, and these were praised as truly talented, but not perfect. "Good models" and "imitation" are the main terms that serve Osiński to conceptualize literary tradition. As we can see, in his interpretation the Romantics also have their models which they imitate, both positively and negatively. They have not yet created prominent works of art, but they still have a chance to improve. They have only to realize their mistake concerning their attitude towards tradition: they need to recognize model authors and admit that their excellence depends on adherence to the rules. The rules are not arbitrary, but they spring form nature and they are realized somewhat involuntarily, whenever reason and emotions are adhered to.

In that context, the main goal of Osiński's lectures seems to be to cast light on these correlations. The course is composed as a series of examples. Their analysis and comparison are supposed to lead to rules being derived and the necessity of these rules being asserted. Deriving the rules from the works of art on the basis of comparison as an empirical, scientific method is thought to guarantee the objectivity of the judgments. This objectivity is also rhetorically supported by citing authorities whose views would appear to be opposed to those of Osiński himself. As such, Osiński's course of literature as a whole may be interpreted as a singular, polemical statement on new tendencies in art, divided into lectures. Seeing it in the context of the dialogue with Romanticism paradoxically allows us to consider it as a coherent and deliberate project, and not just a compilation or an epigonic copy of La Harpe.

Bibliography

Bieliński J., *Królewski Uniwersytet Warszawski*, vol. 3, Warszawa 1912.
Bilczewski T., *Porównanie i przekład*, Kraków 2016.
Brodziński K., *Literatura polska*. In: *idem*, *Pisma*, vol. 3, Poznań 1872.
Dmochowski F.S., *Życie, dzieła i epoka Ludwika Osińskiego*. In: *Dzieła*, L. Osiński, Warszawa 1961, vol. 1.

[22] „[S]ame nazwisko zapaliło niezgodę, bo rzecz od jednego źródła pochodząca tak daleko się różnić nie mogła". *Ibidem*, vol. 2, p. 6.

[23] „[R]odzaje piękności nie mogą być ani zbyt liczne, ani zbyt odmienne, nigdy zaś jedne drugim przeciwne. *Ibidem*, vol. 3, p. 4.

Koźmian A.E., *Ludwik Osiński. Ustęp ze wspomnień jednego z żyjących autorów*, Poznań 1857.
Osiński L., *Wykład literatury porównawczej czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*. In: *Dzieła*, L. Osiński, vol. 2–3, Warszawa 1861.
Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka,* Warszawa 1984, p. 98–105.

Streszczenie

Tematem artykułu jest przejawianie się sporu klasyków z romantykami w ówczesnym dyskursie akademickim na przykładzie wykładów Ludwika Osińskiego. To właśnie wykłady z literatury porównawczej prowadzone na Uniwersytecie Warszawskim najlepiej ukazują wagę polemiki z nowymi tendencjami w kulturze także dla świata akademii, choć odniesienia do nich często wyrażane był nie wprost. W artykule analizuję strategie retoryczne stosowane przez Osińskiego do odnoszenia się do nowej estetyki. Opisuję dialogiczne relacje między romantyzmem a przykładami literackimi wybieranymi przez Osińskiego, jego ocenami dzieł oraz jego przekonaniami dotyczącymi literatury. Szczególnie istotne okazuje się zaprezentowane przez niego ujęcie relacji pomiędzy tradycją a innowacyjnością w kulturze. Umieszczenie wykładów Osińskiego w kontekście dialogu z romantyzmem pozwala zobaczyć jego kurs, często niedoceniany jako wtórny, jako spójny i przemyślany projekt.

Summary

Paper discusses the reflection of the argument between Classicists and Romantics in academic discourse on the example of Ludwik Osiński's lectures. The lectures in comparative literature that Ludwik Osiński gave at the University of Warsaw can best illustrate the academic significance of a polemic with new tendencies in culture, even though it is usually not expressed directly. In the paper the lecturer's rhetorical strategies employed to refer to new aesthetics are investigated. Dialogical association between Romantic style and Osiński's choice of examples, the judgments he made and concepts he used is described. Finally, the terms in which he articulates the relation between the old and the new in culture are examined. Seeing Osiński's lectures in the context of the dialogue with Romanticism allows to consider it as a coherent and deliberate project.

Biography

Helena Markowska-Fulara – PhD, works in the Department of Poetics, Literary Theory and Methodology of Literary Studies in the Institute of Polish Literature (Faculty of Polish Studies, University of Warsaw). Her academic interests revolve around literature and literary studies in the periods of Enlightenment and Romanticism. She published several papers on neoclassical poetics in Polish literary studies, as well as on Romantic literature (i.a. in „Pamiętnik Literacki", „Ruch Literacki", and „Zagadnienia Rodzajów Literackich").

h.markowskafulara@gmail.com

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 41–52 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **24.03.2020**

Marta Sukiennicka

Adam Mickiewicz University
Poznań
ORCID: 0000-0002-0683-0860

THE ARGUMENT FROM AUTHORITY IN THE DYNAMICS OF THE FRENCH CLASSIC-ROMANTIC QUARREL (1821–1831)

ARGUMENT Z AUTORYTETU W DYNAMICE FRANCUSKIEGO SPORU KLASYKÓW Z ROMANTYKAMI (1821–1831)

Słowa kluczowe: Charles Nodier, Victor Hugo, *La Muse française*, Akademia Francuska, romantyzm jako nowoczesny klasycyzm
Key words: Charles Nodier, Victor Hugo, *La Muse française*, Académie française, Romanticism as classicism of modern times

In the 1820s, French classicists often accused the Romantics of a lack of proper education and an irreverence towards literary authorities. They saw the Romantics as a literary sect whose members were contributing to the group's undeserved success by promoting each other through flattery, quoting each other in epigraphs to their volumes of verse, and reviewing each other's works favourably in *La Muse française*, a leading journal of early French Romanticism[1]. This had been unheard of in the past, when only quotations from classical writers such as Virgil or Horace were considered acceptable material for an epigraph. Nevertheless, the young Romantic writers quoted one another without proper respect towards the literary institutions, as if they had not read their classics at all. This strategy of undermining the classicist authority is clearly visible during the period when Romanticism was developing in a close relationship with classicism. In the 1830s, the argument from authority seems to have gradually lost its prominence as a Romantic poetics was evolving in new directions.

[1] This accusation in not unfounded: a Romantic dissident, Henri Latouche, took up the charge and turned his back on his Romantic colleagues in a satirical tract, "De la camaderie litteraire" (1829). Cf. A. Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Droz, Genève 2008.

The nineteenth-century French classic-Romantic quarrel[2] has already been well described *in extenso*[3], which is why in this paper I would like to focus on its rhetorical dynamics, and particularly on the accusation of the lack of classical erudition levelled against the Romantics. This line of accusation deserves attention not only because it triggered an avalanche of spiteful responses which form an important part of the classic-Romantic debate, but also because it captures a specific feature of French Romanticism which has its source in the Romantic relation to classicism, and more generally, to the literary tradition. In essence, the strategy of the Romanticists in the early years of the quarrel can be described as an attempt to undermine the aesthetic difference between Romanticism and classicism, and to appropriate the argument from classical authority, making it a part of their line of defence. Analysis of the rhetorical dynamics of the quarrel can lead to conclusions expressed in sociological terms, as an attempt to replace the old generation with a new one in an increasingly commercialised literary field[4] or in psychoanalytic terms, as a form of oedipal rivalry with the aim of taking the father's or precursor's place[5].

---

2 I have chosen not to use the well established military metaphors of "war" or "battle", as they might create a false image of two opposing camps, which would be a considerable oversimplification. Instead, I employ the term "quarrel", defined as a "socialising, creative and dynamic" form of debate which structures the literary field and plays the role of a "visibility vector" for its actors (cf. J.-P. Bertrand, D. Saint-Amand & V. Stiénon, *Les querelles littéraires: esquisse méthodologique*, "COnTEXTES", 2012, no. 10, http://journals.openedition.org/contextes/5005 [10.01.2020]). In the quoted article, the quarrel, distinguished from dispute, polemics and controversy, is defined by its component of hostility and the fact that the "participants are not adversaries, but rivals who have similar motives and pursue the same goal, though not necessarily in a similar way".

3 Cf. L. Séché, *Le Cénacle de La Muse française*, Mercure de France, Paris 1909; J. Marsan, *La Bataille romantique*, Hachette, Paris 1912; R. Bray, *Chronologie du romantisme 1803–1830*, Boivin, Paris 1932; E. Eggli, P. Martino, *Le débat romantique en France (1813–1816)*, Les Belles Lettres, Paris 1933. More recently, some French critics have revisited the issue, mainly in order to deconstruct the overly teleological conception of the history of early French Romanticism; cf. V. Laisney, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–1834)*, Champion, Paris 2002.

4 Cf. "The ageing of authors, works or schools is something quite different from a mechanical sliding into the past. It is engendered in the fight between those who have already left their mark and are trying to endure, and those who cannot make their own marks in their turn without consigning to the past those who have an interest in stopping time, in eternalizing the present state; between the dominants whose strategy is tied to continuity, identity and reproduction, and the dominated, the new entrants, whose interest is in discontinuity, rupture, difference and revolution", P. Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. by S. Emanuel, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 157.

5 A process described by Bloom as a clearing of imaginative space by a misreading of great predecessors and then appropriating them. In Bloom's terms, it can be said that the dynamics of the French Romantic debate, within the chronological scope of this paper, stops at the second of Bloom's revisionary ratios, *tessera*, which is described as follows: "A poet antithetically 'completes' his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough", H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, p. 14.

Frivolous quarrel

In April 1824, Louis-Simon Auger, secretary of the *Académie française*, delivered a memorable speech on the occasion of King Louis the XVIII's return after the French Revolution and the Napoleonic era. Auger's speech was directed at the Romantic schism, which was, as he put it, a danger to the unity of the literary world. The political overtones in his speech are conspicuous: Romanticism is not only a manifestation of political liberalism[6] but it is also anti-national in character. In contrast to Polish Romanticism, which was closely connected with the question of preserving national identity[7], in France, at that stage in the Romantic debate, it was classicism that played the role of the defender of the national tradition. According to Auger, the anti-national character of Romanticism did not merely stem from the fact that it was a movement of foreign origin, but precisely from the fact that it was of German provenance. In Auger's words, the main representatives of the German "sect"[8] in France, such as Madame de Staël or Benjamin Constant, were enchanted by a nation who had neither its own language nor literature, and who deemed it possible to build true art merely by staging folk tales. As he put it, Germany was a country:

> where literature is as decentralised as political power, where guardians of good taste do not exist, where the minds, disposed to meditation by their isolation, to independence by their dispersion, and to error by their very sincerity, have often carried profundity to abstruseness, sentiment to mysticism, and enthusiasm to exaltation. That country had remained for a long time foreign to the refinement and elegance of modern civilisation. Endowed with an energetic but rough tongue; abundant, but not conducive to accuracy and clarity; of a language which, even today, has not yet been codified, [that country] could have no literature proper when other nations of Europe could already pride themselves on their own[9].

In this diatribe against German literature Auger stresses its lack of taste and principles, as well as its primitivism and other-wordliness, none of which he recognises as

---

6 Six years before Victor Hugo ("Préface" of *Hernani*, 1830), Auger defines Romanticism as a form of liberalism, although his attack is mainly addressed to the strictly monarchist writers from *La Muse française.*

7 On the subject of this complex question, see T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016, pp. 12–15, 21–26.

8 L.-S. Auger, *Recueil des discours prononcés dans la séance publique annuelle de l'Institut royal de France le samedi 24 avril 1824*, Firmin Didot, Paris 1824, p. 3.

9 «[En Allemagne] la littérature n'a pas pas plus de centre d'unité que le pouvoir, où la police du ridicule n'existe pas, où les esprits, disposés à la méditation par leur isolement, à l'indépendance par leur dispersion, et à l'erreur par leur sincérité même, ont souvent porté la profondeur jusqu'à l'abstrusion, le sentiment jusqu'au mysticisme, et l'enthousiasme jusqu'à l'exaltation. Cette contrée demeura longtemps étrangère au raffinement et à l'élégance de la civilisation moderne. Douée d'une langue énergique, mais rude ; abondante, mais peu favorable à la précision et à la clarté ; d'une langue qui, aujourd'hui même, n'est pas encore fixée, elle n'avait pas de littérature propre quand chacune des autres nations de l'Europe pouvait s'enorgueillir de la sienne»; *ibidem*, p. 5. Unless otherwise noted, all translations into English are mine.

virtues. In this way, he explicitly discourages French authors from seeking inspiration in German writers. It is noteworthy, however, that Auger's paternalistic but benign tone aiming to instruct young writers gone astray is not one of vitriolic polemics, but of advice, employing deliberation rather than the demonstrative rhetoric of blame.

This attitude is visible also in another fragment, where Auger anticipates the arguments of the Romantics, who saw the Germans as a welcome source of new literary inspiration through a return to the Middle Ages, religiousness and the sublime. Auger suggests that if the Romantics desire literature which appeals to the heart, arouses emotions, speaks of national history and returns to religion and the Middle Ages, they should turn to classicists instead. He asserts that Corneille's *Polyeucte* and *Le Cid*, Racine's *Athalie* and *Bajazet*, Voltaire's *Zaïre* and *Tancrède* would fulfil the Romantic desire for emotional, national and historical subjects[10]. Auger goes on to question whether Romanticists had ever achieved or would achieve anything new in this respect and concludes that "Romanticism is not a system of composition; or rather, Romanticism does not exist, does not have a real life". It is a ghost, adolescent dream, "a vertigo of enthusiastic coteries"[11].

Perhaps rather surprisingly, Romanticists appropriated this argument and went on to demonstrate that the tragedies put forward by Auger are in fact Romantic tragedies. In a similar vein, they turned every classicist reproach to their own advantage, blurring the border between classicism and Romanticism. Consequently, the dynamic of the contention can be expressed by way of a very simple syllogism: if *La Muse française* is Romantic – and it is, at least according to what historians of literature state – and if, at the same time, *La Muse française* is classicist, which is what the Romantics declare in their press, then classicism and Romanticism are one and the same.

In fact, for a long time Romanticism in France had been considered complementary to classicism. It was a novelty which did not in fact break with tradition. This was the opinion of authors from *La Muse française* such as Charles Nodier, Alexandre Guiraud and Victor Hugo, who were all stipulating in the press that "it is absurd to suppose a war between classicists and Romanticists. It is absurd to distinguish Romanticism form classicism. […] We must agree that Romanticism could be nothing else than the classicism of modern times, that is, an expression of a new society which is neither Greek nor Roman society"[12]. The idea that Romanticism is just a renewed classicism adapted to nineteenth-century society was popular both in the monarchist and liberal factions of French Romanticism. With regard to the latter, in 1823,

[10] *Ibidem*, p. 12.

[11] «Le romantisme n'est donc rien comme système de composition littéraire; ou plutôt le romantisme n'existe pas, n'a pas une vie réelle […]. Ces vapeurs sont le délire de quelques orgueils adolescents, le vertige de quelques coteries enthousiastes, les sophismes de quelques esprits faux […]», *ibidem*, p. 16.

[12] «Il est absurde de supposer qu'il y ait une guerre d'école à école entre les classiques et les romantiques. Il est même absurde de distinguer les classiques des romantiques. […] convenons que le romantique pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle, qui n'est ni celle des Grecs, ni celle des Romains», C. Nodier, *Le Petit Pierre*, «Annales de la littérature et des arts», Au bureau des annales de la littérature et des arts, Paris, 1821, vol. 2, p. 78.

Stendhal published his famous pamphlet *Racine et Shakespeare* where he writes that "Romanticism is the art of presenting to people the literary works which, in the actual state of their habits and beliefs are capable of giving them the greatest possible pleasure; classicism, on the contrary, of presenting them with that which gave the greatest possible pleasure to their grandfathers"[13]. In the same year, Nodier – at that time a member of the monarchist Romantic faction – repeats the adage from Louis de Bonald that literature is an expression of society and consequently the "eternal rules of beauty" must be applied to the "new modes of thinking, […] the new achievements of civilisation, […] the new needs of the human heart"[14], which is just a new formulation of André Chénier's appeal "Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques"[15], serving as an epigraph to the collection of poetry published in *La Muse française*[16]. In a similar vein, Victor Hugo declares in his third "Preface" (1824) to *Odes* that he does not understand the difference between the Romantic and classical genres, and that he sees the whole debate only as a "frivolous quarrel". He insists, without any pretence to renew the literary form, that it is a need for truth that is the only reason for his irreverence towards academic taste: "It must be said and reiterated – it is not a need for novelty which torments the minds, it is a need for truth; and it is immense"[17].

Rom(antique)

Nodier and Hugo assert that there is no substantial difference between Romantic and classical styles, but the other authors from *La Muse française* go even further to claim that the Romantics are in fact the true descendants of the great classical authors[18]. Alexandre Guiraud declares that the authors from *La Muse française* want to return to the aesthetic principles of the seventeenth century and to cleanse literature of the unbearable mannerisms and accretions which were a result of the poor work of Corneille's and Racine's imitators. Guiraud refers to no one else but Nicolas Boileau

13 «Le *Romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères», Stendhal, *Racine and Shakespeare*, Michel Lévy, Paris 1854, pp. 33–34.

14 «nouvelles modifications de la pensée, […] de nouveaux faits de la civilisation, […] de nouveaux besoins du cœur humain"; C. Nodier, *Première lettre sur Paris. De quelques logomachies classiques* ». In: *La Muse française 1823–1824*, (ed.) J. Marsan, E. Cornély, Paris 1909, vol. 2, p. 193.

15 "Filling them with a new thought, let us compose ancient lines" from the Chénier's poem "Invention".

16 In his critical edition of *La Muse française,* which I quote in this article, Jules Marsan didn't include this epigraph. It is available in the original edition from 1823 (*La Muse française*, Tardieu, Paris 1823, vol. 1, p. 7).

17 «Il faut le dire et redire, ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité; et il est immense», V. Hugo, *Odes et ballades*, (ed.) Pierre A., Gallimard, Paris 2010, p. 29.

18 A. Guiraud, «Nos Doctrines». In: *La Muse française...*, vol. 2, pp. 3–5.

himself as the highest Romantic authority, with his adage from *Épitres:* "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable"[19].

In order to provide further examples of the attempts to appropriate the classicist traditions, I will refer to Nodier's review of Victor Hugo's play *Marion Delorme* (1831), published one year after the alleged Romantic victory over the classicists in the "battle of *Hernani*". The academics accuse Hugo of faulty versification and bizarre metaphors, to which Nodier retorts that, at the level of versification, Hugo does nothing that Horace or Terence would not do[20]. Nodier quotes Horace's odes, where the poet "pushed his Romantic audacity" to such an extent that he employed an enjambement of a syllable and even of a letter, which can be seen in the second ode from the first volume of *Odes*:

> ... Jove *non probante, u-*
> Xorius *amnis.*

And from the 13th ode, second volume:

> *...Non gemmis, nec purpura, ve-*
> *Nale nec auro*[21].

According to Nodier, in comparison with Horace, Hugo's audacity seems quite inoffensive. Besides versification, in Nodier's view the academics simply fail to recognise the Virgilian sources of Hugo's poetry with respect to metaphors. For instance, when they mock expressions such as "les flots qui baisent les rivages", they fail to notice the Virgilian reference in Romantic poetry[22]. In this way Nodier repeats his charges from the article "Première lettre sur Paris", where he claimed that the academics do not know what they are saying, that they are going into battle groping in the dark, and that they act like Roman priests during Lupercalia, striking blindly at anybody within their reach – but missing the Romantics, whom they cannot even recognise[23].

The accusation of ignorance levelled against classicists reappears in Nodier's essay "Du fantastique en littérature" (1830), where he indicates the origins of the Romantic *fantastic* in Homer's *Odyssey*:

> The king of Ithaca's descent to the underworld, although idealised and of a gigantic character – reminds us of ghouls and vampires from the Levantine tales, for which our learned critics reprimand us so severely. Those devoted followers

[19] "Nothing but truth is lovely, nothing fair", *ibidem*, p. 3. Charles Nodier quotes the same verse in «Première lettre sur Paris...», p. 199.
[20] C. Nodier, *Marion Delorme* par M. Victor Hugo. Premier article in: *Feuilletons du Temps*, (ed.) J.-R. Dahan, Classiques Garnier, Paris 2010, p. 144.
[21] *Ibidem*, p. 144–145. Nodier erroneously quotes it as Ode no. 16.
[22] C. Nodier, *Première lettre sur Paris*..., p. 194.
[23] *Ibidem*, p. 197.

> of Homeric antiquity, foolishly entrusted with care of the literary doctrine are so far from understanding Homer – or so vaguely remember the reading![24]

Furthermore, in the two different prefaces to his short story *Smarra*[25] (1821 and 1832), Nodier complains about the ignorant academic critics who are unable to recognise the classical allusions to Tibullus, Virgil and, above all, to Apuleius, who was the most evident authorial inspiration for *Smarra.* Nodier adopted several elements of *The Golden Ass*: the setting, Thessaly, a magical place, abundant in phantasmagorias and metamorphoses. He also borrowed the protagonists' names: Lucius is the main character of *The Golden Ass,* whereas Méroé is a witch, turning men into animals and tearing out their hearts. Lastly, he took inspiration from the plot structure, relying on metamorphoses and the fantastic. In the first preface, Nodier calls Apuleius "the most Romantic of the Classical authors"[26]. Indeed, much to the horror of classicists and academics, Nodier often pointed out the "Romantic nature" of ancient authors such as Horace, Virgil or Terence with respect to their imagery and versification; Tasso and Ariosto, owing to their use of the fantastic; or even Corneille, Molière and late Racine, due to their disapproval of academic principles.

In *Smarra* itself, this strategy of deconstruction of the classic-Romantic opposition takes yet another form, although it still uses similar premises. In this case, Nodier highlights in the classical authors all elements related to irrationality, cruelty, savagery, prejudice, or belief in ghosts and magic. What he really appreciates in antiquity is not the harmony, the noble simplicity and the quietness (Winckelmann's *edel Einfalt und stille Größe*), but rather what he calls freneticism and fantasy. In this way, Nodier contrasts the savage antiquity with excessively refined – and thus effectively dead – French classicism. The only relevant opposition would be not between classicism and Romanticism, but between two different visions of antiquity, which corresponds to Maria Kalinowska's conclusions regarding the English and German Romantic interpretation of ancient literature: "The classicist relation to antiquity, defined by formalism, moralising and the principle of imitation, was transformed by the Romantics into an attitude no less reverential, but based on different foundations: freedom, primitivism, symbolism and individualism"[27].

---

[24] «La descente du roi d'Ithaque aux enfers rappelle, sous des proportions gigantesques et admirablement idéalisées, les goules et les vampires des fables levantines, que la savante critique des modernes reproche à notre nouvelle école; tant les pieux sectateurs de l'antiquité homérique, auxquels est si risiblement confiée chez nous la garde des bonnes doctrines, sont loin de comprendre Homère ou se souviennent mal de l'avoir lu!», C. Nodier, *Du fantastique en littérature*. In: *Œuvres de Charles Nodier*, vol. 5, Renduel, Paris 1830, p. 77.

[25] I have considered *Smarra* in detail in the article «*Smarra albo demony nocy* Charlesa Nodiera: zmierzch estetyki klasycystycznej?». In: *Noce romantyków. Kultura-literatura-obyczaj*, (eds.) D. Skiba, A. Rej, M. Ursela, Kraków 2015, pp. 287–300.

[26] Charles Nodier, *Smarra*. In: *La Fée aux miettes. Smarra. Trilby*, Paris 1982, p. 338.

[27] „Klasycystyczne odnoszenie się starożytności, określone przez formalizm, moralizatorstwo i zasadę naśladownictwa, zostało przekształcone w romantyzmie w stosunek równie admirujący, ale oparty na innych podstawach: wolności, prymitywizmie, symbolizmie i indywidualizmie"; M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, p. 109.

Corneille, c'est moi

"Boileau would be on our side", argues Alexandre Guiraud in an editorial in *La Muse française* from January 1824, "because Boileau defended Corneille against academic attacks on his tragicomedy *Le Cid;* he also came to the defence of Racine's *Britannicus,* scorned by pedantic critics – and he recognised the sublimity of Racine's biblical tragedy *Athalie*"[28]. What the Romantics saw in seventeenth-century aesthetics was not the rigidity of the *système dramatique* with all the rules of *bienséance* and *vraisemblance*, but rather a set of flexible and effective techniques for composing great works of art.

In numerous works of Hugo, Vigny and Dumas, Pierre Corneille is depicted as a misunderstood, rebellious genius and as a poet refusing to submit to the rigours of academic principles. He is the embodiment of a writer persecuted by the mediocre literary world, a pariah whose greatness offends the high and mighty[29]. In his preface to *Cromwell* (1827), the most famous French Romantic drama, Hugo shows Corneille as a "muzzled lion"[30], an energetic and free-spirited artist censured by academic authorities. This image echoes the way in which Hugo intended to portray Corneille in his unfinished play, known only under the working title of *Corneille*. Hugo abandoned his project for unknown reasons – it could have been the difficulty of the task, the unsuitability of the subject or the absence of dramatic intrigue. The only surviving fragments of *Corneille* are plans for several scenes, published posthumously in Hugo's *Complete Theatre.* The scenes show the author of *Le Cid* as misunderstood and persecuted by his peers, editors and bourgeois readers. The only person who seems to understand Corneille is an eccentric aristocrat (Le Duc) who recognises the sovereignty and uniqueness of Corneille's genius:

> Je vais le voir ! je vais contempler un grand homme !
> Corneille ! que déjà le monde entier renomme !
> Le chantre glorieux du Cid, mon noble aïeul !
> Je lui dois cet hommage, et le dois à lui seul.
> Il a droit aux respects de ma fierté muette.
> Je suis le fils du Cid : mais il est son poète[31].

These lines superimpose on the seventeenth-century realities the anachronistic Romantic concept of the sovereignty of poetic genius[32], In her introduction to this

---

28 A. Guiraud, *Nos Doctrines*. In: *La Muse française...*, vol. 2, pp. 3–4.

29 M. Dufour-Maître, F. Naugrette, «Présentation». In: *Corneille des romantiques*, (eds.) M. Dufour-Maître, F. Naugrette, Presses des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2006, p. 10.

30 V. Hugo, *Préface*, in: Cromwell, Paris 1968, p. 86.

31 "I will see him! I will contemplate a great man!/ Corneille! whom the whole world already praises! / The glorious bard who sang of Cid, my noble ancestor! / I owe this homage to him, and to him only. / He has the right to the respects of my silent pride. / I am the son of Cid: but he is his poet", V. Hugo, "Corneille" in: *Théâtre complet de Victor Hugo*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1967, vol. 2, p. 943.

32 The sovereignty of poetic genius is interpreted by P. Bénichou in terms of *le sacre de l'écrivain.* P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*. In: *Romantismes français*, Gallimard Quarto, Paris 2004, vol. 1.

play, Anne Ubersfeld reveals the poet's intentions: "first, to show the genius struggling with the jealousy of the mighty, then with that of inferior writers, and finally with misunderstanding on the part of dull bourgeoisie"[33], Corneille is depicted as a great, lonely, misunderstood man, surpassing mediocrity – an image in which Hugo no doubt wanted to recognise his own face[34].

The same device can be identified in Alfred de Vigny's Corneille from the historical novel *Cinq-Mars* (1826). Corneille is compared to John Milton, whom he sees in a Parisian literary salon. After trivial recitations in the *préciosité* style favoured by the most popular poets of the day, such as Madeleine de Scudéry, John Milton takes the floor. The fragment her recites of *Paradise Lost* is received as incomprehensible, insipid and blasphemous by the admirers of Honoré d'Urfé, complaining about the "absence of grace, gallantry and the *belle flamme*"[35] in the work of the English poet. After the reading, Corneille approaches Milton and says:

> Listen. If you aim at present glory, do not expect it from so fine a work. Pure poetry is appreciated by but few souls. For the common run of men, it must be closely allied with the almost physical interest of the drama. I had been tempted to make a poem of 'Polyeuctes'; but I shall cut down this subject, abridge it of the heavens, and it shall be only a tragedy[36].

Corneille speaks like a Romantic poet; just like Vigny himself, he values poetry higher than tragedy, which is obviously at odds with historical Corneille and his opinions – not unlike Hugo, when depicting Corneille, Vigny portrays himself. Furthermore, Milton and Corneille are shown as superior to all the other writers thanks to their sovereignty of genius, an idea which Vigny borrows from Félicité de Lamennais and uses in the epigraph to the cited chapter:

> Circumstances reveal, so to speak, the royalty of genius, the last resort for the vanishing peoples. The great writers – those kings, who may not have a title, but who truly reign by the force of their character and the greatness of their thoughts, who are chosen by the very events which they are to command[37].

This quotation from Lamennais' *Pensées diverses* is inaccurate. Unlike Hugo, who respected the original version in the epigraph to his ode "Le Génie" (1820),

---

33 «[...] montrer le génie aux prises tout d'abord avec la jalousie du puissant, ensuite avec celle des écrivains médiocres, enfin même avec l'incompréhension du bourgeois épais», A. Ubersfeld, *Présentation*. In: V. Hugo, «Corneille» in: *Théâtre complet...*, p. 936.

34 This Romantic interpretation of Corneille could be considered an example of the voluntary misreading and appropriation of a great predecessor's work, as defined by H. Bloom (*The Anxiety of Influence…*, p. 13).

35 A. de Vigny, *Cinq-Mars or a conspiracy under Louis XIII*, trans. by W. Hazlitt, D. Bogue, London 1847, p. 247.

36 *Ibidem*, p. 248.

37 «Les circonstances dévoilent pour ainsi dire la royauté du génie, dernière ressource des peuples éteints. Les grands écrivains … ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander», *ibidem*, p. 241.

Vigny adds the phrase "les grands écrivains", literally identifying the Lamennais' prophet with a great writer, with whom he identifies himself[38].

It is worth noting that both Vigny and Hugo depict the academics in a denigrating light as if they were taking aim not at the seventeenth-century authors, but directly at Louis-Simon Auger and his acolytes from the *Académie française*. Through the symbolic substitution of themselves for Pierre Corneille, a consecrated author in both the seventeenth and nineteenth centuries, the Romantic writers provide themselves with *auctoritas* and anoint themselves as legitimate authors who speak from the very core of the literary tradition.

Conclusion

Nodier qualified the whole classicist-Romantic quarrel as a logomachy, a vain dispute about words, but from a historical perspective it reveals important features of nineteenth-century French literature. At a time when the history of literature was emerging to replace the normative poetics of classicism, the Romantics revisited the literary tradition to make themselves its very epitome. On the one hand, the debate allowed the Romantics to rewrite the history of classicist literature, to see new aspects in the works of Corneille, whom they promoted as the author of *Le Cid*, an irregular tragicomedy, rather than as the author of the more regular tragedy *Horace*; Racine, whom they saw as the author of the biblical tragedy *Athalie* rather than mythological *Phèdre*; or Charles Perrault, promoted at the expense of Jean de La Fontaine.[39] On the other hand, the quarrel also reveals the specificity of French Romanticism: the importance of the argument from authority shows how strongly the authors from *La Muse française* were attached to classical culture and how much they did not want to break with the classical identity.

In the 1820s, the aesthetic polemic could be reduced to a generational conflict, which manifests itself in the Romantics' desire to replace their enemies in the *Académie française*, supporting their cause with the backing of classical authority. Alexandre Soumet, the founder of *La Muse française*, joined the Academy at the very beginning of the quarrel in 1824. Lamartine tried for the first time in the same year and succeeded only five years later. Nodier tried three times and was finally accepted in 1833. Victor Hugo had tried several times since 1836 and was eventually appointed in 1841. Alfred de Vigny was the most persistent: he had tried seven times before he was ultimately named a member in 1845. This attraction to the "bastion" of classicism may be surprising, but it also shows that the distance between the Romantics and classicists was not as vast as it might seem.

[38] In the preface to his play *Chatterton*, Vigny established a typology of different kinds of authors. He distinguished the classicist « homme de lettres », the Romantic « poet » and finally the « great writer » which is a synthesis of the two previous types; A. de Vigny, *Dernière nuit de travail*, dans: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1948, vol. 1, pp. 813–814.

[39] Cf. C. Nodier, *Du fantastique en littérature*, pp. 97–99.

Bibliography

Auger L.-S., *Recueil des discours prononcés dans la séance publique annuelle de l'Institut royal de France le samedi 24 avril 1824*, Firmin Didot, Paris 1824.

Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain*. In: *Romantismes français*, vol. 1, Gallimard Quarto, Paris 2004,

Bertrand J.-P., Saint-Amand D., Stiénon V., *Les querelles littéraires: esquisse méthodologique*, «COnTEXTES», no. 10, 2012, http://journals.openedition.org/contextes/5005 [10.01.2020]

Bloom H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973.

Bourdieu P., *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. by S. Emanuel, Stanford University Press, Stanford 1995.

Bray R., *Chronologie du romantisme 1803–1830*, Boivin, Paris 1932.

Dufour-Maître M., Naugrette F., *Corneille des romantiques*, Presses des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2006.

Eggli E. and Martino P., *Le débat romantique en France (1813–1816)*, Les Belles Lettres, Paris 1933.

Gautier T., *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris 1874.

Glinoer A., *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Droz, Genève 2008.

Guiraud A., *Nos Doctrines*. In: *La Muse française 1823–1824*, (ed.) Jules Marsan, Eduard Cornély, Paris 1909.

Hugo V., *Corneille*. In: *Théâtre complet de Victor Hugo*, vol. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1967,

Hugo V., *Cromwell*, GF Flammarion, Paris 1968.

Hugo V., *Odes et ballades*, éd. P. Albouy, Gallimard, Paris 2010.

Jędrzejewski T., *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Universitas, Kraków 2016.

Kalinowska M., *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1994.

Laisney V., *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–1834)*, Champion, Paris 2002.

Marsan J., *La Bataille romantique*, Hachette, Paris 1912.

Nodier C., *Smarra*. In: *La Fée aux miettes. Smarra. Trilby*, Gallimard Folio, Paris 1982.

Nodier C., *Du fantastique en littérature*. In: *Œuvres de Charles Nodier*, vol. 5, Renduel, Paris 1830.

Nodier C., *Première lettre sur Paris. De quelques logomachies classiques*. In: *La Muse française 1823–1824,* (ed.) J. Marsan, Eduard Cornély, Paris 1909.

Nodier C., «*Marion Delorme» par M. Victor Hugo. Premier article*, in: *Feuilletons du Temps*, (ed.) J.-R. Dahan, Classiques Garnier, Paris 2010.

Nodier C., *Le Petit Pierre*. In: *Annales de la littérature et des arts*, vol. 2, Au bureau des Annales de la littérature et des arts, Paris 1821.

Séché L., *Le Cénacle de La Muse française*, Mercure de France, Paris 1909.

Sukiennicka M., *„Smarra albo demony nocy" Charlesa Nodiera: zmierzch estetyki klasycystycznej?*. In: *Noce romantyków. Kultura – literatura – obyczaj*, D. Skiba, A. Rej, M. Ursela, Universitas (eds.), Kraków 2015.

Stendhal, *Racine and Shakespeare*, Michel Lévy, Paris 1854.

Vigny A. de, *Cinq-Mars or a Conspiracy under Louis XIII*, trans. by W. Hazlitt, David Bogue, London 1847.
Vigny A. de, *Dernière nuit de travail*. In: *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, vol. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1948.

Streszczenie

Na początku drugiej dekady XIX wieku francuscy klasycy starali się zdyskredytować estetykę romantyzmu, piętnując ją w akademickich mowach jako obcą narodowym wzorcom literackim. Oskarżali oni romantyków o zły smak i brak erudycji, ale argument ten obrócił się przeciwko nim w trakcie sporu, który wywiązał się między reprezentantami dwóch estetyk. Romantycy równie zapalczywie jak klasycy posługiwali się argumentem z autorytetu autorów antycznych. Starali się oni przywłaszczyć sobie dziedzictwo Wergiliusza, Horacego, Boileau i Corneille'a, by ugruntować w ten sposób własną estetykę. Artykuł opisuje retoryczną dynamikę tego odcinka francuskiego sporu klasyków z romantykami i ukazuje, jak autorzy związani z pismem *La Muse française* usiłowali zająć miejsce klasyków w nowym panteonie pisarzy pełnych klasycznej erudycji, ale też będących wyrazicielami głosu nowej epoki.

Summary

In the early 1820ˢ, French classicists tried to discredit the Romantic aesthetics, considering it foreign and anti-national in character. They accused the Romantics of bad taste and lack of classical erudition, but the Romantics turned the accusation against the classicists. In fact, both sides of the ensuing quarrel employed the argument from classical authority. French Romantics appropriated the heritage of ancient and classical literature, relying on Virgil, Horace, Boileau and Corneille in order to legitimate their own aesthetics. This paper describes the rhetorical dynamics of the French classic-Romantic quarrel to demonstrate how the authors from *La Muse française* were aiming to replace their opponents as actual representatives of erudite and yet modern literature.

Biography

Marta Sukiennicka – is assistant professor at Adam Mickiewicz University's Institute of Romance Philology. Her main research interests are in the history of rhetoric in nineteenth century French literature and in the work of Charles Nodier (*Éloquences romantiques: les années de l'Arsenal* to be published in 2020). Currently she is also taking part in a NPRH research project "Forms of life, forms of literature", aiming to investigate the influence of natural sciences on nineteenth century French literature (*Geneza i palingeneza życia* co-writed with Juliette Azoulai and Carmen Husti, to be published in 2020). She published several papers on the work of Charles Nodier in French and Polish journals and conference proceedings.

martasukiennicka@gmail.com

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 53–68 2020
ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **13.03.2020**

Monika Coghen
Jagiellonian University
Kraków
ORCID 0000-0002-0572-2673

THE CONSTRUCTION OF THE ROMANTIC BYRON: SCOTCH REVIEWERS AND FRENCH CRITICS

KONSTRUKCJA ROMANTYCZNEGO BYRONA. SZKOCCY RECENZENCI I FRANCUSCY KRYTYCY

Słowa klucze: Byron, romantyzm, recepcja, „The Edinburgh Review", Francja, Szwajcaria
Keywords: Byron, Romantic, reception, "The Edinburgh Review", France, Switzerland

In most parts of nineteenth-century Continental Europe Byron functioned as a Romantic icon. His name became one of the battle cries of the new generation of writers who debuted in the late 1810s and 1820s. This identification of Byron with Romanticism was very much the product of French men of letters and reviewers whose articles circulated widely all over the Continent, where French served as a *lingua franca*. The examination of the most influential French and Swiss accounts of Byron, in turn, reveals that their construction of the Romantic Byron heavily relied on the reviews published in the leading British periodicals, particularly "The Edinburgh Review". Byron's British literary and social celebrity became rewritten into the iconic image of the Romantic poet to such an extent that the very name "Byron" became synonymous with "Romantic poet".

This phenomenon may be examined in terms of *rewriting*, a reassuringly self-explanatory concept introduced by André Lefevere. Lefevere draws attention to the significance of "middle men" – critics, editors, translators, and anthologizers – in the reception of literature by general audiences. Most non-academic readers read literature not as it was written, but in the way it was "rewritten" by various "rewriters", who have shaped the images of writers, literary works, genres, literary periods, and even whole literatures[1]. Lefevere points to the fact that these images have reached more people than the actual literary works, so what interests him is the process by which

[1] A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London 1992, p. 4.

these images are constructed. According to Lefevere, "[r]ewriters adopt, manipulate the originals [...] to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time"[2]. One of the problems with Lefevere's argument is the fact that it accounts neither for the significance of the text itself, nor the involvement of the reader, nor for the fact that the originals may also be used to promote new ideas. Nonetheless, it usefully theorizes the process in which we as literary scholars are implicated, and by which we unavoidably have been influenced.

Traditionally, the British and Continental receptions of Byron have been studied separately, with recent studies focusing on the subject of Byron's celebrity in Regency Britain on the one hand, and Richard Cardwell's two-volume collection of essays on *The Reception of Byron in Europe* documenting the momentous afterlives of Byron's myth and works in various national cultures on the other. It has been widely noted that in many countries such as Poland, Portugal, Spain, and Russia, Byron's poetry was read mainly in French translations, and early articles on Byron in Polish periodicals were adaptations from the French[3], but not much attention has been paid to how strongly the French authors originally relied on British reviews.

Jerome Christensen has pointed out that the original British celebrity of Byron in his years of fame was "the collaborative invention of a gifted poet, a canny publisher, eager reviewers, and rapt readers"[4]. Yet as Andrew Rutherford noted, Byron was cast in the role of the Romantic poet by French writers and critics and the image spread throughout Continental Europe owing to the wide circulation of French publications[5]. The ground had been prepared for them by the British reviews, particularly Francis Jeffrey's articles in "The Edinburgh Review", which presented Byron in the role of the most prominent representative of a new trend in British literature, that of literature of passion and introspection, and pointed to his dangerous Satanic sublimity and his magnetic power over his readers.

William St Clair has persuasively argued that literary criticism played a much less significant part in popularizing literary works in Britain in the early nineteenth century than was believed by contemporaries or than is generally accepted nowadays, as books had been sold, read and judged before the reviews were published[6]. However, while St Clair provides persuasive evidence on the negligible role of periodicals in forming the original British reception of Byron's works, it has been well documented that Continental readers were first introduced to Byron and his works through magazine articles[7]. Moreover, the British reviews very often served as sources for Continental journalists, who rewrote them, adapting them to their own aesthetic and political agendas.

---

2 *Ibidem*, p. 8.

3 R. Cardwell, *Introduction*. In: *The Reception of Byron in Europe*, ed. R. Cardwell, 2 vols, London 2004, vol. 1, p. 3; p. 4. For particular instances in Polish early articles on Byron, see S. Wasylewski, *U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816–1822)*, „Pamiętnik Literacki" 1913 no 12, pp. 156–68.

4 J. Christensen, *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Baltimore 1993, p. XX.

5 *Byron: The Critical Heritage*, ed. A. Rutherford, London 1970, pp. 20–21.

6 W.St. Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge 2007, p. 189.

7 R. Cardwell, *Introduction.* In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, pp. 2–3.

For Francophone men of letters, who were very much concerned with the emergence of the new "Romantic" literature, Byron, as presented by British periodicals, appeared to embody the most salient features of the new literary school. They thus applied the "Romantic" label to him and his works, and it has stuck on the Continent ever since. In Italy the *Romantici* wanted to recruit him to their cause, and while Byron himself did not want to be connected with any literary school, in 1819 the Austrian authorities were informed by a local police agent that he was involved with the *Società Romantica* as he had "written, and continue[d] to write, poetry of this new school"[8]. Significantly, the term was not applied to Wordsworth and Coleridge, who were little known on the Continent at the time. In Britain, there was a clear sense of them constituting a new literary school; yet though the Schlegels' and Staël's taxonomy was known (and Coleridge actually presented it in his lectures), no such label was attached to them[9]. According to David Perkins, the term was first used in reference to Wordsworth's and Coleridge's poetry as late as 1863 by Hippolite Taine in his influential *Histoire de la littérature anglaise,* and it gradually caught on in England[10]. Meanwhile Byron had been seen as one of the most influential figures of various national Romantic movements. On the other hand, when the word "Romantic" was adopted by Anglo-American criticism in the course of the twentieth century, Byron started to be perceived as the least Romantic among the English Romantics, since the bulk of his poetry did not seem easily to match René Wellek's criteria of nature, imagination and symbol[11], nor the more recent suggestions of idealism as the Romantics' shared characteristic.

Of course, what is at stake is the very notion of Romanticism: why was there a need for the term on the Continent, while in Britain early nineteenth-century critics refrained from using it in reference to the changes they observed in contemporary literature? The very meaning of the word *romantic* is obviously equivocal. In early nineteenth-century Britain it was primarily used in the sense of "tending to write in the manner of a romance" (*OED*), and thus, as Raymond Immerwahr suggests, possibly referred to the expansive effect that romances exerted upon the imagination of their readers: transporting them out of their humdrum everyday experience into exotic

[8] *The Works of Lord Byron: Letters and Journals*, vol. 4 ed., R.E. Prothero, *Appendix VI. Extract from the Archives of the Police*, London 1900, p. 462. Obviously, *Childe Harold* Canto IV was referred to as the most seditious (p. 463). Qtd. in R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950: The Romantic Age*, New Haven 1955, p. 110.

[9] Wellek, *A History…*, p. 110.

[10] *The Construction of 'The Romantic Movement' as a Literary Classification*, Nineteenth-Century Literature 1990, vol. 45, no. 2, p. 136. According to Taine, "the English Romantic school" ("l'école romantique anglaise") emerged around 1793–94 and resembled the French Romantics. Characteristically, he refers to Jeffrey's review of Southey's *Thalaba the Destroyer*, where Jeffrey attacks Wordsworth, Coleridge, Southey and Lamb as members of a "*sect* of poets", who are "*dissenters* from the established systems in poetry and criticism" ("Edinburgh Review", Oct. 1802, vol. 1, pp. 63–83 (p. 63). Taine rewrites this passage as "secte de dissidents en poésie". *Histoire de la littérature anglaise*, 3 vols, Paris 1863, vol. 3, p. 471. Google book.

[11] *The Concept of "Romanticism" in Literary History: II.The Unity of European Romanticism*, "Comparative Literature", Spring 1949, vol. 1.2, pp. 147–172 (p. 147). On the history of the use of the term, see also Aidan Day, *Romanticism*, London 1996, pp. 78–125.

settings and distant ages; introducing them to wonderful adventure, extraordinary virtue and intense passion; affording the boundless freedom of wild nature and primitive society as a release from the regular monotony of modern urban civilization[12].

In the history of literary criticism, the word, together with its derivative noun "Romanticism", forces us to enter the marshy area of literary classification, whose pitfalls have nowadays made many scholars abandon the idea of periodization altogether. Paradoxically, although the term was in wide use in Germany, Italy, France and Russia in reference to old or /and new trends in literature in the early nineteenth century, and not used in Britain in reference to the new literary developments, according to Eichner, the critical usage of the term on the Continent was a borrowing from the English by the German critics. Thomas Warton had casually used the distinction between the classical and the romantic in his *Observations on the Faerie Queene (*1754), applying the term to the medieval romances, Ariosto's and Tasso's *romanzi,* and similar works of the Middle Ages and the Renaissance. Gerstenberg and Herder adapted this meaning of the word into their more formal classification, and thus set the stage for Friedrich Schlegel's postulates for the renewal of modern poetry by return to romantic tradition. These ideas were disseminated throughout Europe by August Wilhelm von Schlegel's Berlin and Vienna lectures (1801–1804; 1808), the latter published as *Lectures on Dramatic Art and Poetry*, and widely translated throughout Europe[13].

A.W. Schlegel contrasts "ancient" or "classical" art and literature with "modern" and "romantic". He illustrates his classification with the examples of Dante and Ariosto, who in spite of their attempts to imitate Virgil and Homer, did not create "classical" works but produced "modern" masterpieces far superior to their models. Schlegel underscores the importance of the original genius, arguing that "mere imitation is always fruitless; what we borrow from others must be again as it were born in us, to produce a poetical effect". For Schlegel, the European modern mind was formed by Christianity, which had infused it with a longing for transcendence: "When the soul, resting as it were under the willows of exile, breathes out its longing for a distant home, the prevailing character of its songs must be melancholy. Hence the poetry of the ancients was the poetry of enjoyment, and ours is that of desire; the former has its foundation in the scene that is present, while the latter hovers between recollection and hope"[14].

Schlegel's taxonomy was popularized throughout Europe by Germaine de Staël's *De L'Allemagne* (1813). As John Clairborne Isbell notices, Staël adopted Schlegel's idea of Romanticism and used it "as a perfect label for her own global agenda, and sold this private agenda to Europe's half-formed anti-Classical reactions"[15]. Following

---

[12] R. Immerwahr, "*Romantic" and Its Cognates in England, Germany, and France before 1790*, In: "*Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word*, ed. by H. Eichner, Manchester 1972, pp. 17–97 (p. 18).

[13] H. Eichner, *Introduction*. In: "*Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word*, pp. 6–8.

[14] A.W. Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature,* 2 vols, transl. by J. Black, London, 1815, vol. 1, p. 6, p. 7, pp. 15–16. Google book.

[15] J.C. Isbell, *The Birth of European Romanticism: Truth and Propaganda in Staël's "De L'Allemagne", 1810–1813*, Cambridge 1994, p. 4.

Schlegel, Staël saw Romantic literature as inspired by the spirit of the chivalry and Christianity of the Middle Ages, and regarded Shakespeare's works amongst its chief masterpieces. While Classical literature, according to Staël, focused on the external events, modern literature focuses on character and the turbulent mental struggles of the self:

> In ancient times men attended to events alone, but among the moderns character is of greater importance; and that uneasy reflection, which, like the vulture of Prometheus, often internally devours us, would have been folly, amidst circumstances and relations so clear and decided, as they existed in the civil and social state of the ancients[16].

As opposed to Classical literary tradition cultivated in France, the Romantic was rooted in particular, national cultures, and hence had a wide, popular appeal and was capable of further improvement. Thus German and English literatures, which according to Staël had cultivated the Romantic mode, should serve as models for the development of French literature. Although Staël's and Schlegel's works were published in England (in 1813 and 1815 respectively), and their views were well known[17], the literary classification was not used at the time, probably because the distinction between the Romantic and the Classical did not seem relevant to the current British literary debates, or perhaps because, according to Staël's classification combined with her earlier taxonomy of literature into the literature of the North and of the South, British literature was seen as Romantic.

Byron, who knew Staël's classification and observed the debates between the Romantics and the Classicists in Italy (in which the former signed him up on their side), did not recognize the distinction as applicable to British literature, as is apparent from his unpublished dedication to *Marino Faliero* addressed to Goethe (1820):

> I perceive that in Germany as well as in Italy there is a great struggle about what they call '*Classical and Romantic*', terms which were not subjects of Classification in England – at least when I left it four or five years ago. […] Some of the English Scribblers (it is true) abused Pope and Swift – but the reason was that <they> they themselves did not know how to write <in> either prose or verse, […] but nobody thought them worth making a Sect of. – Perhaps there may be something of the sort sprung up lately – but I have not heard much about it, – and it would be such bad taste that I should be very sorry to believe it[18].

Yet on 5 September 1817 he wrote to John Murray that he and his British contemporary writers "[were] upon a wrong revolutionary poetical system – or systems

[16] G. de Staël, *Germany*, transl. from the French, 3 vols., London 1813, vol. 1, p. 306. Google book.

[17] See Wellek*, A History…*, p. 110.

[18] Lord Byron, *The Collected Poetical Works*, ed. J.J. McGann, 7 vols., Oxford 1980–1993, vol. 4, pp. 546–547.

– not worth a damn in itself"[19]. In the Bowles/Pope controversy in 1821 he classed himself "amongst the builders of this Babel", refraining however from using the word "Romantic"[20], although he referred to the taxonomy introduced by the Schlegels and Staël, and pointed to its reductiveness, noticing the parallels between their classification and the positions of the two contending sides in the debate in Britain[21].

Was Romanticism the system that Byron had contributed towards building, or was he rather enlisted in its cause by his Continental contemporaries, who were fascinated by the ideas of the new literary school propagated by the Schlegels and Staël? To his Continental European readers *Childe Harold's Pilgrimage* and the Turkish Tales appeared to exhibit the most salient features of the trend, particularly when they read the reviews in British periodicals, particularly "The Edinburgh Review".

In 1816 Henri Beyle, better known as Stendhal, who actually met Byron in Milan, wrote to his friend Louis Crozet:

> This system, in the way that is practiced by Lord Ba-ï-ronne (Lord Byron, the young peer, a thirty six [sic!] year old Lovelace) and in the way that is taught by *The Edinburgh Review*, is bound to attract the human race. Schlegel remains a ridiculous pedant. [….] Byron, Byron is the name we must ring out loud. The Ed. Rev. places him just after Shakespeare in the painting of energetic passions[22].

Stendhal is referring here to Francis Jeffrey's 1814 review of *The Bride of Abydos* and *The Corsair*, where Jeffrey presented his "cyclical theory of taste", to borrow Rutherford's phrase, to account for the recent developments in British literature[23]. Jeffrey argued that in primitive societies violent passions constitute the main poetic subject. With the progress of civilization people learn to control their feelings and the era of good taste and civility follows; however, true sensations gradually become repressed by artificial rules, "poetry becomes first pompous and stately – then affectedly refined and ingenious – and finally gay, witty, discursive and familiar"[24]. As a reaction to this decline in poetic taste, there naturally follows a return to the fascination with

---

19 *Byron's Letters and Journals*, ed. L.A. Marchand, 13 vols., London 1973–1994, vol. 5, p. 265. Hereafter *BLJ.*

20 *Letter to John Murray Esq*., *The Complete Miscellaneous Prose*, ed. A. Nicholson, p. 148. Qtd. in Wellek, *A History…*, p. 123.

21 *Ibidem*, p. 142.

22 "Ce système tel qu'il est pratiqué par Lord Ba-ï-ronne (Lord Byron, jeune pair, Lovelace de trente-six [sic !] ans) et tel qu'il est enseigné par *l'Ed[inburgh] Review* est sûr d'entraîner le genre humain. Schlegel reste un pédant ridicule [....] Byron, Byron est le nom qu'il faut faire sonner ferme. *L'Edinburgh R[eview*] le place immédiatement après Shakespeare pour la peinture des passions „énergiques". To Louis Crozet, le 28 septembre 1816, Stendhal, *Correspondance I: 1800–1821*, ed. H. Martineau and V. Del Litto, Paris 1968, p. 819, p. 820. The texts Stendhal referred to were *The Corsair*, *The Giaour* and *The Bride of Abydos*, which he called "histoires d'amour tragiques", p. 820. The translation is mine apart from the penultimate sentence qtd. after P. Cochran, *From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress Though Early Nineteenth-Century French Literature*, In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, p. 56.

23 *Byron: The Critical Heritage*, p. 53.

24 [F. Jeffrey], Review of *The Corsair* and *The Bride of Abydos*, "The Edinburgh Review" 1814, vol. 23, pp. 198–229 (p. 200).

great passions and primitivism, especially among those who being at a higher level of civilizational development no longer feel threatened by them. According to Jeffrey, an essential difference in the depiction of violent sensations between primitive and early-nineteenth-century literatures consists in the fact that whereas the former focused on the consequences of passion, in the latter, "[t]he minds of the great agents must be unmasked for us – and all the anatomy of their throbbing bosoms laid open to our gaze" so that the reader can identify with their feelings[25]. Byron is the greatest representative of this mode of poetry, though the tendency is also observable in the writings of Scott and Southey.

Stendhal used passages from Jeffrey's article to characterize the new literary developments he postulated in *L'Histoire de la peinture en Italie* (1817) and his 1818 essay *Qu'est-ce que le Romanticisme*? On being first introduced to "The Edinburgh Review" by his English friends, he reports to Louis Crozet that this initiates "a great, though at the same time very discouraging epoch for my spiritual history" as he has found out that most of the ideas he prided himself on having presented in *L'Histoire de la peinture en Italie* (1817) derive from "general and more elevated ideas presented in this cursed book"[26]. In his final chapters of *L'Histoire* he openly translates, or rather rewrites, Jeffrey's theory of the development of taste to posit that the literature of the nineteenth century should be a literature of passion, and he repeats the same phrases in his 1818 pamphlet:

> La poésie anglaise est devenu de nos jours, et depuis la Révolution française, plus *enthousiaste*, plus *grave*, plus *passionnée*. Il a fallu d'autres sujets que pour le siècle spirituel et frivole qui avait précédé. On est revenu à ces héros dont les grands caractères animèrent les poëmes énergiques des premiers et rudes inventeurs; ou bien il a fallu aller chercher des hommes semblables parmi les sauvages et les barbares. [Est-ce parmi les jeunes élégants de Paris que lord Byron aurait trouvé le caractère sombre de son *Giaour* et le caractère bien plus touchant de son *Corsaire*?][27].

In the essay he labels the literary excerpts published in "The Edinburgh Review" "Romantic" and assigns to the journal the role of the main promoter of Romantic literature. His *romanticisme* derives from the Italian word *romanticismo*, drawing upon

---

25 *Ibidem*, p. 203.

26 "une grande époque pour l'histoire de mon esprit; mais en meme temps une époque bien décourageante"; "idées generales et plus élevées, exposées dans ce maudit livre", Stendhal, *Correspondence I*, p. 819, my own translation.

27 Stendhal, *Qu'est-ce que le Romanticisme?*. In: *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*. *Œuvres complètes de Stendhal*, Paris 1854, pp. 229–257 (p. 250). Google book. The last sentence is a new addition in the essay. See also Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817, vol. 2, pp. 428–429. Google book. Cf. Jeffrey: "Poetry [...] reflects and partakes in this great transformation [apparent in the 'political enthusiasm' of the time]. It becomes more enthusiastic, authoritative and impassioned; and feeling the necessity of dealing in more powerful emotions than suited the tranquil and frivolous age which preceded, naturally goes back to those themes and characters which animated the energetic lays of its first rude inventors". [F. Jeffrey], Review of *The Corsair* and *The Bride of Abydos*, "The Edinburgh Review" 1814, vol. 23, p. 200.

the literary debate going on in Lombardy, where he was living at the time. For Stendhal the *querelle* in France should be understood in terms of the struggle between Racine and Shakespeare, Boileau and Byron, and French neoclassicists should look to "The Edinburgh Review" for their true opponents[28]. Interestingly, Stendhal's attitude towards Byron drastically changes five years later, when in *Racine et Shakespeare* he no longer views him as the "head of the Romantics" and refers to him as the author of "some sublime, but always the same epic poems, and of many mortally boring tragedies"[29].

Echoes of Jeffrey's reviews are to be found in other French-language periodicals and through them throughout the rest of the Continent. Perhaps the most striking example of an enthusiastic rewriting of his comments, strongly reminiscent of Stendhal's reaction, appears in Philarète Chasles's *Essai historique sur la poésie anglaise et sur les poètes anglais vivants* published in "Revue encyclopédique"[30]. Like Stendhal, Chasles drew strongly on Jeffrey's reviews, using his cyclical theory of taste to explain the recent developments in English literature, enthusiastically presenting Byron as the greatest poet of passion.

While Stendhal and Chasles used the authority of "The Edinburgh Review" to advocate their radical vision of Romanticism as the literature of passion, already in 1817–19 the Swiss journalist and politician Charles Pictet de Rochemont rewrote Jeffrey's review of *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto III and *Prisoner of Chillon* in his series of articles on Byron in the Geneva-based "Bibliothèque universelle". According to Peter Cochran, it was through the pages of "Bibliothèque universelle" that "the myth of Byron as a Satanic, seductive figure of misanthropic depravity sprang fully armed from the collective unconscious of right-wing Europe"[31].

Cochran rightly points out the significance of Pictet de Rochemont's publications in constructing the image of Byron for Continental readers, but what is also worth stressing is the fact that the first of these articles consisted mainly of rewriting of Jeffrey's review of *Childe Harold*, Canto III and *Prisoner of Chillon* in "The Edinburgh Review", which is apparent in the argumentation, use of imagery and the selection of the quoted passages. Hence the image of Byron which was spread throughout Europe by the Swiss periodical was the creation of Jeffrey, readjusted to the ideological and poetological needs of Pictet de Rochemont.

In his review Jeffrey complains that Byron "delights too exclusively in the delineation of a certain morbid exaltation of character and feeling, a sort of demoniacal sublimity, not without some traits of the ruined Archangel"[32]. This image of Byron as

---

28 Stendhal, *Qu'est-ce que le Romanticisme*?, p. 233.

29 "quelques héroïdes sublimes, mais toujours les mêmes, et de beaucoup de tragédies mortellement ennuyeuses". Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 35, my own translation.

30 P. Chasles, *Essai historique sur la poésie anglaise et sur les poètes anglais vivants*, "Revue encyclopédique" 1821, vol. 9, pp. 228–240; 446–58. Google Book.

31 P. Cochran, *From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress through Early Nineteenth-Century French Literature.* In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, pp. 32–70 (p. 40).

32 [F. Jeffrey], Review of *Childe Harold's Pilgrimage, Canto the Third*, "The Edinburgh Review" Dec. 1816, vol. 27, pp. 277–310 (p. 279). ProQuest. The comparison of Byron's persona to Milton's Satan had already appeared in Jeffrey's review of *Childe Harold*, Cantos I and II, "The Edinburgh Review" Feb. 1812, vol. 19, pp. 466–77 (p. 467). ProQuest.

Satan obviously originated in allusions to Milton's Satan present in his works, and it was quickly adopted in the imagery of literary criticism, finding probably its most striking literary expression in Lamartine's *L'Homme* in his *Meditations* (1820). Jeffrey on the whole praises Byron's emotional intensity and stresses his hold on his readers, though he objects to what he perceives as his apparent identification with his morally dubious protagonists and his misanthropy. Byron himself appreciated Jeffrey's review though he realized that it contributed to spreading his misanthropic reputation: "I suppose now I shall never be able to shake off my sables in public imagination"[33].

Byron's prediction came true instantaneously. In his rewriting of Jeffrey's article, Pictet de Rochemont stresses the moral dangers that Byron's works pose to their readers, but he also emphasizes the power of his poetry and laments what he perceives as the abuse of his poetic imagination in directing the mind of the reader to misanthropy and melancholy. He does not use the term "Romantic" in reference to Byron's poetry, though the Satanic image of Byron he constructed in his reviews anticipated the Byron of the French Romantics[34].

The wide circulation of the „Bibliothèque universelle" among European intellectual elites means that this is probably how many Continental readers first learned about Byron. That was certainly the case with his Polish readers: not only does the first known mention of Byron in Polish appear in the translation of an article from the Geneva-based journal, but we also have evidence that Mickiewicz and his Vilnius friends first learnt about Byron from their readings of the „Bibliothèque Universelle"[35]. While Pictet de Rochemont in his rewritings strengthened the tone of Jeffrey's moral criticism in his review of *Childe Harold*, Canto III, Philarète Chasles dismissed it altogether, rewriting Jeffrey's moral reservations into the highest expression of praise.

The image of Byron as the Romantic icon for most of Continental Europe was probably most widely spread by Amédée Pichot's and Eusèbe de Salle's French translations of Byron's works, which started to appear in 1819. Pichot's introduction to that publication was revised for the subsequent editions, and from the fourth edition of 1823 onwards it was preceded by "Notice préliminaire" by Charles Nodier[36]. In the introductions to the second and third editions, which, as he admitted in a footnote, consisted mainly of adaptations and translations of British reviews, Pichot declared Byron to be the main representative of Romantic literature.

Pichot understands Romantic literature in Staël's terms, conflating her description of literature of the North with her vision of Romantic literature in *De l'Allemagne*. According to Staël, people of the North value freedom, find inspiration in Nature, whose ferocity leads to their melancholy, and their poetic tradition derives from Ossian.

---

33 Letter to Moore of 10th March 1817. In: *BLJ*, V, p. 185–186.

34 [C. Pictet de Rochemont], *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the Third. Le Pélérinage de CHILDE HAROLD. Troisième chant. Par Lord Byron*, "Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts"1817, vol. 5: Littérature, pp. 72–100.

35 J. Kleiner, *Mickiewicz*, vol. 1: *Dzieje Gustawa*, 3rd rev. ed. Lublin 1995, p. 221, footnote 47; p. 448–449, footnote 5.

36 For a list of Pichot's editions and their contents, see E. Estève, *Byron et le romantisme français: essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris 1907, pp. 527–528. *Gallica. Bibliothèque numerique*.

And indeed Ossian is presented by Pichot as Byron's antecedent in his depiction of Nature:

> Libre, sauvage, impétueuse et imposante dans ses inspirations hardies et même dans ses écarts, la littérature romantique est l'interprète de la nature, des passions, des souvenirs du moyen âge et des superstitions du cœur. Tantôt elle plane avec le génie des temps chevaleresques sur les ruines de la féodalité, assiste aux tournois des preux, erre sous les voûtes des temples gothiques […], ou s'égare dans les regions de la féerie et des enchantemens; tantôt c'est l'esprit de la solitude qu'elle évoque dans le silence des nuits, dans les profondeurs religieuses des forêts et sur la cime altière des monts. Son pinceau créateur nous retrace avec des couleurs nouvelles les magnifiques tableaux de l'univers, et sait donner la vie aux objets inanimés; ses descriptions de la nature nous charment d'autant plus qu'elle la peint moins par sa forme matérielle que par les sensations qu'elle nous fait éprouver[37].
>
> Free, wild, impetuous and imposing in both its audacious inspirations and its excesses, Romantic literature is the interpreter of Nature, of passions, of memories of the Middle Ages and superstitions of the heart. Sometimes it hovers with the spirit of chivalric times over the feudal ruins, takes part in tournaments, wanders under the vaults of Gothic temples […], or loses itself in the regions of magic and enchantment; sometimes it is the spirit of solitude that it evokes in the silence of the night, in the holy depths of forests and on the proud mountain peaks. Its creative brush redraws for us with new colours the splendid pictures of the universe, and knows how to bring to life inanimate objects; its descriptions of nature enchant us all the more as it paints it less through its material form than by sensations which it makes us experience.

The image of Byron that Pichot introduces in his essay uses the same syntactic structure as the passage characterizing Romantic literature, which reveals the analogies between the two: Byron rather than Byron's works appears to embody the main characteristics of this type of poetry:

> Indépendent par son caractère comme par sa fortune, dédaignant avec fierté les règles de l'art pour s'abandonner sans retenue à l'impression du moment et aux inspirations du moment et aux inspirations bizarres du génie le plus capricieux, lord Byron exerce une sorte de magie tyrannique sur ses lecteurs, par son enthousiasme entraînant, la sombre énergie de son âme, le vague mélancolique de ses souvenirs, et la voix solonnelle et terrible de ses douleurs et de ses ressentimens[38].
>
> Independent both in his character and in his fortune, proudly despising the rules of art so as to abandon himself without any restraint to momentary impressions and momentary inspirations and strange inspirations of the most

[37] [A. Pichot], *Notice sur Lord Byron et ses écrits*. In: *Œuvres complètes de Lord Byron*, 2nd ed., Paris 1820, vol. 1, pp. i–xxxvi (P. i–ii). Google book. My own translation follows.

[38] *Ibidem*, p. II.

> capricious genius, Lord Byron exercises some kind of tyrannical magic over his readers with his stirring enthusiasm, dark energy of his soul, melancholy flow of his memories, and the solemn and terrible voice of his pain and resentments.

The defiance of the rules, enthusiasm and melancholy, all key concepts in Staël's thinking on Romantic literature, are apparent in these characteristics, which draw very strongly on the aesthetics of the sublime[39]. Pichot's equation of Byron with the "Romantic" was to reverberate in numerous publications over the Continent. In his article on the reception of Byron in Spain, Derek Flitter quotes a passage from the preface to a historical novel *Los bandos de Castilla* (The factions of Castile 1830) by Ramón López Soler, where Soler tries to "encapsulate the essence of the 'Romantic'"[40]. The very opening sentence of the passage echoes Pichot's definition:

> Wild, impetuous, we might even say savage, as admirable in the audacious flights of its fantasy as it is striking in the sublimity of its extravagance, we may declare Romantic literature to be the interpreter of those elusive and ineffable passions which, lending to man a sombre mien, urge him towards solitude, where he seeks in the ocean's roar and in the whistling wind the images of his own sorrows[41].

Flitter notices that although Byron is not mentioned in Soler's text, the vision of Romantic literature appears to be based on his work, and indeed the verbal echoes confirm that it may have been at least partially inspired by Pichot's account of Byron – unless Pichot and Soler used some common source I have not identified. The Ossianic context within which Byron is presented in Soler's text points to Staël's concept of the literature of the North as the starting point for their idea of Romantic literature.

Pichot's 1820-1 introductions also offer a characteristic instance of rewriting British critics for the needs of the newly emerging French Romantic movement. Central to his introduction is the analogy between Byron and Rousseau, which he presents on the basis of John Wilson's review of *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV in "The Edinburgh Review", where Byron and Rousseau are perceived as modern writers who fascinate the reader more by their personalities than their work, as their work is the expression of their character[42]. Byron's toying with the conventions of the romance in *Childe Harold's Pilgrimage* combined with the topicality of his subject, subjectivity and the melancholy of his poetic tales easily yield to the Romantic classification.

---

39 I am grateful to Richard Cardwell for pointing this link to me.

40 D. Flitter, *"The Immortal Byron" in Spain: Radical and Poet of the Sublime*. In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, p. 133.

41 "Libre, impetuosa, salvaje, por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédese afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares". Qtd. in Flitter, p. 134.

42 J. Wilson, from his unsigned review, "The Edinburgh Review", Sept. 1818, vol. 30, pp. 87–120. In: *Byron: The Critical Heritage*, pp. 147–154.

By 1823 British reviewers had generally turned against Byron, and Byron's classicist sympathies had become widely known, so Pichot's introduction to the 1823 edition, now expanded to *Essai sur le génie et le caractère de Lord Byron* and taking up most of the first volume, reflected these developments. Pichot amply quoted from British periodicals, echoing Jeffrey's accusations of immorality in *Don Juan*, and bitterly stated that "waging this war against enthusiasm is not honourable for the genius"[43]. Moreover, he reported on the *Letter to John Murray* in the Bowles/Pope controversy, pointing out that Byron was now attacking the school of which he had been proclaimed the main representative. On the other hand, he perceived Byron's position in France as that of a widely imitated member of the new Romantic school ("We are Romantics like Lord Byron, sir Walter Scott, Châteaubriand, etc, etc.")[44]. The origins of that school, referred to as the Romantic genre, were explored in Charles Nodier's *Notice préliminaire*.

The publication of Nodier's essay coincided with the growing activity of the supporters of the Romantic movement in France. Nodier himself, known for his 1818 novel *Jean Sbogar*, hosted one of the first Romantic *cénacles* at the Library of the Arsenal in the years 1824–1828, and in 1820 he co-authored a melodrama *Le Vampire*, an adaptation of Polidori's *The Vampyre*. As Joanne Wilkes notes, for Nodier the importance of Byron lay in the fact that he expressed the spirit of the age, capturing the feeling of political and spiritual upheaval, and becoming a kind of prophetic figure. This was to become a recurring motif in the French reception of Byron[45]:

> The appearance of Lord Byron in European literature is one of those events whose influence can be felt by all the people and all generations, not however because Lord Byron is, as some thoughtless critics have claimed, the creator of a new poetic genre [school?][46] […] Witness to the renewal of a civilization, Lord Byron has been the most powerfully inspired interpreter of all the emotions, of all the passions, to speak plainly, of all the frenzies which awake in the stormy interval in which the efforts of a society coming into being are mixed up with the convulsions of a society in decline. He has no more invented this poetry than this state of affairs: he has revealed it[47].

---

43 "cette guerre faite à l'enthousiasme n'a rien d'honorable pour le génie". *Œuvres de lord Byron*, 4th ed., Paris: 1823, vol. 1, p. cxv. My own translation.

44 "Nous sommes romantiques comme lord Byron, sir Walter Scott, Châteaubriand, etc, etc." *Ibidem*, p. cxlv.

45 J. Wilkes, *'Infernal Magnetism': Byron and Nineteenth-Century French Readers*. In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, p. 17.

46 My own translation.

47 Transl. by J. Wilkes. In: Wilkes, *"Infernal Magnetism"*…., In: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1, p. 17. "L'apparition de lord Byron dans la littérature européenne, est un de ces événemens dont l'influence se fait ressentir à tous les peuples et à toutes les générations; non que lord Byron soit, comme l'ont avancé quelques critiques irréfléchis, le créateur d'un nouveau genre de poésie [...].Témoin du renouvellement d'une civilisation, lord Byron a été l'interprète le plus puissamment inspiré de tous les sentimens, de toutes les passions, tranchons le mot, de toutes les frénésies qui s'éveillent dans l'intervalle orageux d'une societé naissante, et les convulsions d'une societé qui tombe. Je le répète: il n'a pas inventé cette poésie que cet état de choses. Il l'a révélée" C. Nodier, *Notice préliminaire*. In: *Œuvres de lord Byron*, 4th ed., Paris 1823, vol. 1 p. i–ii.

For Nodier, Byron opens a new literary epoch, which is a reaction against the age of reason. Nodier's vision of literature as expressing the spirit of the time ties with other contemporary historicist views, such as Staël's or Hazlitt's; Chasles's essay I referred to earlier uses as its epigraph Hamlet's words: "Poets are [...] the abstract and the brief Chronicle [sic!] of the Time" (II, ii), translated into French as "le mirroir des peuples et la brève chronique des tems"[48].

Pichot was certainly not the first French writer who had perceived Byron as a Romantic. However, owing to the wide circulation of his translations, he was the one who popularized the French image of Byron as the main representative of new Romantic poetry across the Continent[49]. All the paratexts published in Pichot's editions served as a major source of information on Byron for most of his Continental readers, either directly, for those who read in French, or in the form of acknowledged and unacknowledged translations and adaptations. Among the latter it is worth noting the translation of Pichot's introduction to the third edition of Byron's *Oeuvres* in "Pamiętnik Warszawski" (Warsaw Journal) in 1823[50] and the unacknowledged adaptation of Charles Nodier's *Notice* by Karol Wójcicki in *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach* (*Lives of great men renowned in various professions*, 1850)[51].

Twenty-first century British scholars sometimes reject 'Romanticism' as too ambiguous a term or try to think of it in terms of idealism and transcendence. According to the latter view, most of Byron's works are hardly Romantic, since, like *Don Juan*, they are firmly rooted in reality. But the Romantic Byron as a subjective poet of passion and melancholy, who expresses all the anxieties of his age, is a lasting presence in the history of European literature. Originally he was constructed on the basis of both his own early poetical works and British reviews, only to become appropriated by the Romantics in Italy, France and Poland in their campaign against the Classicists, even before his death in Greece consolidated his status as a Romantic icon.

Bibliography

Byron G.G., *Byron's Letters and Journals*, ed. L.A. Marchand, 13 vols., London 1973–1994.
Byron G.G., *The Works of Lord Byron: Letters and Journals*, vol. 4, ed., R.E. Prothero, London 1900, Appendix VI.
Byron G.G., *The Collected Poetical Works*, ed. J.J. McGann, 7 vols., Oxford 1980–1993.
Byron G.G., *The Complete Miscellaneous Prose*, ed. A. Nicholson, Oxford 1991.
Byron: The Critical Heritage, ed. A. Rutherford, London 1970.
Chasles P., *Essai historique sur la poésie anglaise et sur les poètes anglais vivants*, "Revue encyclopédique" 1821, vol. 9.

48 Chasles, p. 237.
49 Cardwell, *Introduction*, p. 4, Cochran p. 32.
50 *Wiadomość o Lordzie Byronie i jego pismach*, trans. by J.K. Jaślikowski, *Pamiętnik Warszawski*, 3 (1823), pp. 5–23.
51 K.W. Wójcicki, *Lord Bajron*. In: *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach*, Warszawa 1850, nakł. J. Bernsteina, I, pp. 369– 410.

Christensen J., *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Baltimore 1993.
Cochran P., *From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress Though Early Nineteenth-Century French Literature*. In: *The Reception of Byron in Europe*, ed. R. Cardwell, 2 vols, London 2004, vol. 1.
Day A., *Romanticism*, The New Critical Idiom, London 1996.
Eichner H., *Introduction*. In: *"Romantic"and Its Cognates: The European History of a Word*, ed. H. Eichner, Manchester 1972.
Estève E., *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris 1907, Gallica, "Bibliothèque numerique".
Flitter D., *'The Immortal Byron' in Spain: Radical and Poet of the Sublime*. In: *The Reception of Byron in Europe,* ed. R. Cardwell, 2 vols, London 2004, vol. 1.
Immerwahr R., *"Romantic" and Its Cognates in England, Germany, and France before 1790*, in: "*Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word*, ed. by H. Eichner, Manchester 1972.
Isbell J.C., *The Birth of European Romanticism: Truth and Propaganda in Staël's* "De L'Allemagne", 1810–1813, Cambridge 1994.
[Jeffrey F.], Review of *Childe Harold's Pilgrimage*, *Cantos I and II*, "The Edinburgh Review" Feb. 1812, vol. 19. ProQuest.
[Jeffrey F.], Review of *Childe Harold's Pilgrimage, Canto the Third*, "The Edinburgh Review" Dec. 1816, vol. 27. ProQuest.
[Jeffrey F.], Review of *The Corsair* and of *The Bride of Abydos*, "The Edinburgh Review" April 1814, vol. 23.
[Jeffrey F.], Review of R. Southey's *Thalaba the Destroyer*, "The Edinburgh Review" Oct. 1802, vol. 1.
Kleiner J., *Mickiewicz*, vol. 1: *Dzieje Gustawa*, 3rd rev. ed. Lublin 1995.
Lefevere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London 1992.
Perkins D., *The Construction of 'The Romantic Movement' as a Literary Classification*, "Nineteenth-Century Literature" 1990, vol. 45, no. 2.
Nodier C., *Notice préliminaire*. In: *Œuvres de lord Byron*. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. .... P.T. [A. Pichot], Paris 1823, vol. 1, p. i–xvi.
[Pichot A.], *Essai sur le génie et le caractère de lord Byron*. In: *Œuvres de lord Byron*. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. .... P.T. [A. Pichot], Paris 1823, vol. 1.
[Pichot A.], *Notice sur Lord Byron et ses écrits*. In: *Œuvres complètes de lord Byron*,traduites de l'anglais par A.E. de Chastopalli [A. Pichot and E. de Salle], 2nd ed., Paris 1820, vol. 1, p. i–xxxvi, Google ebook.
[Pichot A.], *Wiadomość o Lordzie Byronie i jego pismach*, transl. by J.K. Jaślikowski, „Pamiętnik Warszawski" 1823, vol. 3.
[Pictet de Rochemont C.], *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the Third. Le Pélérinage de Childe Harold. Troisième chant. Par Lord Byron*, "Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts" 1817, vol. 5: Littérature.
St. Clair W., *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge 2007.
Schlegel A.W., *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, transl. by J. Black, 2 vols., London 1815, Google book.
Staël G. de, *Germany*, trans. [F. Hodgson], 3 vols., London 1813, Google book.
Stendhal, *Correspondance I: 1800–1821*, ed. H. Martineau and V. Del Litto, Paris 1968.
Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, 2 vols., Paris 1817, Google book.

Stendhal, *Qu'est-ce que le Romanticisme?*. In: *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*. *Œuvres complètes de Stendhal*, Paris 1854, Google book.
Taine H., *Histoire de la littérature anglaise*, 3 vols, Paris 1863, Google book.
The Reception of Byron in Europe, ed. R. Cardwell, 2 vols, London 2004.
Wasylewski S., *U świtu romantyzmu. Pierwsze sądy o Byronie w Polsce (1816–1822)*, "Pamiętnik Literacki" 1913.
Wellek R., *A History of Modern Criticism: 1750–1950: The Romantic Age*, New Haven 1955.
Wellek R., *The Concept of 'Romanticism' in Literary History: II.The Unity of European Romanticism*, "Comparative Literature" Spring 1949, vol. 1.2.
Wójcicki K.W., *Lord Byron*. In: *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach*, Warszawa 1850, vol. 1.
Wilkes J., "*Infernal Magnetism": Byron and Nineteenth-Century French Readers*. In: *The Reception of Byron in Europe*, ed. R. Cardwell, 2 vols, London 2004, vol. 1.

Streszczenie

Z początkiem XIX wieku dla większości czytelników w krajach Europy kontynentalnej Byron był uosobieniem ducha romantyzmu. Termin „romantyczny" nie był jednak używany w stosunku do poety w Wielkiej Brytanii. Na czołowego przedstawiciela romantyzmu wykreowali Byrona francuscy krytycy, szczególnie Amédée Pichot and Charles Nodier, w swoich wstępach do francuskich przekładów dzieł Byrona, przez które najczęściej europejscy czytelnicy zapoznawali się z twórczością poety. Dyskurs francuskich krytyków oparty był głównie na brytyjskich artykułach, które ukazały się w „The Edinburgh Review". Francuscy ludzie pióra uznali subiektywizm i emocjonalizm poezji Byrona, podkreślany przez Francisa Jeffreya i Johna Wilsona w recenzjach na łamach tego czasopisma, jako wyraz literatury romantycznej i ogłosili go przedstawicielem nowego ruchu literackiego, ukazanego przez Germaine de Staël w jej głośnej książce *O Niemczech*.

Summary

For most Continental readers in the early nineteenth century Byron embodied the spirit of Romanticism. The term 'romanticism', however, in reference to the new literary movement, was not used in British criticism. The role of the Romantic Poet was assigned to Byron by French critics, perhaps most influentially in Amédée Pichot's and Charles Nodier's introductions to the French translations of his works widely read across Europe. Most of the French critical comments were substantially based on British reviews of his poetry. French critics recognized the subjectivity and emotionalism of Byron's poetry underlined by Francis Jeffrey and John Wilson in their reviews as expressive of new Romantic literature, and they linked Byron's name to the literary movement which Germaine de Staël presented in *De L'Allemagne*. The aim of this paper is to examine the ways in which French writers drew on British literary criticism, particularly Francis Jeffrey's articles in "The Edinburgh Review", to establish Byron's reputation as a leading representative of the new Romantic school of poetry on the Continent.

Biography

Monika Coghen is a faculty member in the Institute of English Studies of the Jagiellonian University in Kraków. She has published articles on British Romantics and the Gothic, particularly on the dramas by Coleridge, Wordsworth, and Byron, and on the Polish reception of British Romanticism. Her other areas of interest include the British nineteenth-century novel and Polish Romanticism.

monika.coghen@uj.edu.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 69–81 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **18.03.2020**

Mirosława Modrzewska

University of Gdańsk
Gdańsk
ORCID: 0000-0001-6460-0601

THE WORDSWORTHIAN AND THE BYRONIC ROMANTIC CANON IN THE "SUPPOSED CONFESSIONS" OF ALFRED TENNYSON

WORDSWORTHA I BYRONA KANON ROMANTYCZNY W „DOMNIEMANYCH ZEZNANIACH" ALFREDA TENNYSONA

Słowa kluczowe: Alfred Tennyson, William Wordsworth, George Gordon Byron, kanon romantyzmu, poezja konfesyjna
Key words: Alfred Tennyson, William Wordsworth, George Gordon Byron, Romantic canon, confessional poetry

The problems of the literary canon may well be treated as products of culture (Zgorzelski 11), or as interpretative traditions characteristic of native cultures, which, however, result in lasting axiological hierarchies, such as the ones created by Meyer H. Abrams in his attempt to grasp the paradigm of a "greater Romantic lyric"[1]. The heritage of Abrams (*The Mirror and the Lamp*, Oxford: OUP 1953) developed by René Wellek in his theory of Romanticism[2], in which William Wordsworth's lyrical poetry constitutes the centre of English Romantic poetry and George Gordon Byron is deliberately excluded, dominated, it seems, British criticism until the 1980's, when, as Jerome McGann puts it: "The continental vantage exposes the problems in their most telling form. From Goethe and Pushkin to Baudelaire, Nietzsche and Lautréamont, Byron seems to stand at the very centre of Romanticism"[3]. The reasons for the long simultaneous existence of two different canons/paradigms of English Romantic poetry may partly be explained by the lack of historicism in critical theories of poetic

[1] http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/coursepack/criticism_etc/Abrams-Structure_and_Style.pdf [16.03.2020].
[2] R. Wellek, *Pojęcia i problem nauki o literaturze*, H. Markiewicz (red.), tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, Warszawa 1979.
[3] J. McGann, *Byron and Romanticism*, ed. J. Soderholm, Cambridge: Cambridge University Press, 2002 , p. 237.

style and partly by Byron's own provocative refusal to follow current poetic fashions and his open criticism of Wordsworth's literary stance.

William Wordsworth (1770–1850) and George Gordon Byron (1788–1824) apparently met only once at the house of Samuel Rogers in 1815[4]. As it has been reported, both of them were deeply aware of each other's eminence as poets, as well as of Byron's earlier criticism of Wordsworth's poetry and his satirical statements of *English Bards and Scotch Reviewers* starting with the lines:

> Next comes the dull disciple of thy school,
> That mild apostate from poetic rule,
> The simple WORDSWORTH, framer of a lay
> As soft as evening in his favourite May,
> Who warns his friend "To shake off toil and trouble,
> And quit his books, for fear of growing double"

(lines 235–240, vol. I, p. 315).

Already in this fragment, and further in lines 241–254 and 903–905 of the poem, one may observe the basic differences between the poetic projects of the two poets, Wordsworth being the founder of English Romanticism and Byron being the most important representative of the second generation of English Romantics. Byron notices Wordsworth's attempt to found his new poetic style on a rejection of neoclassical poetics and on simple language close to the rustic reality of country people and he ironically states that Wordsworth's aim was "To shake off toil and trouble, / And quit his books, for fear of growing double;" (240). Byron writes further that Wordsworth –

> […] both by precept and example, shows
> That prose is verse, and verse is merely prose;
> Convincing all, by demonstration plain,
> Poetic souls delight in prose insane;
> And Christmas stories tortured into rhyme,
> Contain the essence of the true sublime:
> Thus, when he tells the tale of Betty Foy,
> The idiot mother of "an idiot Boy;"
> A moon-struck, silly lad, who lost his way,
> And, like his bard, confounded night with day;
> So close on each pathetic part he dwells,
> And each adventure so sublimely tells,
> That all who view the "idiot in his glory"
> Conceive the Bard the hero of the story.
> "Up, up my friend, and clear your looks,
> Why all this toil and trouble?

[4] *Ibidem*, p. 173.

Up, up my friend, and quit your books,
Or surely you'll grow double."

(lines 241–258)

Byron evidently sneers at the idea of intellectual resignation from learning or erudition, but at the same time he notices the emergence of new aesthetic concepts exploring the borders of the human condition, the epistemology of the unknown and the obscure, the reality of madness and the mystical quality of childish innocence. Byron even notices a sort of group predilection grounded in some sort of religious practices which may transform the poet-practitioners into an obscurely infantile lot:

[…]
Yet let them not to vulgar WORDSWORTH stoop,
The meanest object of the lowly group,
Whose verse, of all but childish prattle void,
Seems blessed harmony to LAMB and LLOYD:
Let them – but hold, my Muse, nor dare to teach
A strain far, far beyond thy humble reach:
The native genius with their being given
Will point the path, and peal their notes to heaven.
And thou, too, SCOTT! resign to minstrels rude
The wilder Slogan of a Border feud:
Let others spin their meagre lines for hire;
Enough for Genius, if itself inspire!
Let SOUTHEY sing, although his teeming muse,
Prolific every spring, be too profuse;
Let simple WORDSWORTH chime his childish verse,
And brother COLERIDGE lull the babe at nurse […]

(903–918)

By 1811 Wordsworth had published the *Lyrical Ballads* (1798/1800) and *Poems, in Two Volumes* (1807) which included the "Immortality Ode"[5], which contains the most important motifs of his poetic creed. As an ode typical for the period of Romanticism, "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" introduces an addressee which belongs to the fictional world of the poem (a "Child"), but at the same time is part of the consciousness of the lyric persona. The poem is based on the lyric persona's reflective recollection of his own childhood, but the concrete image of a Child is in the course of meditation endowed with a set of abstract features (the "Creed of Childhood") symbolically embodying poetic creative powers[6].

[5] *Ibidem*, p. 173.

[6] Cf. M. Modrzewska, "*Speaker, Theme and Addressee in Nine Odes by Different Authors*", "Focus on Literature and Culture", G. Bystydzieńska and L. Kolek (eds.), Lublin: Maria Curie -Skłodowska University Press, 1994, pp. 33–41.

The poetics of remembrance is interwoven with a lyrical contemplation of idyllic landscape and Wordsworthian epistemological excitement is counterpointed with a deep sense of loss:

> THERE was a time when meadow, grove, and stream,
> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> Apparell'd in celestial light,
> The glory and the freshness of a dream.
>
> […]
> But yet I know, where'er I go,
> That there hath pass'd away a glory from the earth.

Wordsworth's evocation and adoration of childhood is rooted in the New Testament tradition of faith understood as innocence, as well as in his understanding of creative freedom uncorrupted by convention and social norms. The concept of a Child takes on a variety of shapes: "Child of joy" (line 34), "Shepherd-boy" (36), "blessed creatures", "fresh flowers" of the "sweet May-morning" (45), the "Child among his new-born blisses" (86), "Mighty prophet! Seer blest!"(115). In the final lines of the poem Wordsworth draws metaphorical parallels between the Child's sense of immortality and the power and the infiniteness of the rolling oceans, in which the concept of childhood acquires the more abstract features of the "splendour in the grass" and the "glory in the flower" that soothe human suffering "in the faith that looks through death". Thus the contemplation of childhood acquires in the poem the meaning of heightened perception of nature and finding religious inspiration in the "Fountains, Meadows, Hills, and Groves" (192).

It was Wordsworth's conception of nature that made him the central poet of English Romanticism, despite the fact that nature and landscape usually serve the poet as a reflection of the subjective perception of the world, as can be observed in "Daffodils", a poem apparently concerned with flowers, but whose subject is equally or even more importantly the "inward eye" of a lonely wanderer. Still Wordsworth and his poetry became determinant of the Romantic style until the 1980s , as is clear from Rene Wellek's famous definition of Romanticism as "Imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for poetic style"[7].

Wellek's definition naturally strengthens Wordsworth's position as an icon of the English Romantic canon and removes Byron from the map of English Romanticism because of the latter's different view of poetic imagination (as not necessarily a source of poetic inspiration) and his neglect of nature (not necessarily at the centre of his world view). Also, Byron's ironic, antithetical and digressively rhetorical lyric persona does not construct consistent myths or symbols [*Don Juan*, Canto XVII]. However, George Gordon Byron is perceived as an icon of Romanticism on the continent

[7] J. McGann, *Byron and Romanticism*, ed. J.s Soderholm, Cambridge: Cambridge University Press 2002, p. 236.

of Europe and those two conflicting ways of defining and understanding Romanticism become a subject for re-definitions in the 1980[8].

It only became obvious to the English Romanticists in the last decades of the twentieth century that Byron's literary output, which was recognized in Britain as continuing neo-classical literary traditions, provided literary models which were followed by Romantic artists and writers on the continent of Europe. In his introduction to the two-volume edition of *The Reception of Byron in Europe* (2004), Richard Cardwell explains that "Byron was perceived as a 'world-historical' figure who expressed the 'subjectivity of his age'. […] His libertarian profile (in his sacrifice for Greece) fuelled nationalist aspirations. Literature needed to express national cultural concerns to create 'differences' […]"[9]. What immediately caught the public attention in continental Europe was Byron's aura of social and political revolt. His fragmentary and digressive poetry was read as a poetic expression of freedom, and his comicality was understood as the bitter irony of a "troubled soul" (ibid. 8–9). The Byronic motif of "sacred crime" gave infinite possibilities of local character creation and Byron's mystery plays, with a fallen-angel protagonist, were in harmony with the Manichean aspect of European Romanticism.

***

The "Supposed Confessions of a Second-rate Sensitive Mind Not in Unity with Itself" by Alfred Tennyson belongs to his early poetry, first published in 1830 in the volume *Poems, Chiefly Lyrical*[10]. It exhibits the poet's affiliation with earlier English Romantic poetry, traceable in the use of motifs, but also in the confessional lyrical style reminiscent of the poetry of Percy Bysshe Shelley, John Keats, Lord Byron and Wordsworth. The title seems ironic but the poem is written as a Christian prayer which justifies the humbleness of the title. The first two lines of the poem – "Oh God! my God! have mercy now. / I faint, I fall" – suspend the reading process between two planes of reference: the Christian tradition and the tradition of Romantic confessional

[8] "The contrast between the view of Romanticism that dominated the period 1945–1980 and the nineteenth-century's view seemed to me equally startling. Once again Byron loomed as the unavoidable locus of the issues. The continental vantage exposes the problems in their most telling forms. From Goethe and Pushkin to Baudelaire, Nietzsche, and Lautréamont, Byron seems to stand at the very center of Romanticism. The nineteenth-century English view is slightly different. Though Byron remained an important resource for England and the English, he had emerged as a highly problematic figure. From different Victorian points of view Byron's famous "energy" (as it was called) seemed one thing – usually a positive thing – whereas his equally famous critical despair seemed something else altogether – typically something to be deplored. Nineteenth-century England therefore kept opening and closing its Byron with troubled irregularity." *Ibidem*, p. 237.

[9] R. Cardwell, "*An Introduction"*. *The Reception of Byron in Europe*, London & New York: Thoemmes Continuum, 2004, p. 6.

[10] A. Tennyson, "Supposed Confessions of a Second-Rate Sensitive Mind Not in Unity with Itself" (http://www.online-literature.com/tennyson/the-early-poems/94/ [14.02.2018]; Tennyson, A., 1809–1892, *Poems, chiefly lyrical* (https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3555041, [16.02.2018]).

poetry. The phrase "I faint, I fall" immediately brings to mind Shelley's *Ode to the West Wind*, which uses the motif of sacrificial death and rebirth in the fourth part of the poem: "As thus with thee in prayer in my sore need. / Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud! / I fall upon the thorns of life! I bleed!"

Tennyson's lyrical persona is not entirely egotistic about his faith and there are fragments of the poem in which he assumes a plural voice, or speaks on behalf of believers, as in the lines:

Men pass me by;
Christians with happy countenances –
And children all seem full of thee!
And women smile with saint-like glances
Like thine own mother's when she bow'd
Above thee, on that happy morn
When angels spake to men aloud,
And thou and peace to earth were born.
Goodwill to me as well as all –
I one of them: my brothers they:
Brothers in Christ – a world of peace
And confidence, day after day;
And trust and hope till things should cease,
And then one Heaven receive us all.
How sweet to have a common faith!
To hold a common scorn of death!
And at a burial to hear
The creaking cords which wound and eat
Into my human heart, whene'er
Earth goes to earth, with grief, not fear,
With hopeful grief, were passing sweet!

(lines 19–39)

Also the Wordsworthian category of the child is at first treated as a general and plural category spoken of in the third person as a class of phenomena, when after a passage on the immortality of "moles and graves" (lines 40–56) Tennyson comments on the infant's "spirit of happiness" (67):

Thrice happy state again to be
The trustful infant on the knee!
Who lets his waxen fingers play
About his mother's neck, and knows
Nothing beyond his mother's eyes.
They comfort him by night and day;
They light his little life alway;
He hath no thought of coming woes;

He hath no care of life or death,
Scarce outward signs of joy arise,
Because the Spirit of happiness
And perfect rest so inward is;
And loveth so his innocent heart,
Her temple and her place of birth,
Where she would ever wish to dwell,
Life of the fountain there, beneath
Its salient springs, and far apart,
Hating to wander out on earth,
Or breathe into the hollow air,
Whose dullness would make visible
Her subtil, warm, and golden breath,
Which mixing with the infant's blood,
Fullfills him with beatitude.
Oh! sure it is a special care
Of God, to fortify from doubt,
To arm in proof, and guard about
With triple-mailed trust, and clear
Delight, the infant's dawning year.

(lines 57–84)

In the above fragment Tennyson describes the "happy state" as a general condition of childhood and the "Spirit of happiness" coming from trust and innocence, but in the next lines he becomes personal again in his complaint:

Would that my gloomed fancy were
As thine, my mother, when with brows
Propped on thy knees, my hands upheld
In thine, I listen'd to thy vows,
For me outpour'd in holiest prayer –
For me unworthy! – and beheld
Thy mild deep eyes upraised, that knew
The beauty and repose of faith,
And the clear spirit shining through.

(lines 85–93)

The motif of the child is further on transformed into the Lamb, resembling the Christological figure of the Child-Lamb from William Wordsworth's *Ode: Intimations of Immortality…* in the scene of "constant beauty" (167). It is the idyllic landscape, the dwelling place of an ox feeding on herbs, the place of "horned valleys" (169) and "summer heats" (171), where –

[…] in the flocks
The lamb rejoiceth in the year,
And raceth freely with his fere,
And answers to his mother's calls
From the flower'd furrow.

(lines 173–177)

Towards the end of the poem the pastoral image of childhood and spiritual innocence gives way to motifs of shadow and death. The motifs of darkness are semantically linked with the motifs of slopes and "filmed eyes", as well as the inevitable doubleness of human life and the human condition in which the creed is undermined with doubt and the weariness of the desolate heart and the "damned vacillating state" (207) of the mature mind.

The state of "not being in unity with oneself", suggested as the main theme of the "supposed confessions" in the title, is the most conspicuous reference to the Byronic Romantic stance in which the poet rarely assumes a public collective voice. In the fragments of the confessions containing the expression of humiliated personal pride (lines 14–17), the devilishness of the "gloomed fancy" leads the lyric persona to resemble Byron's Manfred, a protagonist torn by contradictory feelings and ideas, who belongs to the Faustian type of the fallen angel. Similarly the protagonist of Tennyson's "Supposed Confessions" speaks of "bitterness" (134), "vexed pools" (150) and a whirling spirit "moved from beneath with doubt and fear" (154–5). "My hope" he says "is gray, and cold / At heart…" (120–121). The poem ends with a plea to God:

[…] Oh teach me yet
Somewhat before the heavy clod
Weighs on me, and the busy fret
Of that sharpheaded worm begins
In the gross blackness underneath.

weary life! O weary death!
spirit and heart made desolate!
damnéd vacillating state!

The contemplation of childhood turns into a contemplation of the grave, associated with the motifs of self-destruction, devilishness and intellectual anxiety. The lamb and the beast in the one person of the poet is the Romantic heritage derived from two conflicting canons of British Romanticism: the Wordsworthian and the Byronic. For a long time these two poets and two types of poetry have been considered mutually exclusive in the reception of English Romanticism. Jerome McGann tried to reconcile their two points of view on man and nature and present Byron in dialogue with his predecessor[11]. Definitions of Romanticism have also evolved towards less rigid

[11] Cf. J. McGann, "Byron and Wordsworth" in *Byron and Romanticism* (2002), pp. 173–201.

formulations and recent theoretical works on English and European Romanticisms, such as the volume edited by Christoph Bode and Sebastian Domsch in 2007 (*British and European Romanticisms*) have set out to prove that the heterogeneous and polyphonic nature of English Romanticism corresponds to the equally "richly diversified and heterogeneous European scene"[12].

Surprisingly, the discrepancy between the Wordsworthian and Byronic Romantic canons becomes visible again in the definitions of Romanticism provided by so-called "eco-criticism". J. Andrew Hubbel in his article "A Question of Nature: Byron and Wordsworth" rephrases the problem of the Romantic canon and the positioning of Byron in the following way: "…most critics ignore Byron because he does not measure up to the Wordsworthian standards of nature and dwelling". The author explains the notion of "dwelling" adopted by "eco-poetics" critics, such as Jonathan Bate and James McKusick, in the following way:

> 'Dwelling,' a concept adopted from Heidegger, means to embed oneself within the texture of one's place, thereby opening oneself to an empirical understanding of the interworkings of the environment as a system. Dwelling is a practice and a theory, a way of being – and a way of knowing. Lines of belonging are established between one's identity and the physical place, ultimately creating a sense of home. Identification, belonging, and place-meaning are dialogically related to the quality of empirical observation and depth of knowledge that is attained. The greater the length of time spent in one place, the more extensive the dialogic action. For this reason, dwelling has become synonymous with 'rootedness,' and an equation has developed between dwelling, environmental sensitivity, and ethical care for one's place[13].

This definition of dwelling stands in opposition to the aesthetic enjoyment of travelling and wandering, typical of Byron's writings. Hubbell claims further that the initial Romantic binary opposition of nature and culture, to which Byron never seemed to have consented, has reappeared in modern criticism as the opposition between eco-centrism and anthropocentrism. Some Romantic writers are now recognized as "proto-ecological thinkers"[14] promoting "re-baptism in the Wilderness"[15] and aesthetic enjoyment of rural community life as opposed to the modernism and techno-rationality of the city, epitomising culture. Byron falls out of the list again. In a comprehensive study by James C. McKusick (2010) *Green Writing: Romanticism and Ecology*, not a single chapter is devoted to this icon of European Romanticism.

---

[12] Ch. Bode, "By Way of Introduction: Towards a Re-definition of European Romanticism", Ch. Bode and S. Domsch (eds.), *British and European Romanticisms: Selected Papers from the Munich Conference of the German Society for English Romanticism*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007, p. 8.

[13] J.A. Hubbel, "A Question of Nature: Byron and Wordsworth", *Wordsworth Circle*, vol. 41, No. 1, 2010: 1–12 (https://www.questia.com/library/journal/1G1-228662991/a-question-of-nature-byron-and-wordsworth [24.09.2017], p. 1.

[14] J.C. McKusick, J.C. *Green Writing: Romanticism and Ecology*, New York: Palgrave-Macmillan, 2010, p. 19.

[15] *Ibidem*, p. 3.

Now, what is the reading of Wordsworth as a poet of "dwelling" and Byron as a "tourist-minded" poet[16] in Tennyson's confessional poem?

If there is any "rootedness" in Tennyson's post-Romantic poem, it is rootedness in biblical language and in a sense of community that is not necessarily localized in space but visible in the poet's use of the grammatical plural and his tendency towards generalization. Tennyson's lyric persona first of all communicates his loneliness and his misery (lines 8-12) and then his alienation: "Men pass me by" (19). The only place to which he seems to be attached is his own grave or his mother's grave, and this motif reappears throughout the poem. He finds the sense of community in the "common scorn for death" (34) and in seeing the "red small atoms wherewith we / are built […] be indued with immortality" (44–56). The movement of which he speaks is the movement of thought and the process of cleansing himself of pride. He utters the stages of this process in lines 137–139:

I think that pride hath now no place
Nor sojourn in me. I am void,
Dark, formless, utterly destroyed.

His "spirit whirls / Moved from beneath with doubt and fear" (154–155) and he remembers the "freshness" (157) of his youth and the images of "constant beauty" (167): flocks and cattle on hills and valleys. In lines 173–177 the most important motifs of space are linked in one image:

[…] And in the flocks
The lamb rejoiceth in the year,
And raceth freely with his fere,
And answers to his mother's calls
From the flower'd furrow.

In this fragment the biblical image of the rejoicing lamb from the Book of Revelation (21:2)[17],which symbolically signifies the marriage of Christ and his Church, is linked with the Wordsworthian image of childhood innocence and immortality and with the post mortem spiritual existence of the dead mother – speaking from the grave – the "flowered farrow".

In conclusion I would like to state that both the Wordsworthian and the Byronic types of Romanticism are reconciled in Tennyson's confessional lyrical style and his Christian-Faustian ambivalence, and the reading of Tennyson must inevitably be conceptual with reference to biblical language and signs. The figurative meaning of Wordsworthian "dwelling" and Byronic "travelling" is the literary heritage of wanderings through concepts and ideas which lead Tennyson towards a sense of personal

[16] J.A. Hubbel, "A Question of Nature: Byron and Wordsworth", *Wordsworth Circle*, vol. 41, No. 1, 2010: 1–12 (https://www.questia.com/library/journal/1G1-228662991/a-question-of-nature-byron-and-wordsworth [24.09.2017], p. 1.

[17] https://www.kingjamesbibleonline.org/Revelation-Chapter-21 [14.02.2018].

and linguistic freedom in a world in which the collective voice of modern society is overwhelmingly present and permeated with anxiety.

Bibliography

Abrams M.H., *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, http://viscomi.sites.oasis.unc.edu/viscomi/coursepack/criticism_etc/Abrams-Structure_and_Style.pdf [16.03.2020].

Abrams M.H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press 1953.

Barton A., *Tennyson's Name: Identity and Responsibility in the Poetry of Alfred Lord Tennyson*, The Nineteenth Century Series, London, New York: Routledge 2008.

Bode Ch., *By Way of Introduction: Towards a Re-definition of European Romanticism*, Ch. Bode, S. Domsch (red.), British and European Romanticisms: Selected Papers from the Munich Conference of the German Society for English Romanticism, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007: 7–17.

Byron G.G., *The Works of Lord Byron*. *Poetry*, vol. I–VII, (ed.) E.H. Coleridge, London: John Murray, Albemarle Street, 1898–1904.

Cardwell R., "*An Introduction*". *The Reception of Byron in Europe*. London & New York: Thoemmes Continuum, 2004: 1–10.

Hubbel J.A., *A Question of Nature: Byron and Wordsworth*, "Wordsworth Circle", vol. 41, No. 1, 2010: 1–12, https://www.questia.com/library/journal/1G1-228662991/a-question-of-nature-byron-and-wordsworth [24.09.2017].

McGann J.J., *The Romantic Ideology; Critical Investigations*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

McGann J.J., *Byron and Romanticism*, ed. J. Soderholm, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

McKusick J.C., *Green Writing: Romanticism and Ecology*, New York: Palgrave-Macmillan 2010.

Modrzewska M., *Speaker, Theme and Addressee in Nine Odes by Different Authors.* Focus on Literature and Culture, (eds.) G. Bystydzieńska and L. Kolek, Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press, 1994.

Shelley P.B., *Ode to the West Wind*, in: *Romantic Poetry and Prose*, H. Bloom, L. Trilling (red.), Series: The Oxford Anthology of English Literature (volume 4), New York, London Toronto: Oxford University Press 1973.

Soulakeli N., *A Biblical Reading of William Wordsworth's Poem "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*", https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/42265/1/gupea_2077_42265_1.pdf [14.02.2018].

Tennyson A., *Baron, 1809–1892*, *Poems, chiefly lyrical*, https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3555041 [16.02.2018].

Tennyson A., *Supposed Confessions of a Second-Rate Sensitive Mind Not in Unity with Itself*, http://www.online-literature.com/tennyson/the-early-poems/94/ [14.02.2018].

Wellek R., *Pojęcia i problem nauki o literaturze*, H. Markiewicz (red.), tłum., A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, Warszawa 1979.

Wordsworth W., *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood. Romantic Poetry and Prose*, (eds.) H. Bloom & L. Trilling, "Series: The Oxford Anthology of English Literature" (volume 4), New York, London, Toronto: Oxford University Press 1973.

Zgorzelski A., *Literary' canon unbound*, "Canon Unbound", (ed.) J. Węgrodzka, Koszalin: Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej, 2011.

Streszczenie

W historii odbioru obu poetów – Williama Wordswortha (1770–1850) i George'a Gordona Byrona (1788–1824) – zwykle przeciwstawiano ich twórczość jako dwa odległe bieguny angielskiego romantyzmu. Wordsworth rozpoznany został jako prekursor romantyzmu w poezji angielskiej, a Byron uznany za najważniejszego przedstawiciela drugiej generacji angielskich romantyków. W wierszu "Supposed Confessions of a Second-rate Sensitive Mind Not in Unity with Itself" (1830) Alfreda Tennysona oba kanony brytyjskiego romantyzmu – Wordswortha i Byrona – pogodzone zostają w lirycznym stylu konfesyjnym Tennysona i w wytworzonej przez niego chrześcijańsko-Faustowskiej ambiwalencji w taki sposób, że czytanie Tennysona musi nieuchronnie być konceptualne i pozostawać w odniesieniu do języka i znaków Biblii, czyli kodu dobrze znanego zarówno Wordsworthowi, jak i Byronowi. Metaforyczne znaczenia „miejsca i siedliska" Wordswortha i Byronowskiego „przemieszczania się i podróży" jest literackim dziedzictwem pielgrzymowania poprzez idee i koncepcje, które prowadziły Tennysona do poczucia osobistej i językowej wolności w świecie, w którym zbiorowy głos nowoczesnego społeczeństwa jest przygnębiająco obecny i przeniknięty niepokojem. Wiersz Tennysona przejawia afiliację poety z wcześniejszą angielską poezją romantyczną (Wordsworth), którą rozpoznać można w użyciu charakterystycznych motywów, ale przypomina także liryczny styl poezji konfesyjnej Percy'ego Bysshe Shelley'a, Johna Keatsa i Lorda Byrona.

Summary

For a long time the two poets William Wordsworth (1770–1850) and George Gordon Byron (1788–1824) have been considered mutually exclusive in the reception of English Romanticism, Wordsworth being the founder of English Romanticism, and Byron being the most important representative of the second generation of English Romantics. In the "Supposed Confessions of a Second-rate Sensitive Mind Not in Unity with Itself" (1830) by Alfred Tennyson both the Wordsworthian and the Byronic types of Romanticism are reconciled in Tennyson's confessional lyrical style and his Christian-Faustian ambivalence, and the reading of Tennyson must inevitably be conceptual with reference to biblical language and signs, the code with which Wordsworth as well as Byron was well acquainted. The figurative meaning of Wordsworthian "dwelling" and Byronic "travelling" is the literary heritage of wanderings through concepts and ideas which lead Tennyson towards a sense of personal and linguistic freedom in a world in which the collective voice of modern society is overwhelmingly present and permeated with anxiety. The poem exhibits Tennyson's affiliation with earlier English Romantic poetry (Wordsworth), traceable in the use of motifs, but it is also reminiscent of the confessional lyrical style in the poetry of Percy Bysshe Shelley, John Keats and Lord Byron.

Biography

Mirosława Modrzewska – is an associate professor of the University of Gdańsk, Poland, where she is currently Director of the Institute of English and American Studies. She is President of the Polish Society for the Study of European Romanticism and teaches British literature as well as theoretical literary and cultural studies. She has published extensively on the works of Romantics, such as Robert Burns, Lord Byron, Walter Scott and Juliusz Słowacki. She has contributed chapters on the reception of Burns Byron and Scott to the Athlone Critical Traditions Series *The Reception of British Authors in Europe*, published by Continuum Press. With Peter Cochran, she co-edited and translated Słowacki's *Beniowski* for the volume *Polands Angry Romantic. Two Poems and a Play by Juliusz Słowacki* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2009). Mirosława Modrzewska is the author of the Polish section of *European Romanticism* edited by Stephen Prickett (Continuum, 2010), and of *Byron and the Baroque* (Peter Lang, 2013). She has also contributed to the *Pośród nas* series, of which she is co-editor, on modern writers of the Gdańsk area.

email: miroslawa.modrzewska@ug.edu.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 83–90 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **30.03.2020**

Marek Wilczyński

University of Warsaw
Warszawa
ORCID 0000-0002-6486-6001

AMERICAN ROMANTICISM AS A LITERARY-HISTORICAL CONSTRUCTION

ROMANTYZM AMERYKAŃSKI JAKO KONSTRUKT HISTORYCZNOLITERACKI

Słowa kluczowe: romantyzm, historia literatury, Stany Zjednoczone, wyobraźnia, przyroda
Key words: romanticism, literary history, United States of America, imagination, nature

Perhaps surprisingly, in the three standard surveys of American literary history that were published in the second half of the 20th century the term "romanticism" does not appear very often. In the classic *Literary History of the United States* edited by Robert E. Spiller et al. (rev. ed. 1953) it was used for the first time in relation to William Bartram's *Travels* (1791), an aftermath of the botanist's exploration of Florida, Georgia, and the Carolinas in 1773–1778. The author of that particular section, Frederick B. Tolles, had an association with Coleridge's "Kubla Khan," which let him ignore an obvious fact that both Bartram's trips and the book itself preceded *Lyrical Ballads* and "Kubla Khan," the latter written in 1797 and published in 1816. Some more attention was paid to romanticism, both British and American, by Tremaine McDowell in the section about the literature of New England in the 1820s, where he mentioned not only Bryant, but also Richard Henry Dana, Sr., a poet, fiction writer, and critic largely forgotten today even by scholars specializing in the period. McDowell's two-paragraph account of Dana's career is almost adequate, except for a claim that he "refused"[1] to contribute to the *North American Review*, having been rejected as its editor-in-chief after Edward Tyrrell Channing quit to concentrate on his professorial duties at Harvard[2]. In the chapter on Poe, supplied by F.O. Matthiessen as

[1] *Literary History of the United States*, ed. R.E. Spiller et al., New York 1953, p. 286.
[2] See D. Hunter, *Richard Henry Dana, Sr.*, Boston 1987, pp. 40–41.

a sort of apology for not including him in *American Renaissance*, "romanticism" does not appear at all, to pop up again in the following section by David Bowers, titled "Democratic Vistas". Bowers first makes a reference to a number of European romantics inspiring the dissident Unitarians, and then offers the reader a general formula a bit out of the blue, "the romanticism of Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne, and Whitman"[3], clearly echoing Matthiessen's 1941 subtitle. To borrow a phrase from Thoreau, "American romanticism" as a well-defined and described movement is "nowhere to be seen" in Spiller's impressive collective enterprise.

The *Columbia Literary History of the United States*, another one-volume history of American literature with Emory Elliott as General Editor (1988), has even less to tell the audience about romanticism. For the first time, the word appears in reference to Charles Brockden Brown as the "head of the American romantic tradition"[4], then, in passing, in reference to Hawthorne[5], and finally, in connection to Hawthorne again as well as to transcendentalism: "The transcendentalism of Ralph Waldo Emerson and his followers was, among other things, an American variant of European Romanticism (…)"[6]. To be sure, Poe is not called a Romantic even once, according to Matthiessen's earlier decree. On the other hand, Leon Chai, author of *The Romantic Foundations of the American Renaissance* (1987), a comprehensive study of English, German, and French inspirations of Hawthorne, Emerson, Fuller, Amos Bronson Alcott, Poe, and Melville, has no doubt that the Southern poet from Boston was a romantic drawing not only from Coleridge, as in "Letter to B____," but also from Shelley, Cousin, and Kant (Chai 273–279, 367–375)[7]. For Chai, the "American Renaissance" period – plus Poe – is for sure a valid frame of reference with no need to extend it in any direction, but American-European romantic affinities seem just as relevant to him. In institutional terms, the *Columbia Literary History of the United States* has more authority and cultural power, however, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, published a year later, is a coherent and well-argued proposal not to be underestimated or disregarded either.

Of the eight volumes of the new *Cambridge History of American Literature*, whose General Editor was Sacvan Bercovitch, two – volumes 2 and 4 – cover the period of, respectively, 1820–1865 and 1800–1910. Volume 2 (1995) is entitled *Prose Writing*, volume 4 (2004) *Nineteenth-Century Poetry*, which means that both can be expected to consider American romanticism, if it ever existed. As it turns out, though, this is not so sure: in volume 2 the noun "romanticism" refers mainly as a background term to its British and German varieties influencing in some ways certain American writers who are not called romantics explicitly, with the exception of – surprise, surprise! – Richard Henry Dana, Jr. and the historian William Prescott, while as a specific designation of an "intellectual movement" it appears once, referring to the

[3] *Literary History of the United States*, *op. cit*., p. 355.
[4] *Columbia Literary History of the United States*, ed. E. Elliott, New York 1988, p. 178.
[5] *Ibidem*, p. 225.
[6] *Ibidem*, pp. 426–427.
[7] See L. Chai, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca and London 1987, pp. 273–279, pp. 376–375.

male and female US "literary traditions of the 1850s"[8]. In volume 4 the situation is somewhat different since romanticism was chosen as a proper context for Dana, Sr., Poe, Whitman, and Dickinson, yet once more as a movement it is addressed only in its British version[9]. A conclusion that can be drawn from all the three "literary histories" is unmistakably just one: for some reason, contemporary American literary historians who are responsible for the canon do not really seem to need romanticism as a label at all, approaching texts and facts written and produced in the United States more or less at the time when German, English, and French authors, as well as Polish, Russian or Hungarian ones, did not mind being called precisely "romantics," and they are still called so by the local critical establishment and by the common readers.

When in 1983 Jerome McGann reconsidered in a Marxist way the "romantic ideology" in Britain and Germany, he began his argument with a quote from Rene Wellek's famous essay "The Concept of Romanticism," originally published in 1949:

> If we examine the characteristics of the actual literature which called itself or was called "romantic" all over the continent, we find throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of nature and its relation to man, and basically the same poetic style, with the use of imagery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism. This conclusion might be strengthened or modified by attention to other frequently discussed elements: subjectivism, medievalism, folklore, etc. But the following three criteria should be particularly convincing, since each is central for one aspect of the practice of literature: imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for poetic style[10].

Thirty-four years ago, rewriting the romantic blueprint, McGann still did not decide on the New Historicist approach, analyzing, for instance, Byron's and Keats's poetry not in their socio-historical context, but as products of the ironic consciousness engaged in a "critique of ideology"[11]. When in 2003 Lawrence Buell came up with a rereading of Emerson for the early 21st century with its liberal anti-essentialist and anti-nationalist bias, he admitted that the author of *Nature* was a romantic, claiming, however, with a reference to Heidegger, that the programmatic text of transcendentalism owed its romantic features to the German fragment aesthetics.[12] Fourteen years earlier, Wai-chee Dimock in her *Empire for Liberty* explored Melville's fiction as a document of the US imperialism. Dimock did not need "romanticism" as a descriptive tool, turning a writer who met Wellek's criteria almost perfectly into a victim of false consciousness – a tension between the sovereign authorial subjectivity and the

8 *The Cambridge History of American Literature. Volume Two: Prose Writing 1820–1865*, ed. S. Bercovitch, Cambridge 1995, p. 77.

9 See *The Cambridge History of American Literature. Volume Four: Nineteenth-Century Poetry, 1800–1910*, ed. S. Bercovitch, Cambridge 2004.

10 R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, pp. 160–161.

11 See J.J. McGann, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Chicago and London 1983, pp. 130–136.

12 See Buell, *op.cit.*, pp. 109–114.

politics of the book market combined with that of American territorial expansion. In other words, both Buell and Dimock approached "romantic" figures from the canon in terms that suited their specific coherent projects, distant from any kind of critical consensus based on the idea of "romanticism." One showed Emerson as a prophet of multi-culturalism, the other showed Melville as a crypto-imperialist.

The case of the author of *Billy Budd* makes one think of the literary historian's crucial dilemma: when did something which may be called "American romanticism" start and when did it come to an end? Was its starting point 1836, the year of the publication of *Nature*, and did it expire in 1857, when Melville published *The Confidence-Man*, a novel featuring the caricatures of Emerson and Thoreau? Is then *The Last of the Mohicans* (1825) a romantic narrative? What about Poe's *Tamerlane* (1827)? And finally, what to do with the first edition of *Leaves of Grass* (1855), which marked the beginning of Whitman's long career? Most likely, the first American to use the adjective "romantic" in writing was the Rev. James Marsh, who in July 1822 published in the *North American Review* a long essay on the *Present Literature of Italy*, based on Lodovico di Breme's account of the current Italian literary debates, issued in 1816 in Milan. Marsh, later the editor of Coleridge's *Aids to Reflection* for the American reader, clearly knew what that adjective meant since he made references to Mme de Staël and Friedrich Schlegel as well as quoted from di Breme:

> The author has before said, that "the romantic is a distinct form of literature can no longer be a matter of question. The only desideratum is a more complete and better defined system of rules adapted to it." … It seems to be on the ground that romantic literature is *essentially* distinguished from classical, and that the principles of the former only are suited to the *materiel* on which modern genius is employed, that he wishes a *ragion poetica* capable of developing our impressions[13].

As Marsh's review essay provoked no response even from the sophisticated Boston public, it can be remembered only as a curiosity contributed to the most elitist American periodical of the times by an outsider – a young Congregationalist clergyman who could read Italian, French, and German though he never visited Europe, and graduated from the provincial Andover Theological Seminary founded in 1807 as a result of the Unitarian takeover of Harvard. Having provided, contrary to his intentions, an inspiration for Emerson and other transcendentalists, Marsh remained an outsider till the end of his days, dying prematurely as President of the University of Vermont in 1843. Still, that outsider did what others did not dare to do before him, including Bryant, author of brilliant Wordsworthian poems published in the *North American Review* in 1817 and "Essay on American Poetry" published a year later, and Dana, Sr., who enthusiastically praised Wordsworth in his scandalous review of Hazlitt's *Essays on the English Poets* of 1819 that cost him the editor's position. In fact, the ground was there: already in the first issue of the *North American Review* of September 1815 Walter Channing proved in his "Essay on American Language and Literature" to have

[13] J. Marsh, *Present Literature of Italy*, "North American Review" 1822, no. 36, p. 113.

read Mme de Staël, too, and realized, probably thanks to Herder, that truly American poetry, rooted in the local folklore just as Wordsworth's poems were rooted in the English one, was created by Indians, unfortunately *a priori* excluded from the literary circles as "savages" speaking incomprehensible tongues[14]. Romanticism was in the air, but the word itself remained taboo. Dana's expulsion from the *North American Review* was a significant warning against extravagance, amplified as late as in 1829 by Alexander Everett, who in a learned piece titled "History of Intellectual Philosophy" fulminated against the "wild and vague poetical imagery"[15] of German thinkers and poets of the romantic era.

The *North American Review* did not offer a convenient tribune to those American poets and critics of the 1820s who favored the romantic idea of literature and romantic diction. However, in 1825 Bryant received a golden opportunity to share his literary beliefs with at least a fraction of the public interested in such matters. In April that year, the New York Athenaeum, a club and a library, invited him to deliver a series of talks focused on poetry and its prospects in the United States. Already in his first lecture, "On the Nature of Poetry," the author of "Thanatopsis" stressed the key role of both the poet's and the reader's imagination in the production and reception of the poetic speech:

> The imagination is the most active and the least susceptible of fatigue of all the faculties of the human mind; its more intense exercise is tremendous and sometimes unsettles the reason; its repose is only a gentle sort of activity; nor am I certain that it is ever quite unemployed, for even in our sleep it is still awake and busy, and amuses itself with fabricating our dreams. … Poetry is that art which selects and arranges the symbols of thought in such as manner as to excite it the most powerfully and delightfully. The imagination of the reader is guided … by the poet, and it is his business to guide is skillfully and agreeably; but the imagination in the mean time is by no means passive. It pursues the path which the poet only points out, and shapes its visions from the scenes and allusions which is gives[16].

Besides, Bryant told his audience that the poetic speech is that of "passion": "The language of passion is naturally figurative, but its figures are only employed to heighten the intensity of the expression; they are never introduced for their own sake"[17]. In the subsequent lectures, he addressed the question of "national literature as a matter of pride"[18] (Godwin 25) and the superiority of original poetry to the poetry of imitation. Since he could not predict the listeners' reaction to such a literary program (and he moved to New York to start a career in journalism), all the four talks included also

---

[14] See *The American Literary Revolution 1783–1837*, ed. R.E. Spiller, Garden City, NY 1967, pp. 113–120.

[15] A.H. Everett, 1846. *Critical and Miscellaneous Essays. Second Series*, Boston 1846, p. 436.

[16] *The Prose Writings of William Cullen Bryant. Volume First. Essays, Tales, and Orations*, ed. P. Godwin, New York 1964, pp. 6–7.

[17] *Ibidem*, p. 10.

[18] *Ibidem*, p. 25.

evidence of his classical erudition, but their general message was unambiguous: even though the term "romanticism" did not appear in Bryant's agenda, it was essentially romantic. The problem is that the lectures were published for the first time in 1868, when they could be appreciated only as an interesting testimony of the bygone days.

In what could, and perhaps still can be the – yet unwritten – history of American romanticism, absent from the acknowledged literary histories, there are more untimely texts, published too late to influence the course of the US culture. One of them is Washington Allston's "Lectures on Art," delivered to a friendly audience of two, Longfellow and Cornelius Conway Felton, in 1833–34 but released in print in 1850; another Dana, Sr.'s two-volume *Poems and Prose Writings* including his conservative romantic essays and gothic fiction from the early 1820, also issued in 1850. One thing is their little or no influence on the potential contemporary recipients, the other actual presence in American intellectual and literary heritage as it is known to us today. Apparently, the editors of the twentieth-century historical projects from Spiller to Bercovitch accepted Emerson's dictum from his journal of 1838:

> Oh my country! In thee is the reasonable hope of mankind not fulfilled. It should be that when all feudal straps & bandages were taken off an unfolding of the Titans had followed & they had laughed & leaped young giants along the continents & ran up the mountains of the West with the errand of Genius & love. But the utmost thou hast yet produced, is a puny love of beauty in Allston, in Greenough; in Bryant; in Everett; in Channing; in Irving; an imitative love of grace. A vase of fair outline but empty…[19]

As to Dana, Sr., when Emerson was delivering his "American Scholar" oration to the elite of Harvard, Boston, and the State of Massachusetts, he was sitting in one of the front rows, having written a few years before an essay "The Past and the Present" (1833) which was an *avant la lettre* polemic with the assault upon history made in *Essays. First Series*. Emerson, however, chose to ignore his opponent completely although both of them felt obliged to contribute to the nation's culture. In conclusion, one may argue that the three main features of international romanticism according to Wellek – "imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol … for poetic style" – were all present in American literature already at the end of the second and in the third decade of the 19th century. It was not a strong presence indeed, to be later suppressed by the transcendentalist dominant, yet after all, when the Transcendental Club enjoyed its heyday, it was also a rather marginal element of the intellectual life of Unitarian Boston and the whole country. The picture in which it looms large came into being many years later, gradually fixed by Octavius Brooks Frothingham and eventually by Matthiessen. Last but not least, what Emerson and his predecessors shared was the nationalist impulse, so characteristic of many emancipatory romanticisms in Europe: German, Polish, Ukrainian, Russian, and Hungarian. Bryant, Irving, and even Allston were cultural nationalists just as much as most

[19] *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson. Vol. VII*, ed. W.H. Gilman, Cambridge, MA 1969, p. 24.

transcendentalists. If they differed from Emerson in that respect, it was the difference in tone, not in desire – as everyone knows, their detractor turned the lack of history, which they deplored, into an unique advantage. At this point, one comes across a major paradox: in today's American Studies many efforts have been taken to deny "American exceptionalism," while the denial of romanticism actually makes the United States exceptional in comparison to other countries where the romantic ideology and literature also drew inspiration from neighbors, sometimes, as in the cases of Poland and Ukraine, as culturally overpowering as Britain was in relation to her former colonies in North America. For sure, there are all kinds of arguments against correcting Spiller, Elliott, and Bercovitch. Possibly number one is the origin of transcendentalism in the local New England theological debate. However, under the circumstances the choice seems to be clear: either "America" officially did not have its romanticism, which means that it is exceptional, or American romanticism did exist, and the US is not as exceptional as it may seem to be.

Bibliography

Buell L., *Emerson*, Cambridge, MA 2003.
Chai L., *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca and London 1987.
Columbia Literary History of the United States, ed. E. Elliott, New York 1988.
Everett A.H., 1846. *Critical and Miscellaneous Essays. Second Series*, Boston 1846.
Hunter D., *Richard Henry Dana, Sr*., Boston 1987.
Marsh J., *Present Literature of Italy*, "North American Review" 1822, no. 36.
McGann J.J., *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Chicago and London 1983.
The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson. Vol. VII, ed. W.H. Gilman, Cambridge, MA 1969.
Literary History of the United States, ed. R.E. Spiller et al., New York 1953.
The American Literary Revolution 1783–1837, ed. R.E. Spiller, Garden City, NY 1967.
The Cambridge History of American Literature. Volume Two: Prose Writing 1820–1865, ed. S. Bercovitch, Cambridge 1995.
The Cambridge History of American Literature. Volume Four: Nineteenth-Century Poetry, 1800–1910, ed. S. Bercovitch, Cambridge 2004.
The Prose Writings of William Cullen Bryant. Volume First. Essays, Tales, and Orations, ed. P. Godwin, New York 1964.
Wellek R., *Concepts of Criticism*, New Haven 1963.

Streszczenie

Chociaż badacze zgodnie przyjmują, że w historii literatury amerykańskiej romantyzm jako prąd ideowy i literacki zaistniał i odegrał nader istotną rolę, zarówno historycznoliterackie syntezy od połowy XX wieku do czasów współczesnych, jak i sami myśliciele i pisarze na ogół kojarzeni z amerykańskim romantyzmem konsekwentnie unikali tego terminu. Bywa on często zastępowany terminem „transcendentalizm", obejmującym bostońskie środowisko R.W. Emersona, mimo iż skądinąd w opozycji do niego sytuowany jest „czarny romantyzm"

E.A. Poego. Artykuł podejmuje problematykę skomplikowanej genezy i trudnych początków amerykańskiej formacji romantycznej od drugiej dekady XIX wieku, a także porusza kwestię zamknięcia romantyzmu w USA, która wydaje się szczególnie enigmatyczna. Tak czy inaczej, używane przez poetów i pisarzy romantycznych z oceanem pojęcia oraz dykcja, jak również ujawniane przez nich inspiracje, bezsprzecznie dowodzą powinowactw z romantykami europejskimi, w tym zwłaszcza W. Wordsworthem i S.T. Coleridge'm.

Summary

The paper focuses on the paradoxical absence of the term "romanticism" from the US literary-historical discourse in the 20th and 21st centuries. In the major histories of American literature that have been published since the 1950s "romanticism" is virtually missing, mentioned in passing only a few times in each comprehensive overview of the nineteenth-century US print culture. What makes the situation most unusual is the fact that romanticism definitely occupied a significant place in the evolution of American letters both in its variant described by Rene Wellek (transcendentalism, poetry of William Cullen Bryant, Whitman, and Dickinson), and in its "dark" variety represented by Poe, Hawthorne, Melville, and Richard Henry Dana, Sr.). The paper includes analyses of the early, abortive attempts to introduce romanticism in American culture in the second and third decades of the 19th century, as well as some of its later manifestations.

Biogram

Marek Wilczyński – prof. dr hab., amerykanista i polonista, pracownik Ośrodka Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Autor monografii „The Phantom and the Abyss: American Gothic Fiction and the Aesthetics of the Sublime" (1998), współautor „Historii literatury amerykańskiej XX wieku" (2004). Ponadto ogłosił wiele artykułów poświęconych amerykańskiemu romantyzmowi, literaturze Nowej Anglii w okresie 1865–1920, literaturze polskiej XIX i XX wieku (romantyzm polski w perspektywie porównawczej, Grabiński, Jaworski, Schulz, Haupt, Odojewski, Fink, Pietrkiewicz), amerykańskiej prozie postmodernistycznej oraz historii sztuki. Tłumacz współczesnej prozy amerykańskiej i Haydena White'a.

m.wilczynski2@uw.edu.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 91–103 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **31.01.2020**
Zaakceptowano: **10.03.2020**

Magdalena Bystrzak

Instytut Literatury Słowackiej Słowackiej Akademia Nauk
(Ústav slovenskej literatúry SAV)
Bratysława
ORCID 0000-0002-4485-1419

NIEJEDNOZNACZNY FUNDAMENT. WOKÓŁ ROMANTYZMU SŁOWACKIEGO[1]

AMBIGUOUS FOUNDATION. ON SLOVAK ROMANTICISM

Słowa klucze: romantyzm, Słowacja, polemiki, tożsamość, tradycja, modernizacja
Key words: romanticism, Slovakia, polemics, identity, tradition, modernization

Uwagi wstępne

„Zależy mi na tym – pisał w 1939 roku niespełna trzydziestoletni krytyk literacki Michal Chorváth – żeby także poza Słowacją zrozumiano, dlaczego to czy tamto dzieje się w Słowacji, dlaczego tak a nie inaczej pisze się w Słowacji”[2]. Odpowiedzią na szereg nurtujących go pytań stał się romantyzm, który interpretował jako fundament dominującego konstruktu tożsamościowego, a przy okazji jako źródło metafory nadużywanej w dyskusji publicznej[3]. Reakcję Chorvátha między innymi wywołały

[1] Artykuł został przygotowany dzięki finansowemu wsparciu z grantu VEGA 2/0025/16: Textové figurácie slovenskej literatúry 19. storočia. Kierownik projektu: mgr. I. Taranenková, PhD.

[2] M. Chorváth, *Romantyczne oblicze Słowacji*. W: *Kwestia słowacka w XX wieku*, R. Chmel, (red.) Gliwice 2002, s. 223. W przekładzie Z. Jurczak-Trojan.

[3] Stwierdził wówczas: „Wizja romantycznej Słowacji jest tak mocno zakorzeniona w umysłach Czechów i Słowaków, dążących do wskazania różnic charakteru i określenia wzajemnych stosunków obydwu kultur, iż z pojęciem tym spotykamy się niemal na każdym kroku w publikacjach literackich, rozważaniach politycznych oraz na łamach prasy. (...) Dotychczasowe braki dotyczące badań nad romantyzmem słowackim tkwią według mojego przekonania w tym, iż operuje się pojęciem, którego treść w stosunkowo krótkim czasie uległa zmianom” (*ibidem*, s. 222). Słowacki romantyzm już wtedy nie był na marginesie zainteresowań czeskich i słowackich badaczy. Chorváth miał do dyspozycji szereg opracowań (np. autorstwa Jaroslava Vlčka, Pavla Bujnáka, Milana Pišúta i innych). Przy okazji jednak odczuwał brak refleksji nad romantyzmem jako kulturotwórczym zjawiskiem i formacją światopoglądową.

ówczesne spory na temat czeskiej i słowackiej odrębności (w charakterologicznych analizach słowacki romantyzm przeciwstawiano najczęściej czeskiemu racjonalizmowi i traktowano jako źródło antagonizmów). Romantyzm stał się więc słowem-kluczem do zrozumienia tego, „co dzieje się w Słowacji" w latach trzydziestych XX wieku, Chorváth zaś okazał się prekursorem systematyzacji wielości znaczeń i śladów romantyzmu w przestrzeni słowackiej kultury. W tym sensie rozwinął dyskusję na temat długiego trwania romantyzmu w słowackiej kulturze XIX i XX wieku.

Niniejszy tekst skupia się na wybranych aspektach słowackich sporów o romantyzm na przestrzeni XX wieku, których dotychczasowe opracowania na gruncie słowackiego literaturoznawstwa i kulturoznawstwa ograniczyły się do pojedynczych studiów przypadku[4]. Kultura słowacka dostarcza jednak wystarczająco dużo potwierdzeń, by epigonów, interpretatorów i krytyków słowackiego romantyzmu w ramach lokalnego dyskursu tożsamościowego wyróżnić jako odrębne środowisko, które w spory o kulturę narodową wniosło powtarzające się schematy argumentacyjne. Celem niniejszego tekstu jest zarys szerokiej problematyki – korpus tekstów nie powinien się ograniczać wyłącznie do wybranych wewnątrz wąskiego środowiska słowackich intelektualistów polemik, które prowadzono także na łamach prasy specjalistycznej i opiniotwórczej.

Odrębną kwestię stanowi prześledzenie zmieniających się definicji romantyzmu jako formacji literackiej i kulturowej. Na plan pierwszy wysuwa się słowacka specyfika definiowania romantyzmu, którego konceptualizacje, uchodzące za kanoniczne, skupiały się na narodowo-budzicielskim charakterze ruchu. W związku z powyższym literaturoznawca Peter Zajac na marginesie uwag o trwałości odrodzeniowych fantazmatów zaznaczył, że: „romantyzm dla Chorvátha stanowi synonim kultury odrodzeniowej, a więc XIX-wiecznego projektu kultury, który utrzymywał się w latach trzydziestych XX wieku"[5]. Przy okazji jednak – co warto w tym miejscu podkreślić – dla liberalnie i lewicowo myślących Słowaków, do których Chorváth w latach trzydziestych przynależał, romantyzm stał się również synonimem anachronicznego zamknięcia się w tradycyjnych, narodowych ramach – w klatce nacjonalizmu. Stąd też funkcjonował jako „tradycja użytkowa"[6], przydatna z jednej strony do pogłębionych analiz kultury, z drugiej zaś w lewicowym środowisku odgrywająca rolę kozła ofiarnego w słowackiej konfrontacji z procesami modernizacyjnymi i rozrachunkami z własną prowincjonalnością.

Słowacki romantyzm jest wobec tego uwikłany w bogatą sieć kulturowych odniesień, ideowych konfiguracji, a zwłaszcza uproszczeń. W tekście postaram się przynajmniej częściowo wskazać przyczyny tego stanu rzeczy w słowackim

---

[4] Por. P. Zajac, *Slovenské kargo*, Bratysława 2016; R. Chmel, *Romantizmus v globalizme. Malé národy – veľké mýty*, Bratysława 2009 albo wybrane prace T. Pichlera, M. Hamady i innych.

[5] „Romantizmus je pre Chorvátha v podstate synonymom obrodenectva ako kultúrneho projektu devätnásteho storočia, prežívajúceho aj v tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia." (P. Zajac, *ibidem*, s. 91; tłum. własne). Zajac rozwijał także koncepcję słowackiej dziewiętnastowieczności i długiego wieku dziewiętnastego w realiach słowackiej kultury.

[6] Zob. D. Dąbrowska, *Wprowadzenie*. W: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, Szczecin 2014, s. 7–15.

środowisku, bezpośrednio zresztą związane z problematyką lokalnych sporów o spuściznę romantyczną. Skrawki paradygmatu romantycznego – jak można by określić to, z czym Słowacy w XX wieku polemizowali lub się utożsamiali – stanowią oś lokalnych procesów identyfikacyjnych, wokół której krąży jeden z „wielkich sporów małego narodu”[7], będący równocześnie integralną częścią „gordyjskiego węzła problemów”[8] (korzystając z określenia, którym w związku w tzw. kwestią słowacką posłużył się historyk Ľubomír Lipták). Z konceptualizacją słowackiego romantyzmu bezpośrednio wiąże się także recepcja jego reprezentantów, a zwłaszcza środowiska skupionego wokół Ľudovíta Štúra. W cieniu Štúra i pod jego patronatem toczą się bowiem najważniejsze XX-wieczne dyskusje o miejsce Słowacji na mapie Europy, o zaplecze i potencjał jej kultury[9].

Słowackie spory o romantyzm: prolegomena

Słowackie spory o romantyzm miały wprawdzie tożsame środowiskowe determinanty (spory prowadzono w wąskim środowisku słowackich intelektualistów), ale ich zakresy tematyczne były różne. W pierwszej kolejności o romantyzm spierały się środowiska akademickie, podkreślając od drugiej połowy lat 70. XX wieku pluralistyczny charakter nurtu i burząc dotychczasowe wyobrażenia na temat monolityczności romantycznej formacji literackiej. Po drugie, spory z romantyzmem miały swoje ważne miejsce w publicystyce, gdzie z romantyzmem polemizowano przede wszystkim jako z typem formacji kulturowej, którą charakteryzuje długie trwanie. Dziś jednak – jak zauważył niedawno słowacki literaturoznawca Rudolf Chmel w jednym ze swoich esejów – pojawia się inny typ (nie)refleksji: „Jesteśmy narodem fragmentów – pisał o Słowakach – odłamków, improwizacji, braku ciągłości historycznej, braku syntez, braku całokształtu i braku odniesień. Nie mamy charakterystycznych symboli, wyraźnych osobowości. Nawet Ľudovít Štúr, postać o fundamentalnym znaczeniu, jest dla wielu – o ile nie dla zdecydowanej większości – formalnym symbolem wyniesionym ze szkoły, martwym, bez treści (chociaż winien być żywy, inspirujący i treściwy właśnie)”[10].

Słowackie spory o romantyzm pojawiały się w momentach przełomowych, kiedy do głosu dochodziły (często zresztą tłumione przez dominujący pronarodowy model) alternatywne koncepcje kultury narodowej. Trudności ich z rekonstrukcją wynikają przede wszystkim z faktu, że obie linie – roboczo określane jako „akademicka” i „publicystyczna” – nie funkcjonują jako dwa odrębne światy, ale spotykają się, równocześnie się mijając; wchodzą tym samym w dialogiczne, a zarazem polemiczne relacje.

---

[7] Nawiązanie do tytułu monografii J. Goszczyńskiej. Por. J. Goszczyńska, *Wielkie spory małego narodu*, Warszawa 2015.

[8] Ľ. Lipták, *Slovensko v dvadsiatom storo*či, Bratysława 2011, s. 113.

[9] W kontekście międzywojennych sporów o Ľudovíta Štúra zob. K. Csiba, *Ľudovít Štúr ako téma v medzivojnovej publicistike. Interpretácia vybraných publicistických textov*. W: „Studia Academica Slovaca” 2015, nr 44, s. 31–44.

[10] R. Chmel, *Kompleks słowacki*, tłum. M. Bystrzak i T. Grabiński, Kraków 2014, s. 245.

Z powyższych przyczyn w skrótowym opisie sporów posłużę się syntetyzującymi kategoriami. Monolityczną interpretację zestawię, po pierwsze, z koncepcją pluralistyczną. Tradycjonalistyczny model umieszczę, po drugie, w opozycji do linii postępowej (czyli posłużę się kategoriami, które są obecne w słowackich sporach o romantyzm na przestrzeni XX wieku w sposób ciągły). Wydaje się jednak, że dyskusja, którą w latach trzydziestych XX wieku rozwinął wspomniany wcześniej Michal Chorváth, nie odbiła się szerokim echem – wracała natomiast w postaci fragmentów, a przy okazji pozostawiła swój ślad w repertuarze argumentów, którymi operowały liberalne i demokratyczne środowiska po 1989 roku. Publicystycznym dyskusjom z lat trzydziestych XX wieku poświęcę w związku z ich znaczeniem dla sprawy nieco więcej uwagi.

Pierwsza opozycja: monolityczny *versus* pluralistyczny

Monolitycznemu obrazowi słowackiego romantyzmu najbardziej przysłużył się czesko-słowacki historyk literatury Jaroslav Vlček, autor *Dejín literatúry slovenskej*, wydanych w latach 1889–1890, uznawanych za najbardziej autorytatywną pracę w dziejach słowackiej historiografii literackiej[11]. Szczególnie trwałe okazało się określenie „szkoła Štúra“, które na wiele lat zagościło w słowackim literaturoznawstwie jako synonim słowackiego romantyzmu literackiego, a co za tym idzie, ujednoliciło pluralistyczną romantyczną formację literacką i zamknęło jej aktywność w ramy jednego środowiska. Wykład Jaroslava Vlčka był na tyle wpływowy, że termin „szkoła Štúra” z powodzeniem wykorzystywali autorzy syntez historycznoliterackich do lat 70-tych XX wieku – Andrej Mráz, Milan Pišút czy chociażby Mikuláš Bakoš (konsekwentnie stosujący określenie „szkoła” także w innych kontekstach, np. szkoła Hviezdoslava, szkoła Kraski itp.)[12].

Powyższe ujednolicenie i pozbawienie romantyzmu wielogłosu miało dla słowackiej historiografii literackiej przede wszystkim negatywne konsekwencje. Na marginesie literaturoznawczej refleksji znalazły się tendencje subwersywne, które wdawały się w nie zawsze bezpośrednie polemiki z normatywną poetyką Štúra. Rzadziej pisano także o autorach, którzy wymykali się z ram i nie wpisywali się w patriotyczną, budzicielską normę, a przy okazji zaburzali dominujący ideologiczny wykład romantyzmu[13]. Tematy badawcze przez wiele lat narzucała monolityczna optyka (Viktor Kochol, charakteryzując w 1960 roku w *Dejinach slovenskej literatury* szkołę Štúra/

[11] Zob. J. Pácalová, *Zrodenie legendy: medzi Hurbanom a Vlčkom*, „Slovenská literatúra“ 2014, nr 4, s. 265–291.

[12] Zob. P. Zajac, *Koncepcie slovensk*ého romantizmu, „World Literature Studies” 2016, nr 8, s. 95–106. Artykuł Petra Zajaca stanowi dotychczas najbardziej wyczerpujący przegląd literaturoznawczych koncepcji słowackiego romantyzmu, na potrzeby tego artykułu roboczo określanych jako „akademicka linia sporów”.

[13] W skrótowy sposób ów problem przedstawił w 1973 roku krytyk literacki i literaturoznawca Alexander Matuška: „vládnuca doktrína nechcela byť rušená, a literárna história nevyrušovala”/ „doktryna władzy nie chciała, by ktokolwiek jej przeszkadzał, historia literatury na to przystała” (A. Matuška, *O romantizme*, „Litteraria” 1974, nr 16, s. 23).

szturowców – w jego ujęciu słowacki romantyzm – pisał m.in. o syntezie subiektywizmu i obiektywizmu jako nadrzędnej kategorii słowackiego romantyzmu, o nawiązaniach do folkloru i ludowości, budzicielskim patosie literatury romantycznej, dystansowaniu się od romantyzmu „zachodniego typu", literaturze formalnie i treściowo narodowej itd.)[14]. Selekcja miała także konkretne historyczne uwarunkowania – wydaje się, że tak jak powojenna słowacka historiografia poszukiwała trwałego podmiotu historii (podkreślając plebejski charakter narracji narodowej), tak słowackie literaturoznawstwo poszukiwało narodowego fundamentu i oparło się o projekt dla kultury narodowej inicjalny – a więc słowacki romantyzm w wersji, którą w uproszczony sposób określam jako „szturowska"[15].

Momentem przełomowym były lata 70. XX wieku. Iskrą, która rozniecіła dyskusję i zburzyła tradycyjną „proszturowską" koncepcję, były uwagi Alexandra Matuški na temat kanonicznej (oficjalnej) i apokryficznej linii słowackiego romantyzmu[16]. Linię apokryficznej literatury romantycznej wykorzystała także polska słowacystyka (m.in. Halina Janaszek-Ivaničková, Maria Bobrownicka i Jacek Kolbuszewski), a przede wszystkim – w pluralistyczny model romantyzmu słowackiego rozwinął słowacki historyk literatury Oskár Čepan, do którego opracowań słowacka historiografia literacka nadal twórczo nawiązuje[17]. Čepan podkreślił przede wszystkim znaczenie słowackiego mesjanizmu, któremu nadał inicjatorską rolę w kształtowaniu się słowackiej formacji romantycznej i wyznaczył mu autonomiczną pozycję w dyskursie słowackiego romantyzmu[18]. Potwierdził współistnienie trzech najważniejszych ideowych, niezależnych od siebie, linii: antyfeudalnego liberalizmu wspieranego przez węgierski (lub tzw. uhorski)[19] patriotyzm, pragmatyzmu (tu umieścił przypadek Štúra) i wreszcie słowackiego mesjanizmu[20]. Pluralistyczny model słowackiego romantyzmu, wsparty szczegółowymi badaniami i erudycją autora, szybko znalazł swoją kontynuację (także w środowisku polskiej słowacystyki, przede wszystkim w polemicznych pracach Joanny Goszczyńskiej). Problematykę nadal twórczo rozwijają Jana Pácalová (Piroščáková), Ľubica Schmarcová, a także Peter Zajac, pracujący z synoptycznym modelem słowackiego romantyzmu, który odchodzi od nieco starszej XX-wiecznej opozycji monolitu i pluralizmu, a przy okazji podkreśla związki między pluralistycznym dyskursem romantycznym w literaturze i XIX-wiecznymi

[14] V. Kochol, *Vyvrcholenie obrodeneckej literatúry (Štúrovský romantizmus)*. W: *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratysława 1960, s. 271–474.

[15] Zob. Ľ. Lipták, *Úloha a postavenie historiografie v našej spoločnosti*. W: *Idem*, *Storočie dlhšie ako sto rokov*, Bratysława 2011, s. 40–63.

[16] P. Zajac, *Koncepcie...*, s. 96.

[17] Zob. *Slovenský romantizmus. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*, P. Zajac, Ľ. Schmar cová (red.), Brno 2019. Najnowsza praca nie zajmuje się jednak sporami o romantyzm na przestrzeni XX wieku, a długie trwanie romantyzmu w słowackiej kulturze jedynie sygnalizuje.

[18] Ľ. Somolayová (Schmarcová), *Čepanov pluralitný model slovenského literárneho romantizmu*. W: *Osobnosť Oskára Čepana*, Trnawa 2006, s. 16–21.

[19] Tzw. uhorski – związany z Królestwem Węgierskim. Tożsamy wybór translatorski prefrują: A. Kobylińska, M. Falski, M. Filipowicz, *Peryferyjność. Habsbursko-słowiańska historia nieoczywista*, Kraków 2016.

[20] O. Čepan: Ideové rozpory slovenského romantizmu, „Slavia" 1979, nr 4, s. 352–359.

koncepcjami wewnątrz ruchu narodowego, w ramach których dominująca „szturowska" wersja (swoją drogą także wewnętrznie niejednolita)[21] jest jedną z alternatyw.

Tak – w skrótowej wersji – przedstawia się akademicka linia sporów o romantyzm na gruncie słowackiego literaturoznawstwa, której dzisiejsze zakończenie jest wystarczająco czytelne: słowacki romantyzm stanowi pluralistyczną, wielogłosową formację kulturową, której wybrane wątki należy pilnie brać na literaturoznawczy warsztat. Akademicka linia sporów nie zawsze koresponduje z linią publicystyczną, która do szerszej świadomości wniosła liczne uproszczenia, nierzadko zatrzymując się na monolitycznej interpretacji romantyzmu lub traktując romantyzm jako synonim odrodzeniowego paradygmatu kultury. W zgodzie z takim rozumieniem romantyzmu Anna Kobylińska pisała o „konserwowaniu normy określającej słowackość", „pilnowaniu granic nowego, węwnątrzsłowackiego centrum", „o centralnej pozycji Štúra w dyskursie narodowym"[22], a także o utożsamianiu szturowsko-hurbanowskiego modelu kultury z modelem romantycznym (określenie odwołuje się do nazwisk Štúra i Jozefa Miloslava Hurbana, który był jednym z jego najbliższych współpracowników, a przy okazji najważniejszym z propagatorów „szturowskiego" kultu)[23].

Druga opozycja: koserwatywny *versus* postępowy

Ważnym wątkiem w dyskusjach publicystycznych była „szturowska próba monopolizacji kultury" i podkreślanie światopoglądowych różnic między Štúrem a jego krytykami (wśród argumentów pojawiały się dychotomiczne opozycje: twórczość ludowa po stronie Štúra *versus* kultura wysoka po stronie jego oponentów, izolacja narodowa *versus* kosmopolityzm, idea narodowa *versus* obywatelskość itd.)[24]. Publicystyka rozwijała tezę o monopolizacji, promując jednak ważny wątek – że to właśnie Štúr, dzięki swojej charyzmie, stworzył silne środowisko i uzyskał dominującą rolę wśród ówczesnych działaczy ruchu narodowego. A co za tym idzie, stworzył potężną armię własnych epigonów, którzy – z upływem lat – nawiązywali do jego dziedzictwa w wybiórczy sposób.

Jak zauważył Tibor Pichler, koncepcję narodu autorstwa Štúra charakteryzował „etniczny entuzjazm"[25]. „Štúr był uczonym, który słowacki/słowiański zapał, czy wręcz żarliwość, przetransformował w projekty polityczne"[26]. Na romantyczną definicję narodu – w ujęciu Pichlera – składała się orientacja na „etniczność", zbiorowość, narodowe „my", a także brak myślenia państwowotwórczego, podkreślanie

[21] Powszechnie znany jest chociażby zwrot panslawistyczny Štúra po 1849 roku.

[22] Zob. A. Kobylińska, *Na peryferiach peryferii*. W: *Peryferyjność...*, s. 27.

[23] Zob. Ľ. Schmarcová, *Hurbanov životopis Ľudovíta Štúra ako romantická biografia.* W: *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, red. P. Zajac, Bratislava 2016, s. 257–267.

[24] Zob. T. Pichler, *Národovci a občania: O slovenskom politickom myslení v 19. storočí*, Bratysława 1998.

[25] T. Pichler, *Štúrov etnicky entuziazmus ako politika tužôb, nádejí, ideí a moci*. W: T. Pichler, *Štúr...*, s. 15–32.

[26] „Štúr bol vzdelancom, ktorý slovenské/ slovanské nadšenie, ba vrúcnosť, prekladal do politických projektov" (*ibidem*, s. 16, tłum. własne).

znaczenia jedności narodowej oraz traktowanie kultury (zwłaszcza literatury) jako nośnika wartości narodowych[27]. W tej postaci rezonował romantyzm w publicystyce – nie jako historycznoliteracki, ale jako kulturowy, pronarodowy fenomen, a przy okazji synonim kultury zamkniętej, epigońskiej, anachronicznej, a także – co w czasach wzmożonej modernizacji w okresie międzywojennym miało niebagatelne znaczenie – niepostępowej.

Pod koniec XIX wieku zaczyna się drugie – publicystyczne – życie romantyzmu, który nierzadko przedstawiano jako statyczne, skostniałe zjawisko i rezerwuar anachronicznych, tradycjonalistycznych dogmatów. Słowackie środowiska postępowe (liberalne, lewicowe, demokratyczne itd.), często będące w ścisłej relacji ze środowiskiem czeskim lub węgierskim, w szturowskiej próbie monopolizacji kultury doszukiwały się przyczyn peryferyjnego charakteru słowackiej kultury narodowej. Kontynuacją i echem romantycznego modelu kultury była w ujęciu niektórych XX-wiecznych krytyków romantyzmu koncepcja „svojstva" (swojskości), którą promował w drugiej połowie XIX wieku Svetozar Hurban Vajanský[28], skądinąd syn jednego ze „szturowców" Jozefa Miloslava Hurbana (w okresie międzywojennym powyższą tezę rozwijał m.in. słowacki krytyk literacki Alexander Matuška). Podobne argumenty (izolacja, tendencja do mitologizowania historii własnego narodu, dogmatyzm, tradycjonalizm itp.) pojawiały się w progresywnej krytyce romantyzmu przede wszystkim w latach trzydziestych XX wieku. Co ciekawe, wróciły także z impetem w 1989 roku, kiedy to Ladislav Kováč na łamach czasopisma *Slovenské pohľady* opublikował artykuł *Premýšľanie o vede a našich dejinách* (*Rozważania o nauce i naszej historii*), który wzbudził szereg polemicznych reakcji[29]. Teza o długim trwaniu romantyzmu w warunkach słowackiej kultury przedostała się jednak na grunt akademicki z pewnymi trudnościami (w 2006 roku na marginesie rozważań o konstruktach romantyzmu w czeskiej i słowackiej literaturze Peter Zajac apelował o jasny podział między romantyzmem jako zjawiskiem historycznoliterackim a romantyzmem jako pojęciem z zakresu historii kultury)[30].

Na przełomie XIX i XX wieku, a także w początkach XX wieku silną opozycję wobec konserwatywnego środowiska w Martine stworzył obóz słowackich intelektualistów skupionych wokół czasopisma *Hlas* (1898–1904). Doszło wówczas do polaryzacji stanowisk i koncepcji, a także dychotomii w rozumieniu zadań, z jakimi na początku nowego wieku musieli się Słowacy konfrontować. Różne były także ideowe źródła martinskiego środowiska i hlasistów – tradycyjnemu w Martinie rusofilstwu przeciwstawiano Masarykowski ideał pracy u podstaw, mesjanizm i fatalizm

[27] T. Pichler, *Národ, národnosti, štát: politike etnického entuziazmu*, „Historický časopis" 2006, nr 4, s. 569–590.

[28] Koncepcję swojskości, propagowaną przez S.H. Vajanskiego, analizowała I. Taranenková (zob. I. Taranenková, *Fenomén Vajanský*, Bratysława 2010, s. 44–45). Zwróciła uwagę na jej romantyczną genezę i podstawowe wyznaczniki ideowe – zwrot w stronę słowackości rozumianej jako odrębna kategoria wobec „obcego", innego.

[29] Zob. L. Kováč, *Premýšľanie o vede a našich dejinách*, „Slovenské pohľady 1989, nr 3, s. 12–24.

[30] P. Zajac, *Konštrukty romantizmu v českej a slovenskej literatúre*. W: *Hledání literárních dějin v diskusi*, red. J. Wiendl, Praga–Litomyšl 2006, s. 99.

zastąpiono racjonalizmem i empirią. Krytykując romantyków właśnie, a niebezpośrednio także i środowisko w Martinie, pisał w 1910 roku jeden z hlasistów Bohdan Pavlů:

> Nosicielem postępu może stać się tylko i wyłącznie ten, kto dzięki krytycznemu myśleniu, opartemu o rzeczywiste doświadczenie, stworzy jasną koncepcję swoich obowiązków i jest zdeterminowany, by działać podług własnych przekonań. Punktem wyjściowym dla szkoły Štúra nie było rozumowe poznanie – J. M. Hurban jeszcze w pierwszych rocznikach Slovenských pohľadov bronił się przed racjonalizmem. Ich dogmatem było święte uduchowienie[31].

Niniejszym obwinił słowackich romantyków za stagnację słowackiej kultury, jej niepostępowość, jej tkwienie w bezruchu. „Romantyzm" stał się wówczas konkretnym narzędziem w rękach postępowej (wówczas demokratycznej i liberalnej) opozycji; uzyskał, jak pisał w latach osiemdziesiątych XX wieku Oskár Čepan w kontekście szturowców, charakter winiety, ozdobnego motywu, dekoracji (swoją drogą o cechach nienaruszalnego monolitu). Już Pavlů podkreślał długie trwanie romantyzmu, chcąc równocześnie obronić Słowaków przed „romantyzmem i obłomowszczyzną słowackiej inteligencji"[32].

W latach trzydziestych XX wieku wzmożone dyskusje toczyły się przede wszystkim wokół definicji narodu i tradycji narodowej. Z jednej strony generował je ujednolicający czechosłowakizm (spory o istnienie narodu czeskosłowackiego i kwestionowanie istnienia narodu słowackiego), z drugiej zaś etnocentryczne, demokratyczne (obywatelskie) i klasowe rozumienie pojęcia. Słowacki strukturalista i językoznawca Ľudovít Novák w ten oto sposób definiował rolę nauki w intensywnych wówczas dyskusjach:

> [Nauka – przyp. M. B.] powinna zwracać uwagę na dotychczasowe – czasem zbyt wąskie, a czasem zbyt szerokie – definicje narodu. Nie powinna jednak przemilczać faktu, które z nich są w Europie Środkowej najbardziej powszechne. [...] Spełnienie powyższych formalnych warunków jest potrzebne po to, by także u nas zagadnienia narodowe były lepiej opracowane, by zniknął swoisty strach, sztucznie karmiony jednostronnym operowaniem ze statyczną definicją narodu, opartą o retrospektywne świadectwa z przeszłości[33].

---

[31] „Nositeľom pokroku môže sa stáť iba ten, kto kritickým myslením, opierajúcim sa o reálnu skúsenosť, dospel k jasnému názoru o svojej povinnosti a je odhodlaný konať podľa svojho presvedčenia. Východiskom štúrovskej školy nebolo rozumové poznanie – J.M. Hurban ešte i v prvých ročníkoch Slovenských pohľadov rozhodne sa bráni racionalizmu, ich dogmou bolo sväté oduševnenie" (B. Pavlů, *Pokrokovosť a konzervatizmus na Slovensku.* W: *Hlasy v prúdoch času*, R. Chmel (red.), Bratysława 1983, s. 121, tłum. własne).

[32] *Ibidem*, s. 129.

[33] „Ona musí upozorňovať na doterajšie neraz úzke, alebo zas široké definície národa a nesmie amlčovať, aké poňatia sú najobvyklejšie v strednej Európe. [...] Toto sú zhruba formálne predpoklady, potrebné preto, aby sa aj u nás lepšie videlo do nacionálnych otázok a aby sa najmä odstránil akýsi strach, zväčša umele živený jednostranným operovaním so statickou definíciou národa, opretou o retrospektívne dôkazy z minulosti" (Ľ. Novák, *K ostatným príspevkom o československej otázke. Na margo troch kníh: Dérerovej, Ciekrovej a Kroftovej*, „Slovenské pohľady" 1935, nr 6–7, s. 358, tłum. własne).

Novák przedłożył w ówczesnym kontekście istotne wnioski – zasugerował, że pojęcie narodu w słowackim kontekście kulturowym ma liczne definicje, że postrzeganie spraw narodowych w Europie Środkowej posiada pewne specyficzne cechy (miał zapewne na myśli ówczesną środkowoeuropejską falę nacjonalizmu), równocześnie wskazał, że kwestia narodowa w słowackiej autorefleksji nie jest wystarczająco opracowana i naukowo zbadana. Przede wszystkim jednak wniósł argument, że „statyczna definicja narodu", wsparta poczuciem zagrożenia i przekonaniem o braku bezpieczeństwa narodowego, stanowi kontynuację schematów myślowych zakorzenionych w XIX wieku.

Na związki między ideami romantycznymi a atmosferą ideową lat trzydziestych XX wieku w skrótowy sposób zwracali uwagę liczni ówcześni przedstawiciele słowackich elit. W 1930 roku w ten oto sposób pisał na przykład Andrej Kostolný:

> Estetyka romantyzmu w największym stopniu wpłynęła w ciągu ostatniego stulecia na ekspresję literacką naszego kraju. Mówiąc wprost – choć boję się wprowadzać ograniczające argumenty – nawet jeśli powinniśmy godnie świętować jego jubileuszowe stulecie, większość literackich zjawisk nadal znajduje się w cieniu romantyzmu. Śledzenie śladów romantyzmu w dzisiejszym spóźnionym nacjonalizmie lub chaotycznym subiektywizmie, a także zbadanie przyczyn tego stanu rzeczy, jest z pewnością interesujące i ważne[34].

Krytykę romantyzmu (w okresie międzywojennym interpretowanego jako anachroniczny model kultury) wnieśli do dyskusji głównie przedstawiciele słowackiej międzywojennej lewicy. W szeregach lewicowej krytyki, do których przynależał wcześniej wspomniany M. Chorváth, panował konsensus, że obóz narodowy w latach trzydziestych XX wieku manipuluje z dziedzictwem „szturowskiego" romantyzmu. Nacjonalistyczny dyskurs – w ujęciu lewicowych publicystów i krytyków literackich – zawłaszczył romantyczną definicję kultury narodowej, a przy okazji potwierdził żywotność romantycznych, „szturowskich" dogmatów. W kontekście uwag na temat długiego trwania romantyzmu w kulturze słowackiej nie sposób w związku z tym pominąć faktu, że polemiki z romantyzmem miały swoje konkretne zaplecze ideologiczne.

Ideologiczne manipulacje z dziedzictwem Štúra nie były jednak w latach trzydziestych XX wieku wyłącznie domeną obozu narodowego. W 1932 roku w artykule *Kto pôjde na barikády?*, opublikowanym w lewicowym czasopiśmie „DAV", pojawił się wprawdzie komentarz:

> W części środowiska »naszych«, »wskrzeszonych« nacjonalistów od jakiegoś czasu coraz częściej zauważamy wysiłek wpisania swojego dzisiejszego nacjonalizmu w historyczne ramy, nawiązania do „szturowskiego" nacjonalizmu[35].

---

[34] „Umelecký romantizmus u nás je najvýraznejší prejav literárny v minulom storočí. A skoro sa bojím takto ho ohraničiť, lebo hoci by sme mali už i my dôstojne svätiť jeho storočné jubileum, z viacerých literárnych prejavov ešte i dnes cítime jeho dych. Sondovať jeho ohlasy v dnešnom opozdenom nacionalizme alebo v rozháranom subjektivizme a skúmať po jeho príčinách bolo by určite zaujímavé a dôležité" (A. Kostolný, *Na margo Vlčkových »dejín slovenskej literatúry«*, „LUK" 1930, nr 3–4, s. 35, tłum. własne).

[35] „Zo strany »našich« »znovu obrodených« nacionalistov v poslednej dobe vždy častejšie a častejšie (viď. napríklad úvod k zvolenskému manifestu) sa prejavuje snaha zaradiť dnešný

Przy okazji jednak krótki przegląd publicystyki z lat trzydziestych XX wieku na łamach czasopisma „DAV", a także komunistycznych gazet „Ľudový denník" i „Slovenské zvesti" sugeruje, że komuniści w postaci Štúra widzieli antyfeudalnego wojownika o prawa ludu i rewolucjonistę, a więc wpisywali pamięć o nim w swój własny, ideowy profil.

Na chwilę obecną przedstawię rozważania Michala Chorvátha skrótowo, chociaż mowa o eseju (przywoływany już tekst *Romantyczne oblicze Słowacji*), który dla słowackiej inteligencji międzywojnia, przede wszystkim dla obozu tzw. postępowców sympatyzujących z ówczesną lewicą, jest bez wątpienia zasadniczy. Dodam, że lewicowa inteligencja inicjowała polemiki przede wszystkim ze słowackimi autonomistami, najczęściej członkami Słowackiej Partii Ludowej Hlinki, tzw. ludakami, określając ich nierzadko jako „neoszturowców"). Chorváth – w okresie międzywojennym przede wszystkim krytyk literacki i publicysta – w ocenie słowackiego romantyzmu wykroczył poza sferę literatury i historycznoliterackich cezur. Dokonał jednej z ważniejszych ówczesnych kulturowo-socjologicznych analiz Słowaków i opisał procesy, które złożyły się na długie trwanie romantyzmu w słowackiej kulturze. Dążył do syntezy i dbał o obiektywizm – podkreślał historyczną zmienność romantyzmu jako postawy ideowej, ale równocześnie zwracał uwagę na znaczenie wyobraźni w romantycznym widzeniu świata. Słowacy, oceniający polityczną, społeczną i kulturalną rzeczywistość jako niekompletną, wybrakowaną, uciekali się do tworzenia fikcyjnych, idealnych konstrukcji myślowych po to, by wypełnić brak, z którym jako naród, poddany chociażby ostrej madziaryzacji w drugiej połowie XIX wieku, musieli się zmagać. Ślady romantycznej postawy wobec świata, charakterystycznej przede wszystkim dla słowackich warstw wykształconych, krytyk śledził w słowackim charakterze narodowym, międzywojennym nacjonalizmie, w pracach artystycznych i naukowych, a także w ówczesnym myśleniu politycznym. Co ciekawe, okres międzywojenny, czasy demokratycznego pluralizmu, jednoznacznie ocenił jako czas dla Słowaków niestały, chaotyczny, do pewnego stopnia także wybrakowany i wywołujący potrzebę konstruowania romantycznej fikcji. Naród słowacki łączyło wobec tego doświadczenie braku – jego wypełnianie miało nadal romantyczne, fantazmatyczne fundamenty.

Chorváth nie zapomniał jednak wskazać, że nowoczesna słowacka tożsamość narodowa kształtowała się w obrębie rozległych historycznych i kulturowych przemian. Integralną częścią słowackich procesów modernizacyjnych w drugiej połowie XIX wieku było wynarodowienie, które dotknęło najróżniejsze warstwy społeczne (zwłaszcza ziemiaństwo i mieszczaństwo). Romantyczną potrzebę czynu w czasach madziaryzacji zastąpiło ponadto przekonanie o niemożności aktywnego wpływu na rzeczywistość. W tym sensie romantyzm słowacki jako typ światopoglądu opierał się na tworzeniu politycznych i tożsamościowych fantazmatów, które choć nie przystawały do rozbitej rzeczywistości i nie mogły w niej znaleźć odzwierciedlenia, jednoczyły wyobrażoną słowacką wspólnotę. Niespełnione aspiracje polityczne i kulturalne małego narodu, którego struktura społeczna uległa w czasach

svoj nacionalizmus do historického rámca, »naviazať« na štúrovský nacionalizmus" (DAV, *Kto pôjde na barikády?*, „DAV" 1932, nr 11, s. 150, tłum. własne).

madziaryzacji głębokim zmianom, ożywiały romantyczne iluzje także po roku 1918. Gdy brakowało oparcia w chaotycznej słowacko-czeskiej rzeczywistości, pozostało tradycyjne uciekanie się do sfery wyobrażeniowej. Idea narodu czechosłowackiego (ani etniczna, ani polityczna), o iście romantycznym rodowodzie, nie wypełniła po 1918 roku poczucia niedostatku, które w słowackim doświadczeniu historycznym i na przestrzeni XIX i XX wieku, a zwłaszcza w słowackiej pamięci kulturowej, pozostawiło trwały ślad. W związku z powyższym Chorváth opisał romantyczną postawę wobec świata jako fundament modelu kultury narodowej, który warunkował jej ciągłość, istotną treść i współczesną mu formę. Przedstawił tym samym ciągłość romantyzmu, która polegała na frenetycznym poszukiwaniu iluzorycznych substytutów w zmieniającej się rzeczywistości, niedorastającej do narodowych oczekiwań.

Uwagi końcowe

Nie podejmując tu dyskusji nad żywotnością słowackiego romantyzmu po 1989 roku, zasygnalizuję jedynie, że zastrzeżenia, które niegdyś wobec romantyzmu wnosił międzywojenny obóz postępowy, pojawiły się w tekście Ladislava Kováča *Premýšľanie o vede a našich dejinách* (*Rozważania o nauce i naszej historii*) po ponad pięćdziesięcioletniej przerwie (na łamach czasopisma *Slovenské pohľady* w 1989 roku)[36]. Po raz kolejny zabrzmiały tu staro-nowe argumenty na temat romantycznego pozbawienia Słowaków swojej własnej historii (przede wszystkim w formie odrzucenia historii Królestwa Węgierskiego, zamiast nadania jej statusu historii wspólnej), naukowego dyletantyzmu szturowców i ich irracjonalności, która przechodzi, jak pisał Kováč, „z pokolenia na pokolenie”[37], a także skłonności do mitotwórstwa i opierania się o tradycjonalizm i historyzm. Tym razem jednak publicystyczny komentarz Kováča nie przeszedł bez echa – spotkał się z falą krytyki ze strony środowiska akademickiego, zwłaszcza literaturoznawczego, którego świadomość w zakresie badań nad romantyzmem w porównaniu z okresem międzywojennym znacznie wzrosła. Dyskusja była także sporem o definicje, o precyzyjny słownik i odpowiednie narzędzia interpretacyjne. Potwierdziła jednak ważność problematyki i podkreśliła konieczność namysłu nad romantycznym obliczem Słowacji w konkretnym momencie historycznym, kiedy to iluzja realizmu socjalistycznego definitywnie się rozpadła.

Przegląd rewizji i ideologicznych deformacji wykładu słowackiego romantyzmu w XX wieku z pewnością wymaga poważnego opracowania i krytycznych analiz bogatego materiału badawczego. Warto jednak powtórzyć, że po 1989 roku „publicystyczna” i „akademicka” linia sporów z trudem znalazły punkty styczne. Cenną wartością dodaną byłaby wobec tego aktualna i merytoryczna refleksja nad słowackim romantyzmem w szerokich kontekstach historycznych, światopoglądowych i społecznych (także jako „tradycji użytkowej”), a przy okazji romantyzmem jako repertuarem form, postaw i strategii artykulacji słowackiej tożsamości kulturowej.

[36] L. Kováč, *Premýšľanie o vede...*, s. 12–24.
[37] *Ibidem*, s. 18.

Bibliografia

Čepan O., *Ideové rozpory slovenského romantizmu*, „Slavia" 1979, nr 4.
Chmel R., *Kompleks słowacki*, tłum. M. Bystrzak, T. Grabiński, Kraków 2014.
Chmel R., *Romantizmus v globalizme. Malé národy – veľké mýty*, Bratysława 2009.
Chorváth M., *Romantyczne oblicze Słowacji*. W: *Kwestia słowacka w XX wieku*, R. Chmel (red.), Gliwice 2002.
Dąbrowska D., *Wprowadzenie*. W: *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, D. Dąbrowska (red.), Szczecin 2014.
Goszczyńska J., *Wielkie spory małego narodu*, Warszawa 2015.
Kobylińska A., Falski M., Filipowicz M., *Peryferyjność. Habsbursko-słowiańska historia nieoczywista*, Kraków 2016.
Kochol V., *Vyvrcholenie obrodeneckej literatúry (Štúrovský romantizmus).* W: *Dejiny slovenskej literatúry II*, M. Pišút, K. Rosenbaum, V. Kochol (red.), Bratysława 1960.
Kováč L., *Premýšľanie o vede a našich dejinách*, „Slovenské pohľady 1989, nr 3.
Lipták Ľ., *Slovensko v dvadsiatom storoči*, Bratysława 2011.
Lipták Ľ., *Úloha a postavenie historiografie v našej spoločnosti*. W: *Storočie dlhšie ako sto rokov*, *idem*, Bratysława 2011.
Matuška A., *Ideológia J. M. Hurbana a jej vzťahy k slovenskej súčasnosti*. W: „Slovenská literatúra" 1980, nr 6.
Matuška A., *O romantizme*, „Litteraria" 1974, nr 16.
Pácalová J., *Zrodenie legendy: medzi Hurbanom a Vlčkom*, „Slovenská literatúra" 2014, nr 4.
Pácalová J., *Od rozprávok k alegórii národného života (Ku konštituovaniu alegórie zakliatej krajiny v slovenskom romantizme)*, „Slovenská literatúra" 2017, nr 1.
Pavlů B., *Pokrokovosť a konzervatizmus na Slovensku*. W: *Hlasy v prúdoch času*, R. Chmel (red.), Bratysława 1983.
Pichler T., *Národ, národnosť, štát: politike etnického entuziazmu*, „Historický časopis" 2006, nr 4.
Pichler T., *Národovci a občania: O slovenskom politickom myslení v 19. storočí*, Bratysława 1998.
Somolayová (Schmarcová) Ľ., *Čepanov pluralitný model slovenského literárneho romantizmu*. W: *Osobnosť Oskára Čepana*, Trnawa 2006.
Taranenková I., *Fenomén Vajanský*, Bratysława 2010.
Zajac P. (red.), *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, Bratislava 2016.
Zajac P., *Koncepcie slovenského romantizmu*, „World Literature Studies" 2016, nr 8
Zajac P., *Konštrukty romantizmu v českej a slovenskej literatúre*. W: *Hledání literárních dějin v diskusi*, J. Wiendl (red.), Praga–Litomyšl 2006.
Zajac P., *Slovenské kargo*, Bratysława 2016.
Zajac P., *Model slovenského romantizmu*. W: *Slovenský romantizmus. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*, P. Zajac (red.), Ľ. Schmarcová, Brno 2019.

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na dyskusjach wokół romantyzmu w kulturze słowackiej. Wskazuje na monolityczne i pluralistyczne interpretacje romantyzmu na gruncie słowackiego literaturoznawstwa i rozróżnia dwa paradygmaty światopoglądowe – tradycjonalistyczny i progresywny – które w kulturze słowackiej prowadzą z romantyzmem dialog. Szczególnie

ważnym głosem w dyskusji jest esej Michala Chorvátha *Romantyczne oblicze Słowacji* z 1939 roku, który rozwija tezę o długim trwaniu romantyzmu w kulturze słowackiej. Autorka śledzi krytyczne spory o romantyzm, żywotne zwłaszcza w okresie międzywojennym, które traktują romantyzm nie tylko jako zjawisko estetyczne, ale także jako formację kulturową i światopoglądową.

Summary

The article focuses on an overview of the discussions around the meanings of romanticism in Slovak culture. It distinguishes "monolithic" and "pluralistic" romantic interpretations and confronts these models with world-view paradigms, namely "traditionalism" and "progressivism". A key introduction to understanding the issue is Michal Chorvát**h**'s essay Romantic face of Slovakia from 1939, probing a comprehensive recognition of the romantic heritage in Slovakia's culture. The author follows critical disputes on romanticism, vital especially in the interwar period, treated romanticism not only as an aesthetic phenomenon, but also as a cultural and worldview formation. The article shows that traces of interwar discussions may be also found in polemics after 1989.

Biogram

Magdalena Bystrzak – tłumaczka, publicystka, doktor nauk humanistycznych w zakresie literatury słowackiej, pracownik naukowy Instytutu Literatury Słowackiej Słowackiej Akademii Nauk. Absolwentka Uniwersytetu Karola w Pradze i Uniwersytetu Jagiellońskiego (studia słowacystyczne, specjalność literaturoznawcza). Zajmuje się długim trwaniem romantyzmu w słowackiej kulturze międzywojennej i ówczesnymi sporami o model kultury narodowej.

magdalena.bystrzak@savba.sk

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 105–120 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **28.01.2020**
Zaakceptowano: **21.03.2020**

Jora Vaso

Pomeranian University
Słupsk
ORCID: 0000-0001-6215-4046

THE OUTSIDER'S GLIMPSE: THE SLOW RETURN OR THE VERY BEGINNING OF ROMANTICISM IN ALBANIA

SPOJRZENIE OBCEGO: POWOLNY POWRÓT LUB POCZĄTEK ROMANTYZMU W ALBANII

Słowa kluczowe: romantyzm, literatura albańska, wygnanie albańskie, spojrzenie, Orientalizm
Key words: Romanticism, Albanian Literature, Albanian poetry, glimpse, Orientalism

For an accurate account of Romanticism in Albania, or the lack thereof, an interdisciplinary approach is necessary, one including not only Albanian literature, historical accounts, and news articles but the latest modes of digital communication, such as social media images and posts. This variety and range of research is necessary due to the specific nature of Albanian literature, an oeuvre that is, at beast, incomplete and, at worst, amputated or disrupted. Perhaps one of the main reasons is that "the Ottoman Empire, which ruled Albania from the 15th to the early 20th century, prohibited publications in Albanian, an edict that became a serious obstacle to the development of literature in that language. Books in Albanian were rare until the late 19th century"[1]. Furthermore, the "earliest books, from the mid-16th to the mid-18th century, were mostly religious and didactic in character"[2]. Thus, for five centuries, including the period when Western European countries were undergoing the Romantic movement, in addition to not being exposed to the West, Albania was entirely absent from the global literary and art scene. It is a wonder that Albanian literature has survived. Indeed, the image of Albania has been shaped historically from outside of the country, by the most famous national poets, who never lived in Albania, western travelers during

[1] P.R. Prifti, "Albanian Literature," *Encyclopaedia Britannica*, Jul 20, 1998, https://www.britannica.com/art/Albanian-literature.
[2] *Ibidem.*

Romanticism, such as Lord Byron and Edward Lear, and western institutions of culture, such as the *New York Times*, a trend which has been resumed and continued by the local and international travel and photography blogs. In the 21st century, the locals continue to perpetuate a perspective that has been created by the west as, throughout history, Albanians have naturally absorbed an image of the country that has been produced by outsiders. The manner in which the outsider's perspective has, perhaps too liberally, shaped the local's romanticism of Albania recalls Edward Said's *Orientalism*. Said suggests that the free dissemination of information on Eastern countries by the West denotes a power that has been unjustly seized: "To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it. And authority here means for «us» to deny autonomy to «it» – the Oriental country – since we know it and it exists, in a sense, as we know it"[3]. Interestingly, this outsider's perspective, however, may have spurred the rise of Romanticism in Albania, three centuries after the Romantic Movement initially expanded in Western Europe.

Initially, in the early 19th century, the survival of Albanian literature was safeguarded from outside the country's borders by *Arbëresh* writers, artists and poets who had migrated from Albania to Italy centuries earlier. Chief among them was Jeronim de Rada (1814–1903), generally considered the greatest Albanian Romantic poet and one who "marked contemporaneity with European developments"[4] with his long poem *Këngët e Milosaos (The Songs of Milosao*) in 1836. Although 1836 is nearly a century after the beginning of the European Romantic movement, de Rada is the Albanian poet that most approaches the Romantic Movement in temporal terms. Indeed, Romanticism in Albania developed belatedly "in the nineteenth century until the beginning of the twentieth century"[5]. Thus, content- and style-wise, de Rada's poetry is not entirely similar to the western Romantics. However, de Rada's poem reveals elements of a "return to feeling, to folk traditions"[6], a characteristic of Romantic poetry. Indeed, de Rada drew inspiration from Albanian folk songs in the writing of his poem, which sets a love story against a rural backdrop. His poem *Milosao* touches on such themes as social class, patriotism, and poverty while incorporating vivid descriptions of the surrounding rugged beauty. The natural elements are intertwined with the rural folks' fates, the former often influencing the latter, the two becoming one and the same: "Duro zemër duro / Sa duroi mali me borë (Endure heart endure/As the mountain endured the snow)"[7]. The poem, however, does touch on the poverty of the Albanian village. While autobiographical in the poet's evident longing for his distant home, both temporally and geographically, the poem lacks the individual focus of the Romantics

3 E.W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 32.

4 V. Dibra, "Albanian and English Literature in Light of Comparative Reports," *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 2, no. 4 (2013) https://nanopdf.com/download/albanian-and-english-literature-in-light-of-comparative-reports_pdf, p. 80.

5 Bavjola Shatro, *Between(s) and Beyond(s) in Contemporary Albanian iterature* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), https://www.researchgate.net/publication/307601329_Betweens_and_eyonds_in_Contemporary_Albanian_Literature, p. 11.

6 H. Bloom & L. Trilling, *Romantic Poetry and Prose*, New York: Oxford University Press, 1973, p. 4.

7 J. de Rada, *Këngët e Milosaos*, Tiranë: Argeta, 2002, p. 46.

as well as the "revival of the instinctual life" [8], one the most significant aspects of Romantic poetry. Thus, it is his evocation of the pastoral which most represents the Romantic aspect of his poem as the direct self-exploration, usually found in Romantic poets, is absent. Albanian Romantic poetry did not explore the "self-consciousness" of the poet, which, is a defining characteristic of Romanticism, a movement which depended "upon a fuller sublimation of the instinctual life" and the eventual "yielding up of the instinctual life to a fully self-conscious creative mind"[9], Albania's poetry centered on patriotism, the poet's nostalgia for his home, – often incidentally not the poet's birthplace, – the often unearthly beauty of the Albanian landscape, and, the poor conditions of the Albanian villages[10]. It was the latter that prevented Albanians from finding "romanticism" in the poems of de Rada.

Albania saw the birth of Romanticism after two decades, in the poems of the greatest national poet, Naim Frashëri. Similar to de Rada, Naim Frashëri[11] was also influenced by the European Romantic poets[12] and is considered to be the quintessential Albanian Romantic poet due to his style of verse. In temporal terms, Frashëri wrote approximately a century after the European Romantics. Unlike de Rada, Frashëri was born in Albania. With the exception of a short return to his native village of Frashëri, however, he lived the majority of his life in exile. He lived in Greece, Austria, and Turkey where he was educated in Eastern and Western culture and literature and, as such, was influenced by both. Indeed, Naim Frashëri may embody the best representation of the Albanian nostalgic émigré: eternally longing for home while romanticizing its extreme poverty from a distance. In the poem *Bagëti e bujqësi (Herds and Pastures)* written in 1886, a poem whose passionate tone and highly Romantic language separates it from previous Albanian poetry, he writes:

> Kur dëgjon zëthin e s'ëmës qysh e le qengji kopenë, / When he hears his mother's voice, how the lamb runs from the herd
> Blegërin dy a tri herë edhe ikën e m„err dhenë, / he starts bleating twice or thrice and runs wildly towards her
> Edhe në i prefshin udhën njëzet a tridhjetë vetë, / and should twenty thirty herds cross his road to thwart his passing
> E ta trëmbin, ajy s'kthehet, po shkon në mes si shigjetë./ he won't turn even when frightened, like and arrow he'll keep running

---

[8] H. Bloom & L. Trilling, *Romantic Poetry and Prose*, p. 4.

[9] *Ibidem*, p. 4.

[10] Romanticism in Albania was more profoundly nationalistic, as it led to and merged with the subsequent Romantic Nationalism or Renaissance literary movement, involving the two most prominent poets in Albanian Literature, Naim Frashëri and Ndre Mjeda.

[11] Naim Frashëri (1846–1900) is considered one of the greatest Albanian poets. Though writing in the late 19th century, Frashëri is considered a Romantic poet in Albania and is the link between the Albanian Romantics and the post-Romantic movement the Renaissance, seldom described as Romantic Nationalism.

[12] V. Dibra, *Albanian and English Literature*, p. 82: "Jeronim de Rada mentions Shakespeare, Naim Frashëri, mentions Milton, and Ndre Mjeda, mentions the Irish poet, Charles Wolf. The only English poet that is mentioned by nearly all of our romanticists and the only English poet that is often mentioned, almost as much as Homer, is Byron."

> Ashtu dhe zëmëra ime më le këtu tek jam mua, / How like him my heart rushes, leaves me here and soars away
> Vjen me vrap e me dëshirë aty ndër viset e tua. / and at once dashes forward towards you and your vast lands.[13]

Some typical aspects of Romantic poetry, absent in de Rada, are the desire to escape the city, the idealization of and reliance on nature, and the introduction of the poet's own condition. Frashëri becomes the first Albanian poet to introduce an "I," one of the most significant elements of Romanticism, when he directly addresses his "mind:"

> Mendje! merr fushat e malet, jashtë, jashtë nga qyteti, / Mind! Run to the fields and mountains, out, out from the city
> Nga brengat, nga thashethemet, nga rrëmuja, nga rrëmeti. / From all sorrows, from the gossip, from the chaos and hypocrisy
> Tek këndon thëllëza me gas edhe zogu me dëshirë, / To that place where the partridge sings with joy and the bird so longingly[14]

More than patriotic or nostalgic verse, Frashëri's poem reveal an exiled man who seeks refuge in nature and yearns to leave the industrialized city. Frashëri, however, was an exceptionally privileged Albanian poet, as he largely resided in western European capitals. At the time of his writing, in Albania, industrial cities were inexistent. Thus, this Romantic perspective, while expressed in the verse of an Albanian poet, is not entirely Albanian in that it is not born of a poet from within the county. It resembles an outsider's perspective, one who has only glimpsed Albania. As contemporary French philosopher Georges Didi-Huberman suggests, it is the glimpse, rather than careful observation, which allows beauty to appear. "To glimpse is to see only in passing," he notes, a way of "seeing a little less well, not as well as when the thing to be seen has become an object of observation."[15] The opening verses of Frashëri's poem – "O malet' e Shqipërisë e ju o lisat' e gjatë! (Oh, mountains of Albania, and oh you trees of towering height!) / Fushat e gjëra me lule, q'u kam ndër mënt dit' e natë! (Vast meadows of flowers that are with me day and night!)"[16] – are romantic precisely because the poet views the country from a distance. The image of Albania is idealized, veiled in nostalgia. These verses are, to this day, the most powerful claim Albanians have to the romanticism of their own land and a kind of patriotism that is mostly unknown to the general population that lives inside the country's borders. It seems that only an exile could write these verses: "Ti Shqipëri, më jep nderë, më jep emrin shqipëtar, (You Albania, make me proud, give me the Albanian name) / Zëmrën ti ma gatove plot me dëshirë dhe me zjarr (My heart was fed by you with such

---

13 N. Frashëri, *Bagëti e bujqësi*, 1886, https://sq.wikibooks.org/wiki/Bagëti_e_Bujqësi. My translation.

14 N. Frashëri, *Bagëti e bujqësi.*

15 G. Didi-Huberman, *Glimpses*, European Graduate School EGS, Saas-Fee, Switzerland, 2015, video, https://www.youtube.com/watch?v=60GdzcKKdwE.

16 N. Frashëri, *Bagëti e bujqësi.*

fire and desire)."[17] In the case of a country like Albania, patriotism or love of one's country is inspired in and by distance, from the privileged perspective of a glimpser, rather than an observer, the latter largely representing the local population. Indeed, the desire to be in distant lands, where one becomes a glimpser, is Romantic in nature. Such romanticism springs from distance, whether in temporal or spatial terms, as Said confirms: "For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away."[18]

The process of romanticism is similar for the Western traveler to the East, in that temporal and spatial distance are inherent in the former, innately residing within the traveler. It is through this distant lens that he confronts and forms his image of the foreign, "Oriental" land. The following passage, written by British Romantic artist, author, and poet Edward Lear in his journals while on his 1848 stay in the village of Dukat, reveals both the outsider's romantic lens and glimpse:

> The huge sides of the mountain are wrapped in pine forests, and the bare snowy peaks above stood forth in the utmost magnificence. The groups of trees are most beautiful and resemble feathery cedars; indeed the whole Pass throughout is a noble scene of mountain beauty[19].

Lear further adds that Tepelena, in actuality a poor village, is a place "whose ruined palace and walls and silver-toned mosque give a strange air of dreamy romance to this scene, one of the most sublime and simple in Albania"[20]. Though not Albanian, Edward Lear resembles most Albanian Romantic poets, as the latter are "glimpsers" of Albania, as well. The outsider's glimpse, highlighting the country's beauty more than its poverty, was available to local Albanians only in this manner, as these views from outside. Unlike the tourist or displaced poet, for the local, the beauty of the fields is "the cadaver under the eye of the anatomist or the butterfly pinned under glass"[21], as Didi-Huberman suggests, something to be examined rather than admired, something that no longer lives. In Albania, farmers were traditionally seen as men living in poverty rather than privileged individuals. Rather than bucolic beauty, what Albanians see in the country's vast fields is most likely a lack of progress. Spectacular nature and fresh food markets are found around the corner, the lack of distance diminishing the individual's ability to romanticize them. Traditionally, these have been underappreciated and unnoticed by the local population while outsiders have historically swept in to salvage, as it were, and, at times, glorify the country's assets.

The only Albanian poet who treated the country's poor conditions truthfully in his poetry was Albania's first modern poet Migjeni (Millosh Gjergj Nikolla). In contrast to the patriotic-romantic legacy the exiled poet Frashëri had left behind, Migjeni's

---

17 *Ibidem.*
18 E. Said, *Orientalism*, 1978, p. 55.
19 R. Elsie, *Albania in the Painting of Edward Lear*, 1848.
20 *Ibidem.*
21 G. Didi-Huberman, *Glimpses*, 2015.

revolutionary *Vargjet e Lira* (*Free Verse)*, composed between 1933 and 1935, revealed Albania's reality as recounted from deep within the village, from a highly educated and erudite young man. Migjeni was a privileged Albanian, born in Shkodra, the most culturally-developed city in Albania. He completed his studies in Montenegro and, was thus, exposed to much of the world's literature, unavailable to Albanians at the time. In his introduction to Migjeni's *Free Verse,* Robert Elsie summarizes the profound significance Migjeni's appearance had on Albanian literature and the subsequent image of the country:

> Albanian literature was late in evolving. Indeed, it was only in the second half of the nineteenth century that a national literature consolidated in this Balkan nation struggling for freedom from a decaying Ottoman Empire. The spirit of romantic nationalism characteristic of nineteenth-century Albanian literature lingered on in the country even after it achieved independence in 1912. Indeed, the genre survived unscathed up until the 1930s, at a time when the rest of Europe had forgotten its existence. It was a young teacher from the northern Albanian town of Shkodra who finally cast the lofty traditions of national culture aside and altered the course of Albanian literature. With Migjeni, contemporary Albanian poetry begins its course[22].

Migjeni was the first poet to portray Albania as it could be observed only from a very close distance, lending the image of the country the realism it had historically lacked. Migjeni's poetry chronicled the poor condition in the country not only to expose the truth but to challenge the tradition of lofty, patriotic tales, sung from distant shores, and to bring Albanian poetry both to the present moment and to earth. Elsie explains that while "previous generations of poets had sung the beauties of the Albanian mountains and the sacred traditions of the nation," Migjeni "now opened his eyes to the harsh realities of life, to the appalling level of misery, disease and poverty he discovered all around him."[23] His long *Poema e mjerimit (Poem of poverty)* depicts the consequences of Albanians' destitute existence throughout the centuries:

> Kafshatë që s' kapërdihet âsht, or vlla, mjerimi,/ Poverty, brothers, is a mouthful that's hard to swallow,
> Kafshatë që të mbetë në fyt edhe të zê trishtim / A bite that sticks in your throat and leaves you in sorrow,
> Kur shef ftyra të zbeta edhe sy të jeshilta / When you watch the pale faces and rheumy eyes
> Që të shikojnë si hije dhe shtrijnë duert' e mpîta / Observing you like ghosts and holding out thin hands;
>
> […]
>
> Mjerimi ka vulën e vet të shëmtueme, / Poverty carries its own vile imprint,
> Âsht e neveritshme, e keqe, e turpshme, / It is hideous, repulsive, disgusting

[22] R. Elsie, "Introduction". In: *Migjeni Free Verse*, Peja 2001, p. 7.
[23] *Ibidem*, p. 10.

> Balli që e ká, syt që e shprehin, / The brow that bears it, the eyes that express it,
> Buzët që më kot mundohen ta mfshehin – / The lips that try in vain to hide it[24]

Migjeni touches on the monstrous element of the destitute environment at the time, a kind of poverty of body and spirit, inherited from one generation to the next, which renders humans inhuman:

> Mjerimi gjithashtu lén dhe në trashigim/ Poverty leaves a heritage as well,
> – Jo veç nepër banka dhe në gjâ të patundshme, / Not cash in the bank or property you can sell,
> Por eshtnat e shtrembta e në gjoks ndoj dhimbë, / But distorted bones and pains in the chest,
> Mund që të lên kujtim ditën e dikurshme / Perhaps leaves the memory of a by-gone day
> Kur pullaz' i shtëpís u shemb edhe rá / When the roof of the house fell into pieces
> Nga kalbsin' e kohës, nga pesha e qiellit, / By the decay of time, and the weight of the sky[25].

Migjeni introduces his perspective on the consequent loss of identity in such conditions: "Edhe shuhet ûja, dhe fashitet etja (And in unbridled lust the thirst is quenched), / N'epshin kapërthyes, kur mbytet vetvetja[26]. (The craving stilled, and self-consciousness lost.)"[27]. Migjeni's premature death from tuberculosis in 1938, at the age of twenty-seven, brought an unfortunate halt to both a realistic perspective of the county and to the rise of a modern poetry in Albania. It was not only Migjeni's death that attributed to this loss but also the beginning of Communism in the country, following the second World War. Migjeni's literature was "soon to be nipped in the bud. Indeed, the very year of the publication of 'Free Verse' saw the victory of Stalinism in Albania and the proclamation of the People's Republic", explains Elsie[28]. Because of the verses' un-romantic content, the poet's modernist style as well as the dominating voice of the individual present in Migjeni's poetry, the latter was considered unpatriotic and objectionable and silenced throughout the Communist period in the country. This caused yet another long period of regress in Albanian literature.

During the Communist period, as part of the state's agenda, the village was brought to the forefront in order to be glorified, despite its poor conditions. The privileged citizens of Albania's capital were sent to villages as a way of equally distributing the nation's population and its human resources but also to support the construction of the new Socialist hero: "in particolare viene esaltata la figura eroica dell'uomo albanese che perde le caratteristiche del guerriero per assumere quella del lavoratore."[29]

---

[24] Migjeni, *Migjeni Free Verse*, trans. R. Elsie, Peja 2001, p. 36.
[25] *Ibidem*, p. 40.
[26] A more accurate translation of these verses is "when the self is drowned" or "stifled."
[27] Migjeni, *Migjeni Free Verse*, pp. 36–39.
[28] R. Elsie, *Introduction*, p. 13.
[29] L. Toppan, "Gëzim Hajdari (1957–), il poeta dell'esilio." Altriitaliani.net, 2009, https://altritaliani.net/wp-content/uploads/pdf_Conf._Laura_su_Hajdari_per_Paris.pdf, p. 1.

Literature was reserved only for a privileged few and discouraged for most, while people were encouraged to become workers. For those who had only recently begun living in a developing city, the transfer to the villages represented a severe kind of punishment, a much too premature return to the rural life they had happily relinquished. As such, in many ways, the Communist period was the last act in the removal of any traces of genuine romanticism that may have organically grown among Albanian poets. Love for the countryside was instilled by a dictatorship and the population's "positive" response was mainly due to fear and the country's extreme isolation as well as a result of the significant propaganda of the time, the latter meant to instill an unwavering sense of patriotism among the population. Albanian poets suffered to find liberty of expression during the Communist period in the country. Following the citizens' dislocation in villages, which included the poets, the first sign of the socialist regime's descent into a dictatorship, and the imminent literary catastrophe, occurred in 1961, with the country's official rupture with the Soviet Union: "nel '61 la rottura dei rapporti politici con l'Unione Sovietica dà avvio ad un acceso dibattito in campo letterario tra coloro che desiderano mantenere la tradizione letteraria socialista e coloro che auspicano ad un rinnovamento stilistico e tematico. Partigiani di questa seconda via sono gli scrittori Ismail Kadare, Dritëro Agolli e Fatos Arapi: viene adottato il verso libero, legato alla spontaneità del discorso orale"[30]. Indeed, it is the Albanian poetry written during Communism that most clearly reveals the interrupted rise of romanticism in the country, something which was neither truly inherited nor passed on to the next generation of poets. In his poem "Përse mendohen këto male" (What are these mountains thinking about), written in 1964, Ismail Kadare, Albania's most prominent contemporary writer and poet, explains the distinctly unromantic condition and position of an Albanian poet living in Albania at the time as compared to the romanticism of exiles, survivors, glimpsers, those who positioned themselves well in the world and were sufficiently privileged to see beauty in ruins:

> And there were poets
> Poised on hand carved furniture
> From your forests
> Who, inspired by you,
> Wrote of varnished furniture
> And of nightingales
> …
>
> They forgot
> that in your forests,
> From whence the furniture came,
> There were many wolves
> And few nightingales[31].

[30] L. Toppan, *Gëzim Hajdari*, p. 1.

[31] I. Kadare, *What are these mountains thinking about*. In: *An Elusive Eagle Soars: Anthology of Modern Albanian Poetry*, trans. R. Elsie, London 1993, pp. 89–90.

A less fervent reaction, perhaps, than that of Migjeni to the false romanticism of Albania, Kadare, nevertheless ensures that he confirms the historical propaganda with his own seal of disapproval. Dritëro Agolli, a poet whose poems were mostly written during Communism, addresses the forced romanticism of the countryside encouraged by the regime while also apologizing to future poets for his generation's lack of romanticism, in his poem of 1971, "Dy fjalë poetëve që vijnë" (A Couple of Words for Poets to Come):

> Ne s'kemi patur aq kohë të shkruanim për dashurinë,/ We had no time to write of love.
> Megjithëse kemi qenë dashnorë të marrë./ Though we were impetuous lovers.
> Vendi kërkonte këngë për lirinë,/ The country needed songs of freedom.
> Vendi kërkonte këngë për bukën që piqej në arë./ The country needed songs of grain ripening in the fields.
> Vendi kërkonte nga ne poetët e shkretë/ The country demanded of us poor poets
> Të drejtonim kurset kundër analfabetizmit,/ That we teach courses to fight illiteracy
> Të ngrinim diga në lumenjtë,/ That we build dams on the rivers
> Të ndiznim maleve llambën e socializmit./ That we light the flame of socialism in the mountains
>
> …
>
> Ne para jush do ngrihemi të ashpër si asketë,/ Compared to you we will look like simple monks
> Të ngarkuar me kallëza gruri dhe hekura të rëndë./ Laden with grain and heavy iron chains[32].

Here, Agolli emphasizes a romanticism, subjectivity or sensitivity, of which the poets living in Albania have been historically robbed. This lack of romanticism, a common phenomenon in Albania throughout the years, was merely unearthed as the voice of Albanian poets from within the country became increasingly heard and as they began to write from the perspective of the self: "Could we not at least have written a couple of love poems / Could we not have stammered "Oh my beloved!" / Do not believe we were heartless!"[33]. Agolli concludes his poem. It was this perspective, finally coming from within the country, that clarified the ever-present impossibility of romanticism in Albania. Agolli, along with other poets of the period, inherited the duality of a profound, romantic patriotism along with a sober view of the country's poor conditions. In the 1980s, during the very beginnings of the end of the Communist era in Albania, the local poet's description of the country began revealing additional antiromantic notes:

---

[32] D. Agolli, *A Couple of Words to Poets to Come*. In: *An Elusive Eagle Soars: Anthology of Modern Albanian Poetry*, trans. R. Elsie, London 1993, p. 55.

[33] *Ibidem.*

Në fshatin tim prej vitesh s'kisha qënë / I hadn't seen my village in years
Dhe malli më kish djegur e zhuritur / Its absence had consumed me
Atje më dukej hëna tjetër hënë / The moon there seemed another moon
Siç thosh dikur Naimi mendjendritur. / As the enlightened Naim once said[34].

Here, Agolli references Naim Frashëri, in itself the quintessential romantic and patriotic act. Following Naim's footsteps, Agolli also implies that though, or perhaps because, his current position makes the return impossible, the poet is defenseless against home's singular pull. In addition to confirming the inextricable attachment to birthplace, Agolli also reveals the distant glimpse as the necessary ingredient of romanticism. While he resides in the country's capital, his glance is directed toward a romanticized village.

With the fall of Communism in 1991, Albania came out of a long period of complete isolation and opened its borders to local and international travelers. Along with the return of the outsider's glimpse, appeared the first traces of a possible return to Romanticism which, beginning with the 2000s, came mainly from international sources. Specifically, Albania's gradual ascent from an isolated, unknown country to an exotic touristic destination is chronicled by the *New York Times*, the same institution that is partly responsible for creating it. Albania's silence, while the Western media outlets were shaping its identity, recalls Said's "relation between Western writing (and its consequences) and Oriental silence" as "the result of and the sign of the West's great cultural strength, its will to power over the Orient"[35]. The *New York Times*, with its dedicated image-shaping campaign created a demand for Albania, an international sentiment of romanticism, which came to affect the locals, as well. Perhaps not entirely accountable, *The New York Times* is partly responsible for planting the seed of the beginnings of contemporary Romanticism in Albania, almost three centuries following European Romanticism. The American newspaper has trailed the development of Albania throughout the past twenty-five years and, as such, has been crucial in the establishment of the perspective, through which Albania is currently viewed by foreign tourists, Albanian émigrés and, most importantly, Albanian locals themselves. Said sees Orientalism "as a kind of Western projection onto and will to govern over the Orient;"[36] thus, by making Albanians begin to see Albania through the lens of the *New York Times*, they offer the country and its population the opportunity of being legitimized by the West. A survey of the *New York Times* reveals articles, from the period 2004–2006, which attempt to introduce, de-mythicize, and elucidate Albania for its new audience. Like the Orient, Albania's "foreignness can be translated, its meanings decoded, its hostility tamed."[37] The titles of the articles range from "Albania's Unexpected Rewards" (2004) and "Albania's Capital Gets a New Coat" (2005) to "In Albania, a Capital Full of Contradictions" (2006). Their focus is either on the peculiar

[34] Sh. Çuçka, *Dritëro Agolli – simbol epoke*, "Europa" 2014, October 10, http://europa.com.al/index.php/2014/10/10/dritero-agolli-simbol-epoke/. My translation.
[35] E. Said, *Orientalism*, p. 94.
[36] *Ibidem*, p. 95.
[37] *Ibidem*, p. 103.

yet fascinating aspects of Albania's capital city or the country's ancient civilization. These articles, responsible for introducing "wild" Albania to the West, deliberately circumvent the topic of landscape and infrastructure. When mentioning landscape and infrastructure, the articles cite the country's dangerous roads – "asphalt perched above ravines or the sea without any barrier whatsoever"[38] – but add that these same "heart-stopping roads open up spectacular mountain scenery and historic sites in the interior"[39]. In other words, the articles attempt to take away the notion of "wilderness" associated with Albania by instead confirming its civilization and beauty. Most articles describe Tirana as a Westerner would imagine Havana, raw and poor yet still cosmopolitan and wild: "A cocktail at Flex could feel like the height of cosmopolitan cool — until you had to contend with adorable but depressing street kids who would kiss your arm in hopes of a 50-lek coin"[40]. Here, Albania is once again viewed as Said's Orient: "The Orient is watched, since its almost (but never quite) offensive behavior issues out of a reservoir of infinite peculiarity; the European, whose sensibility tours the Orient, is a watcher, never involved, always detached,"[41] always glimpsing rather than truly observing. "The Orient," Said continues, "becomes a living tableau of queerness."[42] It is precisely this queerness that is carefully preserved while being translated.

Most significantly, what these articles reveal is the lack of romanticism from the local Albanian population: "Western beers are preferred over Tirana Pils (even though the latter is delicious and cheaper). Italian food is more available than native Albanian dishes"[43]. Clearly, while the *New York Times* works towards the demystification of the "barbarian" country, Albanians themselves remain unaware of its gifts. Yet, Said confirms that it is not important that the "Oriental" country understands itself. As long as the Western source succeeds in establishing the clear distinctions between "us" and "them," the process of Orientalism flows naturally. "Imaginative geography of the «our land-barbarian land» variety does not require that the barbarians acknowledge the distinction. It is enough for «us» to set up these boundaries in our own minds; «they» become «they» accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from «ours,»"[44] writes Said on this phenomenon. Said also remarks on the widespread mentality that without the Orientalist's help and support, the Orient simply cannot be accepted into Western society. Sacy, writes Said, "always made it plain why the «Orient» on its own could not survive a European's taste, intelligence, or patience. Sacy defended the utility and interest of such things as Arabic poetry, but what he was really saying was that Arabic poetry had to be properly transformed by the Orientalist before it could begin to be appreciated."[45] It is this

38 W. Schroeder, *Albania's Unexpected Rewards*, May 2, 2004.
39 *Ibidem.*
40 Matt Gross, *In Albania, a Capital Full of Contradictions,* July 9, 2006 .
41 E. Said, *Orientalism…*, p. 103.
42 *Ibidem.*
43 W. Schroeder, *Albania's Unexpected Rewards*, May 2, 2004.
44 E. Said, *Orientalism…*, p. 54.
45 *Ibidem*, p. 127.

same transformation that the *New York Times* afforded Albania with their continuous image-building campaign.

Articles from the period of 2011–2014, further testify to the continuation of this campaign, which, during these years, exhibits a clear Romantic spin. "On the Albanian Riviera, a Frugal Paradise" (2011) is an article that can only be described as Romantic in its content: "Just past the tiny village of Ilias, on the two-lane highway that weaves through the Ceraunian Mountains, a sign pointing down a narrow road indicated a monastery about two kilometers on"[46] begins the long tale of discovering this beautiful land. The article continues with rich descriptions of the "inaccessible" and "exclusive" land, its "idyllic pebbly beach" and the "deep blue Ionian sea"[47]. Similarly, in 2011, the internationally-influential travel website *Lonely Planet* followed its decision to make Albania its top destination[48] with a similarly romanticized description of the country[49]. In 2013, the *New York Times* continued by introducing the trendy hiking aspect of Albania in "Hiking Beyond Borders in the Balkans." While outdoor and hiking travel agencies had emerged in Albania starting from the 2000's[50], they were solely known to an exclusive group of the local population. Following this article, foreign and local outdoor tourism in Albania flourished. The journalist writes of an atmosphere that has him convinced he "has traveled back in time"[51]. This article also reveals the absorption of the West's view of Albania by Albanians and, with it, traces of the beginning of the return to Romanticism in the country. Echoing the words of Naim Frashëri and the *New York Times* articles, Kela Qendro, an Albanian woman working for a small tourism company tells the journalist, "If you want luxury, sorry, go to Paris or New York. You come here to see the real stuff. The shepherd. The old woman picking pomegranates. You go up to villagers and they will invite you inside their home for the joy of meeting you"[52]. Though this may reflect reality, it is the westernized interpretation that is most striking here. Prior to the West's campaign of promoting Albania, no Albanian would have phrased such descriptions thusly and the tinges of pride, found in this statement, would be entirely absent. Qendro's words reveal only the romantic side of poverty, exposing a borrowed perspective as well as a borrowed language. The Orient, according to Said, is not "as it is, but the Orient as it has been Orientalized"[53]. The West's romantic Albania began to have more concrete

---

46 S. Kugel, *On the Albanian Riviera, a Frugal Paradise*, July 10, 2011.

47 *Ibidem.*

48 *Lonely Planet's Top Countries for 2011*, Lonely Planet, 2011.

49 "Picture a place where rulers have names like King Zog, Enver Hoxha and Bamir Topi. Set the scene with coastal cliffs, snow-capped mountains and jungle-wrapped ruins. Cast some female 'sworn virgins' to fill the roles of men who have been lost in ancient blood feuds. Let the spoken dialects be known as Tosk and Gheg. Make it that daily life is governed by a code of conduct with 1262 instructions including 38 on hospitality towards guests. It may seem like you've just conjured a medieval fantasy novel rather than an up-and-coming travel destination, but this is Albania in all its epic, eclectic glory."

50 Outdoor Albania and Auron Expeditions are a few of the oldest companies, opening as early as 1992 but only gaining popularity in a large scale in the last decade.

51 T. Neville, *Hiking Beyond Borders in the Balkans*, March 29, 2013.

52 *Ibidem.*

53 E. Said, *Orientalism*…, p. 104.

consequences, as well. "A lot of locals are moving back to the area, which is very encouraging," confirmed a British research fellow on the rural areas of the country. The year 2013 saw a surge of international travel blogs describing travels in Albania in strictly Romantic terms with one particular article aptly entitled "Albania in Byron's footsteps," confirming Albania as one of the selected countries of modern Romanticism. Echoing Frashëri's perspective on the natural beauty of the land, the journalist writes:

> In the north you can wander for days between villages under towering limestone peaks. Some of the longest beaches of the Adriatic twinkle along its ragged coast. Sylvan trails climb to cool lakes under the gaze of vultures and wolves, and almost no one hikes on them for the simple reason that most people have no idea they exist. So while man's constructs have done their best to ruin Albania, the country's untamed nature still inspires plenty of awe. If that sounds a bit Romantic, then perhaps we were on the right trail after all.

Finally, in 2014, the *New York Times* placed the Southern Albanian Coast 4th in a list of places to visit in 2014[54]. The article was shared by thousands of Albanians as well as the national media. Following this event, hundreds of international blogs[55] emerged, followed by a noticeable growth of images of the Albanian landscape posted not only by foreigners but by Albanians, as well. And while some of the recent blogs claim that "Albanians would refuse to believe their country could be a tourist destination"[56], this may be mainly due to what Albanians still assume the West thinks of the country rather than the locals' lack of appreciation for their country. Once the West legitimized Albania's beauty and provided a status worthy of romanticism, the locals' photographs of rural landscapes flooded social media, revealing traces of a borrowed "glimpse." On photographic images, Didi-Huberman suggests that they may be "the vehicle of something like a non-knowledge. But non-knowledge is not to knowledge what total darkness would be to full light. Non-knowledge is imagined, thought and written. It thus becomes something other than the nothing of simple ignorance or obscurity." Similarly, the images of Albania transmitted by Albanians reveal a stage between something and nothing, between knowledge and ignorance. In this particular case, the images may reveal the stage between an original perspective and a borrowed one, the line between which remains elusive. This process, however, is the simplest consequence of Orientalism: "the paradox of an Arab regarding himself as an «Arab» of the sort put out by Hollywood is but the simplest result"[57] of Orientalism. In Albania's case, this appropriation of the Western viewpoint may have spurred a return of Romanticism, along with the patriotism, nostalgia, and subjectivity that are associated with the movement.

---

54 *52 Places to Go in 2014*, "The New York Times", 2014.

55 Several travel blogs referencing Albania: http://www.adventurouskate.com/whats-it-like-to-travel-in-albania/; https://eternalarrival.com/travel-blog/europe/albania/75-reasons-travel-albania-asap/; https://rediscoveralbania.wordpress.com/; http://yomadic.com/tourism-albania/; https://albanianblogger.com/2017/05/07/visit-albania-but-how/; http://floatingmyboat.com/albania/.

56 K. McCulley, *What's It Like to Travel in Albania?*, 2015.

57 E. Said, *Orientalism*…, p. 325.

In conclusion, Albania has been under Ottoman rule for five centuries, occupied for almost the first half of the 20th century, and isolated under the strictest Communism in Europe for the subsequent half. As such, Albanians are a population of a conflicted identity, particularly susceptible to influential international cultures. As mentioned above, two of the most prominent figures of Albanian Romanticism and Renaissance are only technically Albanian and greatly influenced from other cultures. Nowadays, a similar process is occurring wherein the culture of outside glimpsers is instilling Romanticism in the local Albanian population, who would not be otherwise inclined to romanticize their countryside. Indeed, until only decades ago, the majority of the local population saw the city as the escape from the primitive countryside and wilderness. Currently, however, the decades-long coverage and image-shaping by international media coupled with the rapid industrial development that the country is experiencing, has contributed to a noteworthy transformation in the mentality of the country. A return of patriotism, of appreciation and gratitude for one's country, along with the very personal experiencing of the bucolic havens it offers are some of these symptoms of the belated Romanticism in Albania. Perhaps, as they have done historically, the Albanian population is absorbing and reinforcing the image offered them from the West. Social media chronicles of Albanians exploring their own land are the most ubiquitous form of what may be termed as "borrowed" Romanticism. By adopting this outsider's perspective, Albanians have become glimpsers and can, thus, capture the beauty of their own land, echoing the Romanticism of Naim Frashëri. Yet, it can also be argued that there never was a Romantic movement in Albania and that this current appreciation of the country, its landscape and nature, represents the very first stages of the rise of Romanticism, centuries following that of Europe. Indeed, the country began experiencing industrialism and urban sprawl only in the last decades, creating the necessary pre-curser to Romanticism, an environment that may naturally lead one to leave the city, be in nature, and focus on the condition of the self. It remains to be seen whether this Romanticism will be reflected in local art and literature. These early stages should, perhaps, come to a natural maturation and reflect the population's increasingly authentic perspective.

Bibliography

Bloom H., Lionel T., *Romantic Poetry and Prose*, The Oxford Anthology of English Literature. New York, Oxford Univ. Press, 1973.

De Rada J., *Këngët e Milosaos*, adapted by D. Shuteriqi, Tiranë, Argeta, 2002.

Dibra V., "Albanian and English Literature in Light of Comparative Reports", Academic Journal of Interdisciplinary Studies, vol. 2, No. 4, 2013.

Didi-Huberman G., *Glimpses,* Lecture, The European Graduate School, 2015,: https://www.youtube.com/watch?v=60GdzcKKdwE [29.06.2017].

Elsie R., *Albania in the Painting of Edward Lear* 1848, http://www.albanianart.net/painting/lear/lear006.htm [25.05.2017].

Gross M., *In Albania, a Capital Full of Contradictions*, "The New York Times" 2006, July 9, http://www.nytimes.com/2006/07/09/travel/28frugaltraveler.html [30.06.2017].

Kugel S., *On the Albanian Riviera, a Frugal Paradise*, "The New York Times" 2011, July 10, http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D02E1D71031F933A25754C0A9679D8B63&pagewanted=all [30.06.2017].

Levathes L., *Albania's Capital Gets a New Coat*, "The New York Times" 2005, 14 August, http://www.nytimes.com/2005/08/14/travel/albanias-capital-gets-a-new-coat.html [30.06.2017].

Lonely Planet's Top Countries for 2011, "Lonely Planet" 2011, : https://www.lonelyplanet.com/travel-tips-and-articles/lonely-planets-top-countries-for-2011/40625c8c-8a11-5710-a052-1479d2773036 [30.06.2017].

McCulley K., *What's It Like to Travel in Albania?*, *Adventurous Kate's Solo Female Travel Blog*, http://www.adventurouskate.com/whats-it-like-to-travel-in-albania/ [14.07. 2017].

Neville T., *Albania: In Byron's footsteps*, "The Financial Times" 2013, 26 April, https://www.ft.com/content/7551924e-a8d0-11e2-bcfb-00144feabdc0 [29.06.2017]).

Peter R.P., *Encyclopaedia Britannica*, "Albanian Literature", Chicago, Encyclopaedia Britannica, Jul 20, 1998, https://www.britannica.com/art/Albanian-literature [08.06.2017].

Said E.W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

Schroeder W., *Albania's Unexpected Rewards*, "The New York Times" 2004, 2 May, http://www.nytimes.com/2004/05/02/travel/albania-s-unexpected-rewards.html [30.06.2017).

Shatro B., *Between(s) and Beyond(s) in Contemporary Albanian Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishin, 2016.

52 Places to Go in 2014, "The New York Times", 2014, https://www.nytimes.com/interactive/2014/01/10/travel/2014-places-to-go.html?mtrref=www.google.pl&gwh=F68A6FC3B03E93ED170407DE21AD7B5F&gwt=pay [30.06.2017].

Streszczenie

Wersety albańskiego poety narodowego Naima Frashëri *Stada i pastwiska* zostały napisane w 1886 r. Bohaterami są emigranci tęskniący za swoją ziemią: *O, góry Albanii, wy wysokie drzewa / Łąki szerokie pełne kwiatów / Jesteś ze mną dzień i noc.* Ten opis odcisnął się w pamięci każdego Albańczyka XXI wieku, chociaż został napisany pod koniec XIX wieku. Frashëri jest uważany za poetę romantycznego w Albanii, ale jego poezja odzwierciedla elementy europejskiego romantyzmu. Jednak to, czy romantyzm kiedykolwiek dotarł do Albanii, pozostaje wątpliwe. Od czasu dziewiętnastowiecznego wiersza Frashëriego poezja albańska odzwierciedla perspektywę spojrzenia ludności, która utraciła zdolność widzenia lub doceniania otaczającej ją idyllicznej wsi. Wygląda na to, że romantyzm rodzi się z dystansu czasowego i geograficznego. Frashëri, emigrant przez większość swojego życia, był doskonale przygotowany do zobaczenia piękna Albanii. Współczesny francuski filozof, Georges Didi-Huberman, nazywa to nostalgiczne, odległe spojrzenie *spojrzeniem, które zamiast uważnej obserwacji pozwala na pojawienie się piękna*. *Rzut oka to widzenie tylko przelotne*, a spojrzenie nostalgiczne to sposób *zobaczenia nie tak dobrze, jak wtedy, gdy to, co ma być obserwowane, staje się przedmiotem obserwacji*. Albańska poezja z okresu komunizmu, choć powściągliwie tworzona przez poetów z powodu cenzury przez rząd, ukazywała kraj, który stanowił przedmiot rozbioru, a nie pragnienia. Jednak w dzisiejszych czasach, gdy Albania jest kształtowana, projektowana i podawana miejscowym przez dyskurs międzynarodowych mediów, takich jak „The New York Times", miejscowi znów przyjmują perspektywę outsiderów, która umożliwia dostrzeżenie i tym samym uchwycenie piękna ich własnej

ziemi, co pozwala powrócić zapomnianemu romantyzmowi lub nawet umożliwia powstanie romantyzmu, którego nigdy nie było.

Summary

The verses of the Albanian national poet Naim Frashëri's poem *Herds and Pastures,* written in 1886, are ones of an émigré longing for his land: *O, mountains of Albania, you trees of towering height / Meadows broad full of flowers / You're with me day and night*. Yet, they are imprinted in the memory of every Albanian of the 21st century. Though writing in the late 19th century, Frashëri is considered a Romantic poet in Albania, his poetry echoing elements of the European Romanticism. However, whether Romanticism Ever reached Albania remains questionable. However, since Frashëri's 19th century poem, Albanian poetry reflects a population that have lost its ability to see or value the idyllic countryside surrounding it. Romanticism, it seems, can be born of temporal and geographical distance. Frashëri, an émigré for most of his life, was perfectly positioned to see the beauty of Albania. Contemporary French philosopher Georges Didi-Huberman refers to this nostalgic, distant gaze as "the glimpse," which, rather than careful observation, allows beauty to appear. "To glimpse is to see only in passing, he suggests, a way of seeing a little less well, not as well as when the thing to be seen has become an object of observation." Albanian poetry from the Communist period, though both carefully written by the poets and censored by the government, reveals a country that was beginning to be the object of dissection, rather than an object of longing. In contemporary times, however, with an Albania that is shaped, packaged and served to locals by international media like "The New York Times", locals are once again adopting the necessary outsider's perspective, finally beginning to glimpse and, thus, capture the beauty of their own land, allowing a forgotten romanticism to make its slow return to the country or the rise of the Romanticism that never was.

Biography

Jora Vaso – a Doctoral Student in Literary Studies at the Akademia Pomorska w Słupsku. Having earned a BA in Comparative Literature, an ABJ in Advertising and a Master's in International Business from University of Georgia and Georgia State University, respectively, Jora's background is multi-disciplinary. She has presented and published on her main research topics of return, nostalgia, and antinostalgia in local and international conferences and journals.

joravaso@hotmail.com

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 121–131 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **28.01.2020**
Zaakceptowano: **13.03.2020**

Kleitia Vaso

Pomeranian University
Słupsk
ORCID: 0000-0001-6215-4046

BYRONIC "RUGGED NURSE OF SAVAGE MEN" IN THE 21ST CENTURY: THE PERPETUALLY ROMANTIC ALBANIA

GEORGE'A BYRONA „RUGGED NURSE OF SAVAGE MEN" W XXI WIEKU, CZYLI ALBANIA WIECZNIE ROMANTYCZNA

Słowa kluczowe: Lord Byron, Edward Said, Orientalizm, Wschód, Zachód, literatura albańska, sztuka albańska, kolonializm
Key words: Lord Byron, Edward Said, Orientalism, East, West, Albanian literature, Albanian art, internalized colonialism

Lord Byron's visit to Albania in 1809, represented in the second canto of "Childe Harold's Pilgrimage," constitutes a rare mention of the country and one of its most memorable evocations in verse. While not every Albanian may be familiar with the canto's actual lines, Byron's visit to the land is a well-known fact and point of pride. For the people of a still relatively obscure country, the mere attention of a world-renowned British poet suffices, a viewpoint which existed in Byron's time and continues to linger. The poet's importance for the nation cannot be overstated. Ultimately, his lines have served as the foundations on which every major international work concerning Albania would be built. In "Albania: Family, Society and Culture in the 20th Century", Andreas Hemming, quoting Stephen Minta, writes that "Byron's fantasy of Albania as one of the world's wild places, [became] the mainstay of most English travel writing about the country ever since"[1]. In the *Financial Times* article entitled "Albania: in Byron's footsteps", Auron Tare, the present director of the National Coastal Agency in Albania, owner of a traveling agency, and a public figure tells the writer, Tim Neville, "over Turkish coffee", that "Albanians love Byron. He didn't judge Albanians and they didn't judge him. He accepted them and their world and they

[1] Eds. A. Hemming, G. Kera, E. Pandelejmoni. *Albania: Family, Society and Culture in the 20th Century*, Münster, LIT Verlag, 2012, p. 115.

loved him for it"[2]. While it is true, as Tare claims, that Albanians value the poet and his verses on the country, the statement of a lack of judgement from the poet's part may be questionable. The effects of his verses on the West's perspective of Albania and, consequently and more importantly, on Albanians' perception of their own country, will be the focus of this research. While Byron's verses may have immortalized Albania and its beautiful landscape, they have also firmly placed the country in the category of exotic and less-civilized locations, a part of the body of Orientalism as defined by Edward W. Said in his seminal work, *Orientalism*. Throughout the centuries, Byron's depiction of Albania has been accepted as true and continues to affect the nation's self-definition in many aspects, the self-exoticizing being especially visible in artistic representations, both local and international.

Disappointed with the place generally assumed to be the cradle of Western civilization, Greece which, in early 19th century, according to Byron, merely displayed an echo of its former glory, the poet or, rather, his fictional alter ego, Harold, sets out to see more remote places. His disappointment eventually leads him to Albania, an unknown and exotic land to the British reader of Byron's time. While not the Orient in the strictest geographical sense, Albania is located in the Balkans, a region which has long been regarded as marginal, borderline separating "Europe's well-ordered civilization from the chaos of the Orient"[3], as Misha Glenny phrases it in the introduction to "The Balkans, 1804–2012: Nationalism, War, and the Great Powers". Aware of the appeal of exoticism, specifically of the Orient's pull on the British audience, as this quote from a 1813 letter to Thomas Moore demonstrates, "Stick to the East – the oracle [Madame de] Stael told me it was the only poetical policy"[4], Byron is also cognizant of the pragmatic benefits of recounting his strange adventures. Yet, it is not simply strategic planning which motivates him. Above all, Byron wants to experience new lands which he will, in turn, introduce to a curious and novelty-hungry British audience. The poet yearns for the very opposite of the newly industrialized England. He seeks wilder, more natural places and, according to stanza 37 of "Childe Harold's Pilgrimage", he appears to have not only found one of them in Albania but he swiftly becomes the first to literally and figuratively mark it: "Though I have marked her when none other hath, /And sought her more and more, and loved her best in wrath"[5]. Further on, he continues: "Childe Harold passed o'er many a mount sublime, / Through lands scarce noticed in historic tales: / Yet in famed Attica such lovely dales / Are rarely seen; nor can fair Tempe boast / A charm they know not; loved Parnassus fails, / Though classic ground, and consecrated most, / match some spots that lurk within this lowering coast,"[6] clearly pleased to experience and introduce a novelty, a place that is

---

2 Neville T., *Albania: in Byron's footsteps*, "Financial Times" 2013, 26 April, https://www.ft.com/content/7551924e-a8d0-11e2-bcfb-00144feabdc0. [30.11.2017].

3 Glenny M., *The Balkans, 1804–2012: Nationalism, War, and the Great Powers*, London: Granta, 2012, p. 3.

4 Ed. Murray Ch.J., *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, vol. 2, New York: Fitzroy Dearborn, 2004, p. 834.

5 Byron G.G., *Childe Harold's Pilgrimage*, The Guttenberg Project: eBook, February 2004, http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm [30.08.2017, stanza 37].

6 *Ibidem*, stanza 44.

absent from books, one both unseen and of incomparable beauty. The poet is a pioneer in both reaching Albania and describing it and, beauty-wise, he presents it in the most advantageous light. In "Romantic Marginality: Nation and Empire on the Borders of the Page", Alex Watson affirms that "Byron's verse sought to acquaint a wider audience with Albania," and that, even beyond his verse, "his annotation attempted to deepen this engagement"[7]. Yet, the poet's motivations so positively summarized by Watson, assume a darker tone in light of Said's reading. Indeed, the attitude expressed in the aforementioned verses, one of a fearless and curious explorer, introducing the world to beautiful places unknown to it, corresponds to Said's "modern Orientalist [who] was in his view, a hero rescuing the Orient from the obscurity, alienation, and strangeness which he himself had properly distinguished"[8]. Watson obviously disagrees with the position of superiority assumed by the Western poet implied in Said's lines. He claims that in "Childe Harold," Byron is speaking from "within the culture he represents"[9], not form outside or above it.

While Byron does travel to the Orient in order to experience it firsthand and avoid the limited perspective of a passive reader, "convinced that the advantages of looking at mankind instead of reading about them, and of the bitter effects of staying home with all the narrow prejudices of an Islander"[10], as he writes to his mother, he is most definitely not within the culture he describes. Firstly, similar to many other authors and artists succeeding him, Byron's interests partake of a greater "Romantic preference for the Balkan mountains and fierce, proud mountaineers (Albanians, Herzegovians, Montenegrins, Suliots)" which "meant that the Balkan city dwellers who were not seen to be a 'genuine article' were much more rarely described."[11] Thus, from the outset, the focus of the search is clear, narrow and already colored by the projected result of the exploration. Romantic travelers, including Byron, purposefully selected remote areas, preferably untouched by urban influences. They sought the "wildness" gradually effaced by the growing metropolises of the West. Indeed, Byron's first call to Albania, in stark contrast to "Fair Greece"[12], to which he refers as the cradle of Western civilization, the birthplace of the *polis*, is "Land of Albania…thou rugged nurse of savage men! / The cross descends, thy minarets arise"[13]. These lines not only introduce Albania as a "rugged" and "savage" rather than a fair, i.e. beautiful and just, country, they also firmly place the country in the Muslim and, hence, oriental category, as defined by Said. Epithets like wild, turbulent, bold, stern, barbarians, among others, follow "rugged" and "savage": "Morn dawns; and with it stern Albania's hills / Here roams the wolf, the eagle whets his beak, / Birds, beasts of prey, and wilder

[7] Watson Alex, *Romantic Marginality: Nation and Empire on the Borders of the Page*, London: Routledge, 2012, p. 124.
[8] Said E, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 121.
[9] Watson, *Romantic Marginality*, p 124.
[10] Ed. Lansdown R., *Byron's Letters and Journals: A New Selection*, New York: Oxford University Press, 2015, p. 74.
[11] Ed. Youngs T., *Travel Writing in the Nineteenth Century: Filling the Blank Spaces*, London: Anthem Press, 2006, p. 27.
[12] Byron, *Childe Harold*, stanza 73.
[13] *Ibidem*, stanza 38.

men appear,"[14] or "The scene was savage, but the scene was new"[15]; and "a nation, turbulent and bold"[16], to cite only a few instances. The occurrences of these or similar terms are too many to recount but their nature, one emphasizing the Islamic faith and the bold, savage nature of the men corresponds to Said's description of the West's general perception and creation of the Orient in *Orientalism*: "The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity 'a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences"[17]. Furthermore, he unambiguously adds that the true purpose of thus defining the Orient is the implied definition of West – here, primarily Britain and Germany as the cradles of Romanticism and, to some extent, France – as its very opposite, a civilized and rational place: "The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, 'different'; thus the European is rational, virtuous, mature, 'normal'"[18]. Indeed, Byron's emphasis on Albanians as "bold" and "savage" and Albania as "rugged", correspond to Said's definition of the Orient as perceived by the Western viewer. This perspective is unavoidable, suggests Said, as an author, a scholar, a traveler cannot escape the boundaries of his/her culture. All that the individual perceives is colored by the society of his/her provenance: "for a European or American studying the Orient there can be no disclaiming the main circumstances of his actuality: that he comes up against the Orient as a European or American first, as an individual second"[19]. Thus, a view from within the culture, as Watson suggests, remains impossible as "never has there been such a thing as a pure, or unconditional, Orient"[20], concludes Said.

Despite its lush appearance, Byron's Orient, i.e. Albania in this specific case, conceals a darker, threatening layer which corresponds to the Westerner's view of the Orient as "depraved." The presence of this darker side can be detected in Byron's impressions of Ali Pashë Tepelena, the Ottoman Albanian ruler whose court was located in Ioannina. Ali Pasha, otherwise called the Lion of Ioannina, ruled over Albania and the western parts of Thessaly and Greek Macedonia in Northern Greece. The meeting with Ali Pasha greatly impressed Byron as its detailed inclusion in the second canto of "Childe Harold" demonstrates. In a letter to his mother, Byron describes the positive and negative aspects of the Albanian ruler, rendering a conflicted verbal portrait of Ali Pasha, one interweaving elements of a great hero of antiquity with clichés of the despotic Muslim ruler. The pasha shows great hospitality to the British author who has "not been permitted to pay for a single article of household consumption… Indeed he treated me like a child, sending me almonds and sugared sherbet, fruit and sweetmeats twenty times a day"[21]. In accordance with Byron's philhellenism, the hospitality

14 *Ibidem*, stanza 42.
15 *Ibidem*, stanza 43.
16 *Ibidem*, stanza 47.
17 Said, *Orientalism*, p. 1.
18 *Ibidem*, p. 40.
19 *Ibidem*, p. 11
20 *Ibidem*, p. 23.
21 Byron G.G., *Lord Byron: Letters on Albania 1809–1810*, http://www.albanianhistory.net/1809_Byron/index.html [01.10.2017].

recalls *xenia*, the ancient Greek law of hospitality upheld and evoked in *The Iliad* and *The Odyssey*. Yet, in the same breath, the poet describes the overly-ornamental excess of the palaces, typical of the Muslim despot, which are "splendid but too much ornamented with silk and gold"[22]. He presents the same excess in "Childe Harold," overtly connecting lavishness and Islam: "And gazed around on Moslem luxury, / Till quickly wearied with that spacious seat / Of Wealth and Wantonness, the choice retreat/ Of sated Grandeur from the city's noise: / And were it humbler, it in sooth were sweet"[23]. Indeed, not only does the poet associate excessive luxury with Islam in these verses, he openly condemns the greed, lust, and indulgence that such luxury represents. The extravagance of Ali Pasha's quarters, Byron suggests, hides terrible deeds. In both the letter and poem, Byron notes the discrepancy between the pasha's polite demeanor and the cruelty concealed underneath. "His manner is very kind and at the same time he possesses that dignity which I find universal amongst the Turks. He has the appearance of anything but his real character, for he is a remorseless tyrant, guilty of the most horrible cruelties, very brave and so good a general, that they call him the Mahometan Buonaparte"[24], he writes to his mother. In stanza 47 of "Childe Harold's Pilgrimage", Harold meets Ali Pasha, "Albania's chief, whose dread command / Is lawless law; for with a bloody hand / He sways a nation, turbulent and bold"[25]. While in the letter, Byron notes the gap between the ruler's polite or, rather, "civilized" behavior and his savage nature, in the poem he refers to the pasha's iron rule over the "turbulent" and "bold" nation, again reinforcing the Orientalist views of the Orient as savage and unstable and the Oriental leader as a cruel, bloodthirsty despot.

An Orientalist representation would be incomplete without the sexual aspect, never absent from evocations of the Orient. Referring to the Orient constructed by Orientalists, Said mentions its despotic element and sexual nature in conjunction:

> Now one of the important developments in nineteenth-century Orientalism was the distillation of essential ideas about the Orient-its sensuality, its tendency to despotism, its aberrant mentality, its habits of inaccuracy, its backwardness-into a separate and unchallenged coherence; thus for a writer to use the word Oriental was a reference for the reader sufficient to identify a specific body of information about the Orient[26].

Indeed, Childe Harold's description of his visit to the vizier in stanza 56, includes all the Orientalist elements spelled out by Said:

> He passed the sacred harem's silent tower, / And underneath the wide o'erarching gate / Surveyed the dwelling of this chief of power / Where all around proclaimed his high estate. / Amidst no common pomp the despot sate, / While busy preparation shook the court; / Slaves, eunuchs, soldiers, guests, and

22 *Ibidem*.
23 *Ibidem*, stanza 64.
24 Byron, *Letters on Albania*.
25 Byron, *Childe Harold*, stanza 47.
26 Said, *Orientalism*, p. 205.

> santons wait; / Within, a palace, and without a fort, /Here men of every clime appear to make resort[27].

The court includes soldiers, guests and, of course, eunuchs, the presence of whom denotes the ever-present harem. Supposedly, Ali Pasha had both a male and female harem. Rumors of his bisexuality circulated, a phenomenon not unusual in the Ottoman Empire and Greece at the time and one which attracted many British artists, the famously-bisexual Byron included. Sexuality is always present and emphasized in the Orientalist discourse as Said demonstrates in numerous cases, including those of great and influential authors like Byron and Flaubert. Referring to the latter, Said writes: "Woven through all of Flaubert's Oriental experiences, exciting or disappointing, is an almost uniform association between the Orient and sex. In making this association Flaubert's instance was neither the first nor the most exaggerated of a remarkably persistent motif in Western attitudes to the Orient"[28]. In Byron, this link between the Orient and sex emerges as well, although it remains implicit. In addition to the mention of the harem, this sexual aspect surfaces most clearly in his description of Ali Pasha. In his portrait of the brave leader/cruel despot, the poet notes the discrepancy between the ruler's venerable and wise appearance and the ferocious passions underneath: "It is not that yon hoary lengthening beard / Ill suits the passions which belong to youth: / Love conquers age – so Hafiz hath averred, / So sings the Teian, and he sings in sooth"[29]. While not overtly, Byron clearly seems to ridicule the older man who apparently continues to indulge in youthful, i.e. lustful, passions. The poet's tone seems judgmental even though one of the main reasons that attracted Western artists like Byron and Edward Lear, for instance, was precisely the region's lax sexual laws during the Romantic period. In *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Nigel Leask, discussing Byron's bisexuality, claims that in the poet "there is a clear association between his homosexuality and the (less homophobic Orient)"[30]… Certainly, despite the passage of time, this kind of draw continues to exert its influence today. Western tourists continue to visit Albania for similar reasons. With incomes that far surpass those of the locals, these foreign individuals can afford most items provided by the country, including younger girls from poorer and mostly rural backgrounds. This consequence is one of the repercussions of Orientalism. Thusly, the idea of a freer and more sexual Orient which was, if not created, then emphasized by the body of Orientalism, including Byron, is still in effect today. The West which perpetuated this idea through travel writing and art, among other means, still profits from it presently.

The attitude of judging, creating, and exploiting – already visible in Byron's portrait of Ali Pasha – and its long-lasting consequences, derive from the establishment and reinforcement of a superior (Western) position and an inferior (Oriental) one. Said has written a great deal about this dangerous dynamic:

---

27 Byron, *Childe Harold*, stanza 56.
28 Said, *Orientalism…*, p. 188.
29 Byron, *Childe Harold*, stanza 63.
30 Leask N., *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 58.

> Orientalism is never far from what Denys Hay has called the idea of Europe, a collective notion identifying "us" Europeans as against all "those" non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures. There is in addition the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating *European* superiority over Oriental backwardness usually overriding the possibility that a more independent, or more skeptical, thinker might have had different views on the matter[31].

The power and longevity of Orientalism's body of work precludes the option of a different perspective on the matter. This attitude of superiority, condescension and judging is obvious as early as Byron's time. An evaluating tone permeates a great number of lines on Albania and Albanians in "Childe Harold", as the following case demonstrates: "Fierce are Albania's children / yet they lack / Not virtues, were those virtues more mature"[32]. Their virtues exist but they lack the maturity reached by more civilized nations, the poet seems to suggest. Similarly, in a letter, referring to his attendant Albanian soldier, Byron writes: "and like all the Albanians, he is brave, rigidly honest, and faithful, but they are cruel though not treacherous, and have several vices, but no meanness"[33]. The attitude of the poet in both letter and poem is one of assessment, similar to a teacher's report card containing the assignment of a grade and a summary of the student's behavior. One source for this attitude can be identified in the active role of the West and the passive one of the Orient concerning the production of a body of work: "a still more implicit and powerful difference posited by the Orientalist as against the Oriental is that the former writes about, whereas the latter is written about"[34]. The West is the party that, like Byron, marks new lands, while the Orient allows itself to be marked by the West and its representatives. These contrasting roles allow for the dominance of the West's perspective and the Orient's absorption of these views in defining itself and, consequently, the West: "In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience"[35].This continual cycle of self-definition through contrast fails to produce new values and definitions. Instead, it strengthens and engenders the superficial opposition between the West and the Orient.

A number of issues spring from the perpetuation of the ideas, concepts and definitions of Orientalism. Regarding Albania specifically, it quickly becomes clear that these views have been absorbed through the centuries and reflected back to the West. This desire to please is obvious in many Albanian artists' propensity to select topics and approaches that cater to the expectations and implied demands of a Western

---

31 Said, *Orientalism…*, p. 7.
32 Byron, *Childe Harold*, stanza 65.
33 Tanner M., *Albania's Mountain Queen: Edith Durham and the Balkans*, London: I.B. Tauris, 2014, p. 22.
34 Said, *Orientalism…*, p. 308.
35 *Ibidem*, pp. 1–2.

audience in regard to a less-developed Eastern European nation or, even more specifically, an Eastern European nation from the Balkans. This relationship resembles one between colonizer and colonized but, in this case, the colonization is implicit. Another elucidating parallel could be the parent-child relationship in which, consciously or subconsciously, the child automatically mimics the parent or selects the behavior that will win the parent's attention or earn his/her approval. Tare's words "Albanians love Byron… he didn't judge them"[36], express the prevalent Albanian attitude towards the West, one unaware or conveniently dismissive of the implications and beliefs inherent in the great poet's words. Tare's perspective betrays the Albanians' willing acceptance of an inferior position, recalling Said's concerns about the Arab world's internalization of the West's ideas: "Indeed, there is some reason for alarm in the fact that its influence has spread to the Orient itself"[37]. And, more poignantly, Said unambiguously states that "there has not been "an unlearning of the inherent dominant mode"[38].

In Albania, this lack of unlearning is most apparent in art. The following lines in "Childe Harold:" "Blood follows blood, and through their mortal span, / In bloodier acts conclude those who with blood began"[39], reflect one of the most popular subjects for a number of successful and internationally renowned Albanian art works. The savage, bloodthirsty, warrior-like men and the like are of the protagonists of nearly all the Albanian films that receive any international acclaim. One instance, among countless others, is the 2012 film "The Forgiveness of Blood," one of the rare Albanian films to receive prizes in international film festivals, such as Berlin and Telluride. The film is a cooperation between an American director, Joshua Marston, and Albanian screenwriters. Interestingly, alongside "The Forgiveness of Blood," Marston has also directed "Maria Full of Grace", a 2004 film about drug trafficking, specifically drug mules in Columbia. Having focused on the biggest cliché regarding Columbia, he achieves something similar with "The Forgiveness of Blood", in which he tackles the phenomenon – rare nowadays – of blood feuds in the rural, mountainous regions of Albania. Blood feuds were based on the *Kanun*, the ancient code of behavior observed in the country in the distant past and echoes of which remain in remote corners of the country. Yet, nowadays, the practice of retributive justice is uncommon, no longer representing a central issue in Albanian reality. Why, then, focus on it? For the Albanian artists, the answer is simple: financial support and a certain amount of renown, both of which depend on the interest of a Western audience. Without the latter's support, the development and success of a project are improbable. Only through a collaboration with an American director can an Albanian screenwriter win the Silver Bear in Berlin, as Andamion Murataj did for the screenplay of the aforementioned film[40].

---

36 Neville, *Albania: in Byron's footsteps*.
37 Said, *Orientalism*…, p. 322.
38 *Ibidem*, p. 28.
39 Byron, *Childe Harold*, stanza 63.
40 Macaulay S., *Five Questions with "The Forgiveness of Blood Director Joshua Marston"*, "Filmmaker Magazine" 2011, September 8, http://filmmakermagazine.com/28454-five-questions-for-the-forgiveness-of-blood-director-joshua-marston/#.WmZauqinHIU [01.10.2017].

A similar case is "Sworn Virgin" (2015), another recently successful film based on Elvira Dones' novel *Hana* and directed by Laura Bispurri, an Italian director[41]. The film has enjoyed wide international acclaim as it deals with issues of gender, a current concern in the West, especially in the U.S. In the film in question, the subject is removed from Western reality and finds its place in the mountains extending between Albania and Kosovo. Again, the phenomenon of *burrnesha* is a rural phenomenon. *Burrneshat* were sworn virgins who, in lieu of a paterfamilias, assumed his place when no male was available. On rarer occasions, the role was taken on in order to avoid marriage. The phenomenon is marginal and no longer practiced *en masse*, yet the movie received critical acclaim and was covered by major internationally-read newspapers like the *Los Angeles Times*. The reason for this success lies, undoubtedly, in the films' subject matter and collaboration with more economically powerful nations like the United States and Italy. It becomes clear that the financial factor, both in terms of investment and earnings, plays a fundamental role in determining the content and eventual success of both these films and many others not included here. As Said writes in *Orientalism*, a great problem in the perpetuity of Orientalism is "the fact of consumerism in the Orient. The Arab and Islamic world as a whole is hooked into the Western market system"[42]. The same phenomenon occurs in Albania where the West essentially purchases "artists" and works of art or, rather, products which it predicts will be successful and attractive to an audience. The Albanian artist, in turn, provides the material that the West indirectly demands, thus perpetuating the cycle of Orientalism ad infinitum.

This cycle produces questionable consequences, not only for the "Oriental" countries but for the West as well, based, as it is, on half-truths or untruths. In addition to a damaging self-definition by countries like Albania, still undeveloped and marginal, it also leads to greater and more destructive threats. Following the logic of self-definition as absorbed by the West's definitions, the ones defined as "bold" and "savage" might actually act that way, a response and phenomenon that may prove relevant in today's world of terrorist attacks. In addition, the perception and continuous definition of the West as more civilized is also difficult to believe in light of the Holocaust and, more recently, the recurrence and frequency of mass shootings in the United States. The construction of the opposition between the East as less civilized and the West as the pinnacle of civilization has started to show its cracks. It seems as though these oppositions and definitions hide a multitude of sins on both sides. It remains uncertain whether the dominant mode of thinking can be unlearned, but attempting to undo this system of thought constructed by multiple layers of lies may prove to be a worthy and valuable effort.

---

41 Chang J., *"Sworn Virgin" is an absorbing glimpse at Balkan tradition*, "Los Angeles Times" 2016, April 28, http://beta.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-sworn-virgin-review-20160429-story.html [01.10.2017].

42 Said, *Orientalism…*, p. 324.

Bibliography

Byron G.G., *Childe Harold's Pilgrimage*, The Guttenberg Project, http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-html [dostęp 25.09. 2017].

Byron G.G., *Lord Byron: Letters on Albania, 1809–1810*, http://www.albanianhistory.net/1809_Byron/index.html [01.10. 2017].

Chang J., *"Sworn Virgin" is an absorbing glimpse at Balkan tradition*, Los Angeles Times, http://beta.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-sworn-virgin-review-20160429-story.html [01.10. 2017].

Glenny M., *The Balkans, 1804–2012: Nationalism, War, and the Great Powers*, London 2012.

Hemming A., Kera G., Pandelejmoni E. (eds.), *Albania: Family, Society and Culture in the 20th Century*, Münster 2012.

Lansdown R. (ed.), *Byron's Letters and Journals: A New Selection*, New York 2015.

Leask N., *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge 1992.

Macaulay S., *Five Questions with "The Forgiveness of Blood" Director Joshua Marston*, Filmmaker Magazine, http://filmmakermagazine.com/28454-five-questions-for-the-forgiveness-of-blood-director-joshua-marston/#.WmZauqinHIU [01.10. 2017].

Murray C.J. (ed.), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, vol. 2, New York 2004.

Neville T., *Albania: in Byron's footsteps*, Financial Times, https://www.ft.com/content/7551924e-a8d0-11e2-bcfb-00144feabdc0 [01.10. 2017].

Said E., *Orientalism*, New York 1979.

Tanner M., *Albania's Mountain Queen: Edith Durham and the Balkans*, London 2014.

Youngs T. (ed.), *Travel Writing in the Nineteenth Century: Filling the Blank Spaces*, London 2006.

Watson A., *Romantic Marginality: Nation and Empire on the Borders of the Page*, London 2012.

Streszczenie

W *Pielgrzymce Childe Harolda* (1812–1818) Lord Byron pisze o Albanii: *Kraina Albanii! pozwólcie, że zwrócę moje oczy / ty, surowa pielęgniarko dzikich mężczyzn!* Ta jedna z najbardziej niezapomnianych wizyt w tym regionie została uwieczniona w portrecie Thomasa Phillipsa *Portret lorda Byrona w albańskim stroju* (1813). Przywołana przez lorda Byrona w tym wierszu Albania przedstawia powszechnie obecny obraz regionu jako krainy dzikich ludzi. Wizja ta zostaje wzmocniona krwawą historią Bałkanów, która także została zinternalizowana przez jej mieszkańców. Wykrzyknik Lorda Byrona jest powtarzany przez innych zachodnich turystów, takich jak Edith Durham i Edward Lear, którzy w 1848 roku piszą, że w Albanii jest „luksus i niedogodności, z jednej strony wolność, ciężkie życie i brud z drugiej". Chociaż stwierdzenia te zawierają fragmenty prawdy, szczególnie odnosząc się do luksusowego krajobrazu i ubóstwa na obszarach wiejskich, działa w nich również orientalistyczna perspektywa zdefiniowana przez Edwarda Saida. Tutaj Zachód definiuje Wschód jako gorszy, miejsce dziczy, które zostało powoli wyparte przez industrializację w krajach ojczystych zachodnich turystów. Szczególne niebezpieczeństwo związane z tą perspektywą leży w jej absorpcji i utrwaleniu przez samych Albańczyków. Sztuka, która koncentruje się na tematach takich, jak krwawe waśnie i zaprzysiężone dziewice (*Broken April* Ismaila Kadare i *Sworn Virgin* Elvira Dones to tylko kilka przykładów), odnosi największe sukcesy w otrzymywaniu wsparcia finansowego i międzynarodowego uznania. Takie działanie umożliwia kontynuację i rozpowszechnianie romantycznej idei kraju jako miejsca egzotycznego i niebezpiecznego.

Summary

In *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818), Lord Byron writes these verses on Albania: "Land of Albania! let me bend mine eyes / on thee, thou rugged nurse of savage men!" One of the most memorable visits to the region, eternally immortalized in Thomas Phillips' *Portrait of Lord Byron in Albanian Dress* (1813), Lord Byron's evocation in this poem presents a commonplace perspective on the region as a land of savage men, a view further reinforced by the Balkans' bloody history and one which has been internalized by its inhabitants as well. Lord Byron's evocation is echoed by other Western visitors like Edith Durham and Edward Lear who in 1848 writes that, in Albania there is "luxury and the inconvenience, on the one hand, liberty, hard living and filth on the other." Although these statements contain fragments of truth, especially pertaining to the luxurious landscape and the poverty of rural areas, an orientalist lens, as defined by Edward Said, is also at work. Here, the West defines the East as the other, a place of savage wilderness which has been slowly erased by industrialization in their home countries. The particular danger of this perspective lies in its absorption and perpetuation by the region itself. Art that focuses on topics like blood feuds and sworn virgins (Broken April by Ismail Kadare and Sworn Virgin by Elvira Dones are only a few examples) are the most successful in receiving financial support and international acclaim, thus enabling their continuation and proliferation of the Romantic idea of the country as an exotic and dangerous place.

Biography

Kleitia Vaso – has graduated with a Bachelor of Arts (2004) and a Master of Arts (2009) in Comparative Literature from the University of Georgia, the United States. In 2010 she returned from the United States to Tirana, Albania where, for five years, she taught English and Academic Writing at Polis University. Currently, she is a doctoral candidate in Literature at the Pomeranian University in Słupsk, Poland. She published a bilingual collection of essays entitled *Fluturim/Flight* in 2017.

kleitiav@hotmail.com

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 133–145 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **30.01.2020**
Zaakceptowano: **16.03.2020**

Andrzej Fabianowski
University of Warsaw
Warszawa
ORCID: 0000-0001-8769-0945

ROMANTYCZNE ANTYNOMIE IDEI REWOLUCJI
ROMANTIC ANTINOMIES OF THE IDEA OF REVOLUTION

Słowa kluczowe: rewolucja, konserwatyzm, niepodległość, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid
Key words: Revolution, conservatism, independence, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid

Historyczny fenomen rewolucji i rewolucyjne projekty nie zajmują obecnie szczególnie eksponowanego miejsca w dyskursie historii idei. Zapewne dlatego, że na podstawie doświadczeń historycznych XX wieku dawno już pogrzebano jakiekolwiek nadzieje polityczno-społeczne związane z projektami rewolucyjnymi. Ich opromieniony poezją romantyczną patos bezpowrotnie odpłynął, odgrodzony od nas tragicznymi doświadczeniami współczesnej historii. Rewolucje, które odniosły swój strategiczny sukces, okazały się bowiem początkiem rządów biurokratyczno-wojskowych, dyktatury reżimów, którym zależało tylko na władzy i które dla tej władzy nie cofały się przed żadnym, także zbrodniczym działaniem. Historyczna kompromitacja idei rewolucji przemodelowała zatem nasze widzenie i rozumienie przeszłości, zdeformowała rzeczywisty kształt ideowo-politycznej sceny, na której w dziewiętnastowiecznej rzeczywistości rewolucji przypadło bardzo wysokie, ważne, kluczowe nawet miejsce. A przecież badanie przeszłości – zacznijmy od takiego uogólnienia – obejmować musi także samowiedzę danej epoki, jako niezbędny dla pełni widzenia element toczących się w jej wnętrzu sporów i dyskusji. Chociażby więc z dzisiejszego punktu widzenia problematyka rewolucyjna wydawała się przebrzmiała i nieatrakcyjna poznawczo, to jako żywy obszar dziewiętnastowiecznego dyskursu wciąż musi być analizowana i poddana badawczemu namysłowi.

Źródłem kariery projektu rewolucyjnego było gwałtowne załamanie się panującego od wieków porządku polityczno-prawnego na zachodzie i wschodzie Europy

w ostatniej dekadzie XVIII wieku. O ile powszechnie rozumiany jest jako polityczny i przełomowy fenomen ciąg wydarzeń składających się na Wielką Rewolucję Francuską, która zlikwidowała podstawy porządku feudalnego, to nie docenia się historycznej rangi rozbiorów Polski, które kończąc polityczny byt Rzeczpospolitej Obojga Narodów, zdekomponowały na cały długi wiek XIX rozkład sił i wpływów w Europie Wschodniej. Rozbiory jako akt niezwykłego bezprawia były także rodzajem rewolucji, lecz rewolucji przeprowadzonej „odgórnie", inspirowanej przez istniejące władze państw ościennych, w przeciwieństwie do rewolucji we Francji, przeprowadzonej „oddolnie" przez *tiers état.*

Najważniejszą konsekwencją polityczną rozbiorów stało się wprowadzenie Rosji jako ważnego gracza przy europejskim stole. Jednak chronologiczna bliskość tych obu wydarzeń – Rewolucji Francuskiej i rozbiorów Polski – każe widzieć w nich najważniejsze źródło politycznych i społeczno-kulturowych projektów, które zdominowały dyskurs ideowy XIX wieku, także dyskurs romantyczny. Wielka Rewolucja Francuska zainicjowała proces politycznego (ale także ideowego) upodmiotowienia ogromnych grup społecznych, które wewnątrz formacji feudalnej istniały praktycznie w niebycie, nie miały możliwości artykułowania swych potrzeb, dążeń, celów. Podobnie stało się w Polsce. Maurycy Mochnacki przenikliwie zauważył, że „to, co się działo w Polszcze od chwili, jak ziemię naszą źli sąsiedzi rozerwali pomiędzy siebie, pokazuje dostatecznie, że w nas jest pewna siła, którą trzeba nazwać siłą dźwigania się z każdego upadku. U nas tylko wykształciło się i upowszechniło, nie znane innym ludom, życie po śmierci politycznej […] Tę przeto rewolucję [chodzi o powstanie listopadowe – A.F.] uważać trzeba jako sumę wszystkich poprzednich powstań w kraju naszym. Jest to najwyższe i najdzielniejsze objawienie ducha narodowego, ducha Polski"[1]. Podkreślając pewną historyczną i funkcjonalną analogię Wielkiej Rewolucji Francuskiej i rozbiorów Polski, trzeba jednak dostrzec, że owocem rewolucji we Francji było objawienie się nowego typu myśli, nowych poszukiwań politycznych, ideowych, także estetycznych. W Polsce natomiast akt insurekcyjny objawiał istnienie oraz żywotność – jak ujmuje to Mochnacki – ducha narodowego, którego republikański charakter wykształcił się przecież w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Rewolucja czy też powstanie niepodległościowe w Polsce nie tyle objawiało nowe idee, co rozszerzało najważniejszą ideę – dążenie do niepodległości – na coraz szersze kręgi społeczne.

W tym miejscu spotykamy się z pierwszym paradoksem idei rewolucji: miała ona, będąc gwałtownym, nieosadzonym w istniejącym porządku prawnym przewrotem, doprowadzić w efekcie do utrwalenia, chociaż w zmienionej postaci, porządku, który właśnie został obalony. Z wszystkimi niesprawiedliwościami owego porządku, z całym jego złem. Poszczególne stadia Rewolucji Francuskiej podsunęły świadkom określenie rewolucji jako mitycznego Saturna, który pożerał własne dzieci. Egalitarystyczne ideały Francuzów po latach zamieniły się w monarchię napoleońską, a rzeczywistym owocem Rewolucji stało się tylko wyniszczenie kraju i bezmiar

[1] M. Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, opr. S. Kieniewicz, t. I, Warszawa 1984, s. 51 i 55.

popełnionych w imię rewolucyjnych ideałów zbrodni. Wydarzenia rewolucyjne w horyzoncie intelektualnym wywołały też silną reakcję antyoświeceniową w postaci pełnych polemicznej żarliwości pism Josepha de Maistre'a, Louisa de Bonalda, a nawet – zaliczyłbym do tego nurtu – Pierre-Simona Ballanche'a[2]. Koncepcji polityki racjonalistycznej przeciwstawiono politykę zorganizowaną teologicznie, gwarantującą jednostce poczucie bezpieczeństwa w społeczeństwie opartym na teokratycznym i absolutystycznym fundamencie. Kontrrewolucyjne dzieła myślicieli francuskich swoje największe wpływy wywierały właśnie w epoce romantyzmu, gdy reakcją na relatywizm oświecenia stała się wiara w istnienie wartości absolutnych. Dotykamy teraz kolejnego paradoksu romantycznego myślenia o rewolucji: była ona wyrazem politycznego relatywizmu, a jednocześnie absorbowała i chętnie wyrażała powszechną tęsknotę do świata opartego na ładzie, respektującego tak elementarne wartości, jak sprawiedliwość, równość, wiara.

Idea rewolucji politycznej u początków romantyzmu polskiego sprzęgnięta też była ze sporem estetycznym, który do historii literatury przeszedł pod nazwą „walki romantyków z klasykami". Estetyczne poszukiwania młodych romantyków prowadzone były pod ukrytym (lub jawnie rozpostartym) sztandarem rewolucji. I przeciwnie, argumentom zwolenników szkoły klasycystycznej towarzyszyło eksponowanie takich wartości, jak lojalizm, polityczny konserwatyzm, nierzadko idealizacja przeszłości. Rewolucja literacka była więc kamuflażem dokonującej się w świadomości polskiej rewolucji politycznej[3]. W literaturze chodziło więc rzeczywiście o zmianę kategorii estetycznych, gdy w polityce rewolucja miała charakter bardziej przewrotny. Deklarując radykalną zmianę, zmierzała w istocie do utrwalenia istniejącego porządku lub przywrócenia tego, który istniał wcześniej.

Te podstawowe antynomie rewolucjonizmu z niezwykłą przenikliwością dostrzegł i opisał Zygmunt Krasiński w swym młodzieńczym dramacie, w *Nie-Boskiej komedii.* W akcie trzecim utworu główny bohater dramatu, hrabia Henryk, w przebraniu lustruje nocą obóz rewolucjonistów. W oczy rzuca mu się postać Bianchettiego:

> MĄŻ
>
> Któż jest ten dziwny żołnierz – oparty na szabli obosiecznej, z główką trupią na czapce, z drugą na felcechu, z trzecią na piersiach? Czy to nie sławny Bianchetti, taki dziś kondotieri ludów, jako dawniej bywali kondotiery książąt i rządów?
>
> PRZECHRZTA
>
> On sam, j[aśnie] w[ielmożny] panie – dopiero od tygodnia do nas przybyły.

[2] Por. J. de Maistre, *Wieczory petersburskie: o doczesnym panowaniu opatrzności*, Warszawa 2011; L. de Bonald, *Filozofia tradycyonalizmu*, Warszawa 1913; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna: Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.

[3] Por.: M. Janion, *Rewolucja literacka a rewolucja polityczna*. W: *Pisma wybrane*, *tejże,* t. IV, Kraków 2001, s. 254–270.

MĄŻ

Nad czym tak zamyślał się generał? […]

BIANCHETTI
zadumany

Chociażeście moi bracia w wolności, nie jesteście moimi braćmi w geniuszu – po zwycięstwie dowie się każdy o moich planach.
Odchodzi

MĄŻ
do Przechrzty

Radzę wam, go zabijcie, bo tak się poczyna każda arystokracja.[4]

W innym miejscu rewolucyjnego obozu hrabia Henryk, obserwując celebrowany przez Leonarda rewolucyjny sabat, nazywa jego uczestników „waszą arystokracją”[5]. Protagonista *Nie-Boskiej komedii* jest więc nie tylko arystokratą, któremu rodowe zobowiązanie nakazuje walkę z rewolucją, ale także przenikliwym i – chyba – nieuprzedzonym obserwatorem, który dostrzega, jak w łonie rewolucyjnego ludu, walczącego w imię równości, rodzi się już w antyegalitarnym procesie nowa elita, która zapewne będzie wyzyskiwać masy z jeszcze większą bezwzględnością niż dawna szlachta herbowa.

Dyskurs antyrewolucyjny znajdował się jednak w polskich realiach XIX wieku w wyraźnej defensywie. Kojarzył się z biernością, pogodzeniem się z politycznymi realiami niewoli, wreszcie z lojalizmem, od którego krok tylko już dzielił do postawy zaprzaństwa, narodowej zdrady. Pozycja konserwatystów była z tego powodu podwójnie trudna: po pierwsze, musieli zmagać się właśnie z zarzutami lojalizmu, po drugie zaś – i było to chyba jeszcze trudniejsze – w swej pracy intelektualnej zmuszeni byli do pogodzenia idei trwania z imperatywem zmiany. Postawa konserwatywna narzucała preferowanie trwania, przynajmniej w skali aksjologicznej przy dawnych wartościach, patriotyzm nakazywał przeciwstawienie się porządkowi, w którym nie było miejsca dla Polski i dla jej głosu w europejskim chórze.

Poza tym polska recepcja idei rewolucyjnych, jak i kontrrewolucyjnych, filtrowana była przez specyfikę historycznego usytuowania i kulturotwórczej funkcji szlachty, uprzywilejowanej warstwy feudalnej, która nie mogła być w całości jednocześnie rewolucyjna i przeciwna rewolucji, jako wstrząsowi podcinającemu ekonomiczne korzenie jej własnej egzystencji. Chociaż więc rewolucja wpisana była w sytuację polityczną Polski XIX wieku niejako immanentnie, co było powszechnie dostrzegane i komentowane, to była ona jednocześnie kontrrewolucją. Jeden z wielu polskich paradoksów. Przykładem tego właśnie paradoksu były drobne zmiany, jakie wprowadzał Mickiewicz w szkicu przyszłej polskiej konstytucji, czyli w stworzonym w Rzymie 1848 roku *Składzie zasad*. W tekście pierwotnym zapowiadał powszechną

[4] Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, tom III/1: *Dramaty*, Toruń 2017, s. 156–158.
[5] *Ibidem*, s. 163.

własność ziemską, w ostatecznym stępił rewolucyjne ostrze tej deklaracji zapowiadając, że zastane stosunki własnościowe nie będą kwestionowane ani zmieniane[6].

Pomimo ideowych zawirowań, jakim dyskurs rewolucyjny podlegał w polemikach emigracyjnych, stawał się on istotnym elementem składowym dyskusji europejskich. Przypomnijmy słowa, jakie Karol Marks wypowiedział w 1875 roku w Londynie, uczestnicząc w obchodach kolejnej rocznicy wybuchu powstania styczniowego w Polsce. W niemieckiej gazecie „Der Volksstaat" ukazała się relacja z tych obchodów: „*Marks* powiedział mniej więcej, co następuje: Partia robotnicza Europy jest jak najżywiej zainteresowana w wyzwoleniu Polski, a pierwszy program Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników uznaje odbudowę Polski za jeden z celów polityki robotniczej. Jakież są przyczyny tego szczególnego zainteresowania partii robotniczej losem Polski? Przede wszystkim oczywiście sympatia dla narodu ujarzmionego, który nieustanną bohaterską walką przeciwko swym ciemiężcom dowiódł swego historycznego prawa do niezawisłości narodowej i do samookreślenia. Nie ma bynajmniej sprzeczności w tym, że *międzynarodowa* partia robotnicza dąży do odbudowania narodu polskiego. Przeciwnie: dopiero kiedy Polska znowu zdobędzie swą niepodległość, dopiero kiedy znowu będzie mogła sama o sobie stanowić jako naród niezawisły, dopiero wtedy może się znowu zacząć jej rozwój wewnętrzny i Polska będzie mogła samodzielnie uczestniczyć w dziele społecznej przebudowy Europy. […] Ale główna przyczyna sympatii klasy robotniczej dla Polski jest następująca: Polska jest nie tylko jedynym plemieniem słowiańskim, ale jest również jedynym narodem europejskim, który walczył i walczy nadal jako *kosmopolityczny żołnierz rewolucji.* Polska przelewała swą krew w amerykańskiej wojnie o niepodległość; jej legiony walczyły pod sztandarem pierwszej republiki francuskiej; swoją rewolucją w 1830 r. udaremniła uzgodnioną wówczas między zaborcami inwazję na Francję; w 1846 roku, w Krakowie, Polska jako pierwsza w Europie zatknęła sztandar rewolucji socjalnej; w 1848 roku bierze wybitny udział w walkach rewolucyjnych na Węgrzech, w Niemczech i we Włoszech; wreszcie w 1871 roku Polska daje Komunie Paryskiej najlepszych generałów i najbardziej bohaterskich żołnierzy"[7].

Identyczne nieomal rozpoznanie sformułował Zygmunt Krasiński, pisząc w *Memoriale dla Napoleona III z października 1854* słowa: „Zwłaszcza w ostatnich czasach wielokrotnie oskarżano Polaków o rewolucyjne instynkty i twierdzono, że byli widziani na wszystkich barykadach, nawet tych, gdzie, jak się okazało, nie stanął ani jeden z nich. Wszelkie oskarżenia tego typu są niepoważne; mogą równać się z zarzutami wobec żołnierza z tysiącem ran i umierającego na polu bitwy, że padł ofiarą delirium gorączki! Podnieście go, pomóżcie mu, wyleczcie, a kiedy uratujecie go, przekonacie się, że owo delirium, zamiast być jego naturalnym stanem, było tylko

---

6 Por. S. Pigoń, *Adama Mickiewicza „Skład zasad"*. W: tegoż: *Zawsze o Nim*, Warszawa 1998, s. 497–519.

7 https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1875/03/24polska.htm [09.10.17]. Jenny Marx, córka Karola, w 1863 (?) roku sfotografowała się z zawieszonym na szyi krzyżykiem powstańców styczniowych, co Marks objaśnił w liście do Engelsa. Idealnie rymuje się to z sytuacją z Warszawy 1861 roku, która stała się podstawę historii wpisanej w wiersz Norwida *Żydowie polscy. 1861.*

niezwykłym symptomem okrutnych tortur agonii. Jednak nie negujemy całkowicie tego, że coś na kształt chorobliwej gorączki krąży w żyłach każdego Polaka [podkr. – A.F.]; lecz czy wiecie, cóż to takiego owa gorączka? To cały ogrom niesprawiedliwości i nieprawości, które bezustannie go przytłaczają i niszczą! […] Duch polskości, daleki od destrukcji i radykalizmu, wymaga jedynie przywrócenia wcześniejszych przywilejów, zgodnych z prawem i niezbywalnych, tym właśnie się on różni od wszystkich inklinacji moskiewskich”[8]. Rewolucja polska była więc w ocenie Krasińskiego odruchem społecznej rozpaczy, wymuszoną okolicznościami historycznymi reakcją na bezprawie, jakiego na narodzie dopuszczały się potęgi zaborcze[9].

Reprezentatywne w jakimś stopniu rozpoznania wyrażane po lewej, jak i po prawej stronie sceny politycznej są w swej strukturze zgodne: Polacy pokładali wielkie nadzieje w ruchu rewolucyjnym, ponieważ tylko on dawał wówczas nadzieję na odzyskanie utraconej w XVIII wieku niepodległości. Rewolucja w edycji polskiej miała być więc, podkreślmy raz jeszcze, obaleniem istniejącego *status quo* politycznego, jednak nie w celu dokonania społecznego i ekonomicznego skoku w mgliście zarysowaną przyszłość, lecz raczej w celu wykonania ruchu wstecz, powrotu, odzyskania tego, co zostało utracone.

* * *

Dobitnie wyraził to Mickiewicz w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, a także w pisanych w tym samym czasie artykułach do „Pielgrzyma Polskiego”. W *Litanii pielgrzymskiej* zamykającej *Księgi* pisał: „O wojnę powszechną za Wolność ludów! Prosimy Cię, Panie”[10], ale jednocześnie w paraboliczne opowieści o rozbitkach i sporach na temat budowy statku, którym mogliby się oni wydostać z nieprzyjaznej wyspy, dawał jednoznaczną receptę. Po trwającej pół roku kłótni ustami „człowieka prostego” Mickiewicz przekonywał: „Obierzcie naprzód cieślę, który by Wam prędko okręt zbudował, a zbudujcie tymczasem kształtem dawnym, bo nie mamy czasu nowego próbować. […] Zrobili ci tak, jak im radził, i wypłynęli szczęśliwie”[11]. Mickiewicz swoje koncepcje rozpinał pomiędzy radykalizmem zwolennika rewolucji karbonarskiej a konserwatyzmem poety, który z nostalgią wspomina i odbudowuje w literackim arcydziele szlachecką rzeczywistość, odchodzącą w bezpowrotną przeszłość. Służył on przede wszystkim pewnej utopii jedności, co było sprzeczne w ideą rewolucyjną, która w sposób konieczny antagonizowała społeczeństwo, wyrywając przywileje danej grupie społecznej w imię szeroko pojętej sprawiedliwości oraz egalitaryzmu. Można więc stwierdzić, że był „za”, a nawet „przeciw”.

Podobnie działo się w okresie Wiosny Ludów, gdy poeta – adept towianizmu – zaangażował się jako Przewodnik Zastępu Polskiego w wydarzenia rewolucyjne w Państwie Kościelnym i w wojnę Piemontu oraz sfederowanych z nim państewek

[8] Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, tom VII/2: *Pisma dyskursywne*, przeł. R. Jarzębowska-Sadkowska, J. Pietrzak-Thébault, Toruń 2017, s.152–153.

[9] Por. A. Fabianowski, *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, s. 95–114.

[10] A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, Warszawa 1997, t. V, s. 62.

[11] *Ibidem*, s. 36.

włoskich z Austrią. Rewolucja miała być metodą powrotu do dawnych realiów politycznych, a nie gwałtownym wstrząsem o charakterze ekonomiczno-społecznym. Gdy prześledzimy poglądy Mickiewicza jako redaktora rewolucyjnej „Trybuny Ludów" w 1849, także dostrzeżemy ów osobliwy paradoks. Używając już w prelekcjach paryskich słowa „socjalizm", demaskuje jego rozmaite kierunki jako iluzje polityczne, ekonomiczne i społeczne. Reformatorom socjalistycznym brakuje rozumienia dla rewolucji, która dokonać ma się w sferze duchowej[12]. Poszukując jednak materialnego konkretu, który stałby się platformą dla duchowej epifanii, Mickiewicz odnajdywał go w napoleonizmie. Bez wielkiego entuzjazmu, ale popierał jednak Ludwika Bonaparte jako jedynego wówczas depozytariusza tej idei. Właśnie to, co w nie tak odległej przeszłości nazwano by „odchyleniem napoleońskim", zraziło do współpracy z Mickiewiczem i jego „Trybuną" wybitnych publicystów związanych z rodzącą się wówczas ideą międzynarodówki socjalistycznej.

Mickiewicz był więc rewolucyjnym konserwatystą lub konserwatywnym rewolucjonistą. Osobliwie łączył w swej aktywności publicznej idee rewolucji, do których inplantował treści konserwatywne, zachowawcze. W ostatnich latach życia poszukiwał już wyłącznie duchowego układu, który zdolny by był przezwyciężyć ludzki egoizm i wprowadzić wytęsknione, z Ducha płynące zmiany. W tych ostatnich latach, których kulminacją była próba stworzenia formacji żydowskiej podczas wojny krymskiej, rewolucjonizm Mickiewicza przypomina raczej judaistyczną ideę rekonstrukcji świata w oparciu o swoisty sojusz z Bogiem, kabalistyczną ideę *tikkun* niż rewolucjonizm historyczny[13], który w tym samym czasie wyraźnie ewoluował już w kierunku walki klas, czyli zjawisk, których Mickiewicz nigdy nie chciał zaakceptować.

Zdecydowanie inny kształt dyskurs rewolucyjny przyjął w dziele Juliusza Słowackiego. Złożyło się na to kilka czynników. Po pierwsze, konieczność przeciwstawienia się Mickiewiczowi, opisywana obecnie w kategoriach „lęku przed wpływem"[14]. Nie godząc się z pozycją epigona, Słowacki musiał wypracowywać alternatywne wobec Mickiewiczowskich koncepcje ideowe oraz estetyczne. Po drugie, Słowacki identyfikował się ze swoją ziemią rodzinną – Ukrainą, która w poezji polskiego romantyzmu była ziemią infernalną, przepełnioną okrucieństwem, walką, nienawiścią. Frenetyczna w swym rewolucyjnym *theatrum* Ukraina przeciwstawiana była koncyliacyjnej z natury rzeczy Litwie. Wreszcie inaczej Słowacki pojmował związki świata duchowego z materialnym. O ile u Mickiewicza przywrócenie harmonii miało się dokonać w wyniku uruchomionej przez człowieka Bożej interwencji, o tyle u Słowackiego dokonać miał tego przeokrutny Król-Duch, bezwzględnie rozdzierający stare formy, które stoją na zawadzie duchowemu progresywizmowi. W jakimś sensie wczesna twórczość Słowackiego, gdy z dnia na dzień stał się bardem walczącej w powstaniu

[12] Por. A. Fabianowski, *Socjalizm Mickiewicza*. W: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, pr. zb. red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 249–257.

[13] Bardziej szczegółowo piszę o tym w artykule pt. *Legion żydowski – mistyczny testament Adama Mickiewicza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2015, s. 275–288.

[14] Por. M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego: antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.

listopadowym Warszawy, od początku związana była ze społeczną lewicą[15]. Słowacki wziął też udział w wielkopolskich wydarzeniach Wiosny Ludów. Przebywając z garstką przyjaciół-wyznawców w Poznaniu wiosną 1848 roku, związał się z lewicową frakcją Komitetu Narodowego, współpracując m.in. z Karolem Libeltem[16]. I chociaż sposób zaangażowania poety w wydarzenia polityczne nacechowany był zawsze najwyższą egzaltacją, a w okresie mistycznym wręcz lekceważeniem uwarunkowań materialnych procesu historycznego (np. w wierszu o inc. *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną…*), to jednak poezja Słowackiego stała się treścią rewolucyjnych sztandarów, rymując się w powierzchownej, skrótowej lekturze z hasłami stronnictw demokratycznych i rewolucyjnych.

Czytelnym przykładem takiej sytuacji mogą być losy utworu funkcjonującego pod tytułem *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”.* Słowacki w preferowanych przez Krasińskiego ideach społecznego solidaryzmu dostrzega tylko chęć zakonserwowania istniejącej struktury społecznej, skutecznego przeciwstawienia się triumfalnemu pochodowi Ducha przez dzieje. W polemicznej żarliwości zwraca się do autora *Psalmów*:

Więc się bój – bo *Duch* się wdziera,
Już podnosi góry, wieże,
>*Słaby*<, mówisz, >*rzeź wybiera*< –
A czy wiesz, co On wybierze?…
Może ludów zatracenie –
Może nam przyniesie w dłoni
Komet wichry i płomienie,
W których drzy król – matka roni –
Działa, wozy, hufce, konie
Ogień pali – ziemia chłonie…
A nikt z ruin nie korzysta,
Jeno wszczynający ruch,
Wieczny Rewolucjonista,
Pod męką ciał – leżący *Duch.*[17]

Słowacki spośród wielkich poetów polskiego romantyzmu w największym stopniu był rewolucjonistą. Ale jego rewolucjonizm, szczególnie w ostatnich latach twórczości, miał swe ontologiczne źródło w koncepcji wiecznej progresji Ducha, był rewolucjonizmem spirytualistycznym, pozostającym w całkowitej sprzeczności z politycznymi koncepcjami ówczesnych rewolucjonistów. Świadczy o tym wiele tekstów Słowackiego, wspomnieć wypada choćby o listach do Księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, w których poeta deklaruje swój podziw i oddanie arystokracji, oczywiście założywszy, że jest to arystokracja „z Ducha”.

[15] Pisał o tym Stanisław Makowski w artykule *Śpiewak rewolucji* w pr. zb. *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej*, pr. zb., red. Z. Sudolski, Warszawa 1986.
[16] Por. J. Fiećko, *Romantycy i polityka*, Poznań 2016, s. 17 i n.
[17] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, opr. J. Kleiner, t. VII, Wrocław 1956, s. 264.

Rewolucjonizm Słowackiego w okresie genezyjskim wymaga jeszcze dointerpretowania go kontekstem religijnym, jaki zaprzęgany był przez ideologów emigracyjnych do projektów rewolucyjnych. Przykład takiego myślenia, inspirowanego do pewnego stopnia francuskim saint-simonizmem oraz ikaryjskimi pomysłami Étienne'a Cabeta, daje pisarstwo Ludwika Królikowskiego. W opublikowanym na łamach „Polski Chrystusowej" manifeście pisał: „Polska Chrystusowa – to nasza droższa nad życie i rodzinę Ojczyzna, to nasze Królestwo Boże, to nasz żywot wieczny, to nasza nieśmiertelna i najpotężniejsza na świecie narodowość […]. Precz z Polską budowaną i urządzaną podług chwilowych żądz i pomysłów ludzkich […]! Precz z Polską carską, kajzerową, królewską, papieską, szlachecką, mieszczańską i scentralizowaną w pewnej tylko kaście uprzywilejowanych zbawicieli."[18] Z poglądami Królikowskiego rymowały się futurologiczne pomysły najbardziej zradykalizowanych politycznie środowisk emigracyjnych – Gromad Ludu Polskiego. Jeden z ideologów Gromad, Zenon Świętosławski stworzył *Ustawy Kościoła Powszechnego*, będące projektem porewolucyjnego zniesienia konfliktów w całej ludzkości. W „Kościele Powszechnym" nie było miejsca na żadne antagonizmy, panować w nim miała harmonia i pokojowa wymiana wszelkich dóbr, materialnych oraz duchowych. Wprowadzenie tej nowej organizacji o zasięgu globalnym łączyło się z zakazem wyrażania innych niż przyjęte w „Kościele" poglądów. W „Kościele Powszechnym zniesiona być miała własność prywatna, wszelkie dobra i środki służące ich wytwarzaniu miały być własnością wspólną. Droga budowy tego nowego świata prowadziła – rzecz jasna – przez konieczną rewolucję globalną[19]. Do autorytetu organizacji kościelnej sięgało wówczas wielu myślicieli i działaczy politycznych. O ile jednak na przykład Franz Baader oczekiwał politycznego zaangażowania Kościoła w drodze ewolucyjnej, to Polakom marzyło się stworzenie kościoła alternatywnego lub wprowadzenie – jak tego chciał Mickiewicz w okresie towianistycznym – zmian rewolucyjnych w kościelnych strukturach[20].

Na tle monumentalnych konstrukcji polityczno-ideowych oraz religijno-mistycznych Mickiewicza i Słowackiego dzieło Krasińskiego i Norwida nie jest tak imponujące. Obu poetów stawiam w jednym szeregu, ponieważ to Krasiński – co wciąż nie zostało do końca zbadane – był ideowo-moralnym mistrzem Norwida od czasów rzymskich dyskusji i chociaż później Norwid zerwał oficjalne kontakty z autorem *Irydiona*, to jednak nie wyrzekł się nigdy przejętego od starszego poety, ukształtowanego w okresie Wiosny Ludów, sposobu myślenia o rewolucji.

Wiosna Ludów dla Krasińskiego nie była zaskoczeniem. Wielokrotnie, nawet z pewną satysfakcją podkreślał, że wydarzenia polityczne rozwijają się wedle scenariusza, jaki nakreślił ongiś w *Nie-Boskiej komedii.* „*Nie-Boskiej* doczekaliśmy się na jawie" to często pojawiająca się w korespondencji poety fraza, potwierdzająca jego profetyczne kwalifikacje. Trzeba więc najpierw określić treść antyrewolucjonizmu *Nie-Boskiej*, by w pełni zrozumieć dyskurs rewolucyjny w pomysłach ideowych

[18] L. Królikowski, *Wybór pism*, opr. A. Sikora, Warszawa 1972, s. 139.
[19] Por. S. Kalembka, *Wielka Emigracja*, Warszawa 1971, s. 260 i n.
[20] Por. R. Zajączkowski, *Na drogach świętej rewolucji. Franz Baader i Adam Mickiewicz*. W: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, pr. zb. red. E. Owczarz, J. Smulski, s. 215–224.

Krasińskiego. W największym skrócie rzecz ujmując, *Nie-Boską* organizuje następujący sylogizm: antagonizmy społeczne są już tak głębokie, a konflikty tak rozpalone, że rewolucji nie da się uniknąć. Musi wybuchnąć. A rachunek sił jest taki: po stronie rewolucji stają ogromne masy „młodych, zgłodniałych i silnych", którym usiłuje przeciwstawić się garstka ludzi „zgrzybiałych, robaczywych, pełnych napoju i jadła"[21], a do tego naznaczona katastrofalnie niskim morale. Zwycięstwo rewolucji jest więc nieuchronne, klęska starego porządku przesądzona. Ale zwyciężając, rewolucja ponosi jednocześnie klęskę, ponieważ *de facto* zwyciężając, zabija samą siebie. W swych strukturach wytwarza nowe elity, zdradzając tym samym ideały egalitarystyczne, które do jej szeregów zwabiły wielkie rzesze spragnionych równości ludzi. Zwycięstwo rewolucji jest więc zarazem jej klęską, a idiograficzno-ideowym wyrazem tej klęski będzie postać apokaliptycznego Chrystusa, którego dostrzega Pankracy. Rewolucja kończy dzieje ludzkości pisane przez człowieka, paruzja Syna Człowieczego otwiera ciąg dalszy organizowany już przez Boga i Jego sądy.

Lata czterdzieste przyniosły intensyfikację prorewolucyjnych działań obozu demokratycznego. Publikacje Henryka Kamieńskiego, działania emisariuszy, gęstniejąca sieć konspiracji budziły w Krasińskim nie tylko sprzeciw, ale także lęk. Nie był to jednak lęk przed walką, utratą swej uprzywilejowanej pozycji. Był to raczej lęk – nazwijmy tak – historiozoficzny, płynący z przekonania, że przygotowanie rewolucji jest działaniem najzupełniej sprzecznym z prowidencjalistycznym planem świata. Do tego Krasiński podejrzewał, że stronnictwa i działacze rewolucyjni są jawną bądź nieświadomą agenturą rządów państw zaborczych. Petersburg, Wiedeń czy Berlin wspierają rewolucjonistów, widząc w nich najlepszy czynnik rozkładu sił witalnych narodu[22]. Jerzy Fiećko uważa, że Krasiński wyodrębniał trzy nihilistyczne zagrożenia europejskiego porządku. Każde z nich było równie destrukcyjne i śmiertelnie niebezpieczne dla współczesnej cywilizacji. Ateizm, rewolucja i Rosja były trzema imionami szatańskich sił, które dążyły do wyrwania świata z prowidencjalistycznego planu[23]. Takie widzenie uwarunkowań działalności rewolucyjnej przejął od Krasińskiego Norwid, organizując w monologii *Zwolon* obraz rewolucji jako cynicznej, szatańskiej iście prowokacji.

W centrum myśli konserwatywnej i antyrewolucyjnej wpisany jest także Bóg oraz zreinterpretowane pod kątem własnych potrzeb politycznych idee chrześcijańskie. Czasem skutkowało to marginalizowaniem rozumu ludzkiego, który podsuwał poetom romantycznym „obraz pustego nieba i ziemi porzuconej przez Boga"[24]. Rewolucja i jej wyspekulowany racjonalnie plan był dla Krasińskiego odrzuceniem porządku boskiego, a nie – jak twierdzili zwolennicy rewolucyjnych zmian – jego restytucją.

W okresie Wiosny Ludów Krasiński swą krytykę rewolucji i ideologii lewicowych wzbogacił o czynnik, który nie pojawiał się ani w dziełach Mickiewicza, ani Słowackiego. Chodzi o czynnik ludzki. Krasiński operuje wprawdzie w swych

[21] Z. Krasiński, dz. cyt., t. I, s. 390.
[22] Por. Z. Krasiński, *Listy do Małachowskiego*, s. 115.
[23] Por. J. Fiećko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi*, Poznań 2011, s. 297–312.
[24] J. Tomkowski, *Mistyka i herezja*, Ossa 2006, s. 121.

wypowiedziach makro kategoriami narodów czy wielkich grup społecznych, ale w swoich projektach politycznych uwzględnia los pojedynczych ludzi. W ostatniej dekadzie swego życia nie pytał już o utopijność bądź nie projektów rewolucyjnych, o ukryty z premedytacją lub nieświadomie fałsz. Pytał o skutki, jakie rewolucja przyniesie w życiu pojedynczego człowieka. I odpowiadał, że jednostka w społeczeństwie egalitarnym stanie zupełnie bezbronna wobec niezwykle sprawnej maszynerii władzy. Absolutny egalitaryzm – tu Krasiński niezwykle przenikliwie antycypował wyobrażenia dwudziestowiecznych antyutopii – sprowadzać się będzie do absolutnej niewoli. 21 maja 1848 roku pisał do Augusta Cieszkowskiego: „Czuję i przeczuwam: w imieniu równości absolutnej idzie na świat niewola”[25]. W stylu epoki Krasiński stylizował się na proroka, który „czuje i przeczuwa”, jednak w rzeczywistości był on tej prawdy pewien. Dlatego, że realizację ideałów rewolucyjnych widział w organizacji państwa carów. W *Memoriale dla Napoleona III* pisał: „Danton, Marat, Robespierre to figury blade, jeżeli się je postawi obok rewolucjonistów takich, jak Iwan Groźny, jak Piotr Wielki, jak Mikołaj I”[26]. Śmiałe utożsamienie najbardziej reakcyjnego i antyrewolucyjnego reżimu caratu z wizją ładu porewolucyjnego było niezwykle oryginalne i nie mogło być w tamtym czasie przyjęte ani zrozumiane. Trafnie ujmuje to Jerzy Fiećko, pisząc, że Krasiński w „katastroficznym scenariuszu upadku Europy przepowiadał rozrost buntów i rewolucji społecznych na kontynencie, inspirowanych przez dyplomację i wywiad rosyjski. Spodziewał się, że ich finałem będzie moskiewska interwencja, przyjęta z ulgą – przez warstwy posiadające, zalęknione ciągłym >rozruchem<, a także z entuzjazmem – przez sfery rewolucyjne, uznające przywództwo północnego satrapy. W ten sposób Zachód dostanie się pod rządy moskiewskiej despotii”[27].

Jednak właśnie ograniczenie rewolucyjnych projektów dążeniem do niepodległości, granice, jakie rewolucji zakreślał Mickiewicz, przenikliwa krytyka projektów rewolucyjnych w pismach Krasińskiego i Norwida złożyły się na pewną tradycję intelektualną, która w czasach współczesnych kazała zawsze przywódcom polskim z rewolucyjnego tramwaju wysiadać na przystanku „Niepodległość”[28].

Bibliografia

Strajk miłosny w „Ślubach panieńskich”, czyli komizm Lizystraty. W: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Warszawa 2015.

Polin – realna i fantazmatyczna ojczyzna Żydów polskich. W: *Georomantyzm*, red. E. Dąbrowicz i in., Białystok 2015.

[25] Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego i Trentowskiego.*

[26] Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne…*, dz. cyt., s. 214.

[27] J. Fiećko, *Romantycy i polityka,* Poznań 2016, s. 210.

[28] Słowa te powszechnie uważane z wyrażenie Piłsudskiego, w rzeczywistości wymyślił i Marszałkowi przypisał Adolf Nowaczyński. Por. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 143.

Legion żydowski – mistyczny testament Adama Mickiewicza, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2015.
Julian Krzyżanowski 1892–1976. Polihistor, multihumanista. W: *Monumenta Universitatis Varsoviensis*, red. W. Baraniewski i in., Warszawa 2016.
Jak Norwid projektował swój powrót zza grobu, „Przegląd Humanistyczny" 2017, nr 4.
Michał Czajkowski i doświadczenie judaizmu. W: *Tożsamość ukraińska wobec przemian XVII -XXI wieku*, red. K. Jakubowska-Krawczyk, A. Nowacki, Lublin 2017.
Etnocentryzm i polikulturowość. Projekty ideowe polskich poetów epoki romantyzmu. W: *Społeczeństwo polskie dziś*, red. M. Saganiak i in., Warszawa 2018.
„Reduta Ordona". Rzeczywistość – historiozofia – mit, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia – Świadectwa – Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.
Transgresja jako znak stałości. Casus Michała Czajkowskiego — Sadyka Paszy. W: *Biografie nieoczywiste*, red. M. Karkowska, Łódź 2018.
Kornel Ujejski i tom „Dla Moskali" w kontekście romantycznego słowianofilstwa i romantycznej rusofobii. W: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku – między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, pr. zb. red. U. Kowalczuk, D.W. Makuch, D.M. Osiński, Warszawa 2019, s. 157–167.

Streszczenie

Źródłem dziewiętnastowiecznych dyskursów na temat idei rewolucji były dwa wydarzenia, zmieniające radykalnie geopolityczny kształt Europy w ostatniej dekadzie XVIII wieku: Wielka Rewolucja Francuska i rozbiory Polski. Rewolucjonizm polski związany był z ideą odzyskania niepodległości, przyjmował więc najczęściej konserwatywną ideę pozostawienia wcześniejszych stosunków własnościowych i politycznych (Mickiewicz, Krasiński, Norwid); rewolucjonizm na zachodzie Europy radykalizował swe programy, ale nie realizował ich, osuwając się w system cezariański (I i II Cesarstwo we Francji). Rewolucja w myśli europejskiej XIX wieku była więc projektem ideowym tyleż radykalnym, co utrwalającym wcześniejsze modele władzy.

Summary

The French Revolution and the Partitions of Poland were two events that radically changed the geopolitical shape of Europe in the last decade of the eighteenth century. Therefore, they became the source of nineteenth-century discourses on the idea of revolution. Polish revolutionism was associated with the idea of regaining independence. Consequently, thinkers like Mickiewicz, Krasiński, Norwid most often adopted the previously binding conservative ownership and political principles. Revolutionism in Western Europe was becoming more and more radical, however it did not implement its program, but gravitated towards the Caesarian system (First and Second French Empire). Thus, the revolution in European thought of the nineteenth century was an ideological project, that on the one hand, was radical, on the other, tended to consolidate earlier models of power.

Biogram

Andrzej Fabianowski – prof. dr hab., historyk literatury. Pracuje w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor kilkudziesięciu prac naukowych, z których najważniejsze poświęcone są wielokulturowości w epoce romantyzmu, szczególnie relacjom literatury romantycznej z judaizmem; romantycznym projektom egzystencji, w tym odczytywanie biografii epoki romantyzmu jako tekstów kultury, mapie idei i geopoetyce epoki romantyzmu; obecności idei, topiki i dykcji romantycznej w literaturze XX i XXI wieku.

Najważniejsze publikacje z ostatnich trzech lat to książki: *Sonata Norwidowska*, Warszawa 2019; *Towarzystwo Iksów*, Warszawa 2019; Zdzisław Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny.* Opracowanie tekstu książki i przypisów, napisanie *Wstępu* i *Posłowia*, Warszawa 2019; *Mickiewicz i świat żydowski*, Warszawa 2018. Artykuły: *Ciała dekabrystów. Elementy antropologii romantycznej z Mickiewiczem w tle*; *Kornel Ujejski i tom „Dla Moskali" w kontekście romantycznego słowianofilstwa i romantycznej rusofobii*; *Dyslokacje, Romantyczne materie w opowiadaniach i powieściach Tadeusza Nowakowskiego*; *Etnocentryzm i polikulturowość. Projekty ideowe polskich poetów epoki romantyzmu*; „*Reduta Ordona". Rzeczywistość – historiozofia – mit*; *Transgresja jako znak stałości. Casus Michała Czajkowskiego — Sadyka Paszy*; *Jak Norwid projektował swój powrót zza grobu*; *Michał Czajkowski i doświadczenie judaizmu*.

a.fabianowski@uw.edu.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 147–160 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **24.03.2020**

Aleksandra Sekuła

The Institute of Literary Research
of the Polish Academy of Sciences
Warszawa
ORCID: 0000-0002-1373-7082

BLOODY LINING OF HIGH-MINDED IDEAS: "UN-DIVINE COMEDY" AND ITS CONTEMPORARY CONTEXTS

KRWAWA PODSZEWKA WZNIOSŁYCH IDEI. *NIE-BOSKA KOMEDIA* I WSPÓŁCZESNE KONTEKSTY

Key words: Zygmunt Krasiński's "Un-Divine Comedy", Romanticism, Polish Jews, nationalism, phantasmal criticism in literary research
Słowa kluczowe: *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, romantyzm, Żydzi polscy, nacjonalizm, krytyka fantazmatyczna w badaniach literackich

This paper focuses on the problem of the place of the Jewish population in Poland, as well as on the relevance of this issue for Polish society and the project of Polish state *in spe* moulded during the period when Poland was partitioned, namely in 19th century. Two main lines of thinking about this matter were represented by Romantic poets, Adam Mickiewicz and Zygmunt Krasiński – both gave, offering contradictory views, their contribution to the discourse on the role of Jew's cultural, economical and symbolic existence in Poland and in Europe[1]. In this essay I will analyse just one of these lines of interpretation, the one that in my opinion ultimately won out in the end[2];

[1] The book of J. Fiećko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi* (2011, pp. 73–101) contains one of the most comprehensive summary of these contradictory views.

[2] To this conclusion leads me the thoroughgoing analysis of the conservative thought in Poland with regard of the shaping and developement of Krasiński's political ideas (Sekuła, *Sylwetka ideowa Zygmunta Krasińskiego*, 2015, pp. 352–393), as well as the reading of M. Janion's works (i.e. *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, 2009). Couterrevolutionary aberration of Polish conservative thought together with the phantasm of "Judeo-Communism" (Polish: "żydokomuna") predominated the 20th-century and contemporary discourse on Jew's place in Polish culture and history. The Mickiewicz's conviction (and prediction) that something importand and new should emerge in Europe (and for Europe) from the "providential"

Krasiński's writings will serve as an example of this. Mickiewicz voiced the concept of the providential significance of coexistence on the same territory of Polish Christian society and the "the elder brother" ("elder" here being understood in religious terms: as the worshippers of the older, monotheistic religion, Judaism, from which the Christianity emerged), i.e. the Jewish community.

Krasiński on the contrary expressed the idea of a Jewish plot against Poland and Christianity. For Krasiński both targets of this vicious conspiracy were connected, since he perceived Polish society as the new incarnation of Christ, this time embodied in the collective body of the nation. This idea was incorporated in his famous drama, *Un-Divine Comedy* (1835). After the drama had enjoyed some success (especially among Polish political emigrants), Krasiński planned to supplement his text with two other parts, thus creating a trilogy. Drafts of the first part of the intended trilogy were preserved as the *Unfinished Poem*, *Unfinished Poem, Undivine Comedy* was to become the second part, and the third part [...] and the third part took the form of the poem *Predawn* (*Przedświt*, 1843).

Zygmunt Krasiński's *Un-Divine Comedy* shows how the young author (he was only 21 when he wrote the text and 23 when it was published) perceived the conflict between two crucial 19th-century "principles": aristocracy and (egalitarian) democracy. Although the drama is clearly divided into two parts (one concerning the private life of the protagonist, Count Henry, and the other dealing with his political activities), the problem of the social revolution lingers throughout of the whole work. Moreover, Krasiński describes the revolution in a way that highlights the issue of the Jewish plot, which inspires revolutionary powers in society and at the same time uses them for Jewish own sombre goals (namely for taking over the world and destroying the God's plan of salvation). This is shown in the third act of the drama in the scene featuring the Jewish converts, in Polish scornfully referred to as "przechrzty".

It would be too easy to blame the author's youth for this dangerous idea. The issue returns years later in his *Unfinished Poem*, where it is both deepened and refined: here Jews are ruling through the stock market, buying from the political leaders the blood of the downtrodden and the poor, buying what was left of the former chivalric glory from the descendants of the knights and noblemen etc. The scene from *Un-Divine Comedy* informs us only that the Jews *are* plotting; from the *Unfinished Poem* we know exactly *how* they do this. I am convinced that the planned trilogy should be interpreted as a single entity.

Nonetheless, the most significant theatrical adaptations have concentrated on the main text of *Un-Divine Comedy*, especially the "private" or "political" parts. Sometimes also other works of Krasiński have been used[3]. For example in *Un-Divine*

coegsistence of Jewish and Christian communities on the Polish territories – did not spread in Polish society. Moreover, after the extermination of Jewish community during the World War II Mickiewicz's idea is rather impossible to incorporate.

[3] The following productions can be indicated as the most important Polish stage versions of *Un-Divine Comedy* in last hundred years: directed by Arnold Szyfman (Teatr Polski, Warszawa 1920), Leon Schiller (Teatr im. W. Bogusławskiego, Warszawa 1926; with *Unfinished Poem* included), Bohdan Korzeniewski (Teatr Nowy, Łódź 1959), Jerzy Kreczmar (Teatr Polski,

Comedy directed by Jerzy Grzegorzewski (2002) fragments of the *Unfinished Poem* were included together with Krasiński's short story *In Venice*, and the monologue of Beatrix Cenci by Percy Bysshe Shelley as paraphrased by James Joyce. Nevertheless, these excerpts did not relate to Krasiński's anti-Semitism. The emphasis was put not on the social problems addressed in the play, but on individual issues, such as those of the existence of an artist and a man (both as a male and as a human being); the revolution was depicted as a secondary problem, an event that brought chaos and destruction to individual lives.

The other famous stage version of *Un-Divine Comedy*, the one directed by Konrad Swinarski (1969) was influenced by Hegelian thought, perceived as a dominant ideology of the 19th-century. Two distinctive agents representing opposite factions – the conservatives (aristocracy) and the revolutionaries (people) – were depicted as the tools of the Spirit that uses history for its own purposes, even though the leaders might think they were working for the future happiness of humankind. Swinarski used the old literary genre of the mystery play[4] to allow the historiosophical vision of Krasiński to speak. Just as in the original text it transpired that neither of the factions could be considered "good" in the face of God, and that neither had power or could claim the authority to establish a better world, subject to moral rules. The aristocracy, incapable of action, was being infected by egoism, whereas the common people tended to imitate the worst traits of the former ruling class. Krasiński gave the last word in his text to the vengeful, apocalyptic God (Christ): the leader of the revolution, Pankracy, dies blasted with the preternatural light from the sky, saying "Galilee vincisti" (i.e. "Galilean, you won"). Swinarski in his adaptation transformed this symbol into a stage prop: the neon sign shaped like an eye of Providence, blinking and shimmering in the last scene while disassembled by the backstage crew accompanied by a hit pop song from the 60's "Ciao, ciao Bambina".

Grzegorzewski included our knowledge of the author as a private person and used a selection of fragments from the original text to convey his vision. Swinarski included all of the scenes from Krasiński's drama, but in the context of the dialogue of political ideas.

Poznań 1964; with *Unfinished Poem* and excerptions from Krasiński's letters to Delfina Potocka included), Konrad Swinarski (Teatr Stary, Kraków 1965), Adam Hanuszkiewicz (Teatr Narodowy, Warszawa 1969), Maciej Prus (Teatr Dramatyczny, Warszawa 1991; with *Unfinished Poem* included) and by Jerzy Grzegorzewski (Teatr Narodowy, Warszawa 2002). See also: http://encyklopediateatru.pl/sztuki/1437/nie-boska-komedia.

[4] The Swinarski's stage interpretation of *Un-Divine Comedy* was labelled as "morality play" in medieval or baroque style (the scenography shows the interior of an abandoned church), which allegorically displays the struggle between good and evil, although it must be said that it was thoroughly secular. The director himself alleged he decided to put the emphasis on "universal way of thinking".
Some of the other historical stage versions of the Krasiński's drama also have their labels, e.g. Kreczmar's production (1964) was pinpointed as the tragedy of "the leader separated from the masses he leads", and *Un-Divine Comedy* directed by Prus (1991) was also considered as the morality play but taking place only in poet's mind, whereas Grzegorzewski's version from 2002 was called "postmodern", as the intimate play about withering and inflation of ideas.

The former theatrical adaptations prepared the ground for the most recent interpretation of Krasiński's drama made by Paweł Demirski (adapter of the text) and Monika Strzępka (director). There is not much left of the original Krasiński's text in the 2014 production staged at the National Stary Theater in Kracow[5]. On the other hand, Demirski's adaptation takes hold of recent literary and historical scholarship, especially the biographical contexts. Because of this, and despite Demirski mixing and shuffling the characters and utterances from the original play, he somehow managed to reach closer to the core (or sense) of the drama that it might seem to be at first sight.

For example, in the second part (Demirski's text is divided into 17 parts) character named Rotschild recounts his parody of Zygmunt Krasiński. He does so by repeating "papa" in almost every phrase, and the specific way he pronounces the sentences, etc. In this scene, Rotschild impersonates Krysiński – the real nightmare of Zygmunt: a Jew, whose name differed from his own by only one letter and who dared to be richer than him (wearing gloves of bright coloured leather, always clean, which means he had to change them often). The real Krysiński was probably quite "innocent", perhaps he didn't care much about Zygmunt Krasiński and didn't want to mock the young dandy count. (Incidentally, we can say that the title of "count" was fake, having been given to Krasiński's father by the revolutionary emperor Napoleon I.) But the real Krysiński doesn't matter: we are *inside* Zygmunt Krasiński's inner world: watching his fears, obsessions, phantoms and phantasms[6].

The dominating presence of Papa Wincenty corresponds to the importance of the father figure in Krasiński's life. This overwhelming dominance has been obvious since Maria Janion published her biography about Krasiński's early years (Janion 1962).

"You won't go anywhere."[7] With this incisive sentence, Papa Wincenty interrupts the (internal) dialogue of Krasiński, split into two distinct personages in the play. This can be understood as the reminiscence of the incident from 1829 that was going to influence the whole life of the future author of *Un-Divine Comedy*. The incident was linked with the verdict of the Parliamentary Tribunal (*Sąd Sejmowy*) in the trial against plotters from the Patriotic Society (*Towarzystwo Patriotyczne*) accused of high treason. The Society itself had connections with the Decembrists and also with the Freemasons. The Parliamentary Tribunal was composed of 42 Polish senators appointed by Tsar Nicolas I (who at this time was also the King of Poland, or so-called Congress Poland, existing from 1815). The accusation of high treason was dismissed by the Tribunal, acting under immense pressure of public opinion; out of 42 senators, only one declared his *votum separatum*. His name was General Wincenty Krasiński. Firstly, he declared that he perceived plotting against the legal monarch and the internationally accepted borders to be a crime – a high treason at that, since the plotters

5 Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, https://stary.pl/en/about-the-theatre/

6 The literary research in Poland owe the introduction of the term "phantasm" (in Polish: *fantazmat*) to Maria Janion (see: M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991); it can be understood as half philosophical idea and half imaginary material.

7 The whole text of the stage version of Paweł Demirski was available during the performance, printed along with the theatre programme, but has not yet been published.

were in the army. Secondly, he was demonstrating his loyalty to the Tsar, because he wanted to continue his career within the political structures imposed by Nicolas I, though he could not declare this openly. Nevertheless, the verdict of the Tribunal was in accordance with public opinion, which expected the Tribunal to protect Polish patriots from the Tsar's vengeance. So the chair of the Tribunal, Senator Piotr Bieliński, was proclaimed a national hero, whereas general Krasiński was accused of being a traitor (graffiti of the time – the first reported work of this kind in Warsaw – showed the general vomiting with Russian money).

In these unpleasant circumstances young Zygmunt Krasiński began his study at the University of Warsaw. Senator Bieliński died soon afterwards and his funeral doubled as a patriotic demonstration; all the students joined to show their solidarity with the Senator who had not succumbed to pressure from the Tsar. Zygmunt was the only one who did not join his colleagues – he asserted afterwards that he intended not to show disloyalty to his father; thus he was listening to the lecture, sitting alone in the auditorium. Immediately after, one of Zygmunt's colleagues, Leon Łubieński, accused him in public of cowardice. Somebody even slapped him in the face, while others shoved him around. Zygmunt Krasiński never forgot this incident, nor could he forgive those who had attacked him. As he felt at this time, everybody was against him, and nobody had tried to understand his sophisticated motives. He remembered this for ever as his personal experience of revolution: he equated Łubieński to a leader of the wild, instinctive, predatory, revolutionary crowd. The sentence from Demirski/Strzępka's play: "You won't go anywhere" (along with a few other hints) – references this story."

There are more examples that show the erudition that sustains the construction of Demirski's text. If the same actor plays Pankracy and Satan, this embodiment is also justified by Zygmunt Krasiński's perception of the world around him. In his letters he describes Leon Łubieński as a "satan"; the poet indicated his colleague from his student days to be the living model of Pankracy's character in *Un-Divine Comedy*.

The only original scene from Krasiński's drama given *in extenso* can be found in part 15th. The dialogue between Count Henry, the conservative forces' fugleman, and Pankracy, the revolutionary leader – in the Demirski-Strzępka adaptation, turns into a conversation between two actors playing Henry (one of them being female). This concept makes it the *inner* conflict of antithetic points of view. The scene – the count against the revolutionary – functioned for a long time as an argument for Krasiński's political impartiality, even as proof of it. It was interpreted as an evidence of his absolute detachment from different needs, different points of view, as well as of his sensivity for the sufferings of the other social classes. This was originally Maria Janion's argument in her monograph on Krasiński[8].

Nonetheless, Krasiński's political detachment is suspicious and in *Un-Divine Comedy* the conflict of antithetic points of view – seemingly equivalent – is built in a tendentious way. In other words, this ideological fight is staged. The revolution is

[8] Chapter *"*An Attempt at the 'Christian Tragedy' of Human Revolt" (*Próba „chrześcijańskiej tragedii" o ludzkim buncie*). In: Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i Dojrzałość*, Warszawa 1962, pp. 199–240.

depicted as a mere change of positions: the poor (Krasiński call them "those, who do not have") struggle to become the rich (both financially and in terms of social status; i.e. in Krasiński's words, to gain the position of "those, who have"). We know this from those scenes in *Un-Divine Comedy* where Count Henry visits *incognito* the camp of revolutionaries: he looks at the different groups of mean people, drunk with the blood of their former masters and with alcohol. Servants and maids, butchers and cobblers – united in clubs – celebrate the day when they can eat and drink and amuse themselves, instead of serving the others. They celebrate the day when their position in society changes.

While writing the *Un-Divine Comedy*, Krasiński reported on his work to Henry Reeve. From these letters we know that he viewed the revolutionary crowd as "a million cobblers and peasants"; a more detailed description of the camp of revolutionaries generates a feeling of abhorrence: "convulsive scenes in the ruins of demolished cathedrals, songs of fury, choruses of converted Jews, Saint-Simonists, unfettered women, prophets of the future, liberated flunkies, butchers, indifferent to everything except their passion for bloodshed, a club of assassins."[9]

Zygmunt Krasiński definitely sided with Count Henry and the aristocracy: he declared this in his letters (e.g. to Henry Reeve from Geneva, dated 20th October 1831). He argued (referring to the social conflict, but transposing it into more lofty conflict of ideas) that there are two main "principles" fighting against each other in the 19th century: aristocracy and democracy, or, in the other words, the nobility and the people. Krasiński explained in his letter that he leaned towards the aristocracy, because "it is great with its memories" and because there is "more poetry" in a single member of the aristocracy than in the whole unified, democratic crowd (simultaneously, with these declarations he presents himself as a romantic poet). He asserted thereafter that the only possible path in front of the "democratic principle" (i.e. masses that crave for the social revolution) leads inevitably to blood shedding. Finally, in order to withhold Henry Reeve from the temptation to foster the democratic ideas – he confessed he didn't want himself or his friend to dip their "white hands in blood". He envisioned only one possibility for the aristocracy to get involved in the affairs of the people: namely to became leaders of the infantile, predatory crowd and to correct their ways by unwinding "the old, famous flags" of "the religion and the glory of the past".

One can say that usually revolutionaries also have other aims than "to possess"; there are indeed more complex and subtle achievements of revolutionary movements. If we are to maintain impartiality, it must be said that wars also are waged only to elicit as much as possible from those who are labelled as "the enemies". Thus not only are the revolution's aims achieved through blood, conflagration and destruction, but so is the glory of the kings, commanders, and countries.

And yet Krasiński marginalizes or even fails to consider any high-minded goals of the revolution. Ultimately the better world for all the poor people under Pankracy's

[9] Letter to Henry Reeve, Rome, 19th December 1833 (translation AS); see: Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, Warszawa 1980, vol. 2, p. 127.

leadership will be undone by the "*deus ex machina*" scene: the apocalyptic Christ killing the leader of the revolution with his sacred light.

Because of the aforementioned incident at the University of Warsaw, Zygmunt Krasiński had to leave the country to continue his education in Geneva. A year after his departure, the November Uprising broke out. General Krasiński was involved in supporting the legal order of monarchy, as well as the Tsar, against the rebels. His son, being instructed by the general, perceived this political conflict by analogy to confrontation between Senator Bieliński and his father. When the Uprising had fallen a year later, he described the events in Congress Poland in the following manner:

> The members of the clubs led us to ruin. You yourself cannot imagine their madness and fury. Those wretches, cobblers, converted Jews and tailors, greedy for money, completely ignorant about Poland and its past – they wanted to amass their fortunes, to cash in, to speculate on the market, by hanging, calumniating and stirring up [public opinion], and now they are disseminating booklets against everything we hold to be great. They call it aristocracy. But (...) outside of the aristocracy there are neither talents, nor enlightenment, nor self-dedication! Our third class is nothing, our peasants are machines. Only we are Poland[10].

Thereafter, in the same letter, Zygmunt Krasiński envisions the annihilation of his social class by the radical forces that are emerging in the world and ends his argument with melancholy and generosity: "I wish something good would happen to this miserable country at the very least, when we are gone. Let those new people be successful in becoming a great nation again"[11].

As a matter of fact, during last years we have witnessed in Poland the fulfilment of those wishes and desires of the Romantic poet. The new leaders of the "infantile crowd" emerged and revised the people's endeavours and wishes by unfurling "the old, famous flags" of "the religion and the glory of the past" and, of course, of the nation. Even if the leaders are not "the aristocracy" (in the same way that Krasiński was not a "count") they invoke similar ideas and the fables of the old gentry, incessantly speaking about Poland, it's honour and it's traitors, engaging conservative (or rather counter-revolutionary) discourse etc.

Zygmunt Krasiński was convinced that, being a poet, he was able to "attune" his imagination accordingly in order to decipher the profound meaning of the ongoing events and to predict the future – similarly as the telegraph was able to receive the information sent from far away. Maria Janion legitimated this unusual talent of the Romantic poet and identified it as "the phantasmal ability to set himself at the centre of history, in the middle of the events of his time"[12]. This was the seed from which the *Un-Divine Comedy* has grown.

---

[10] Letter to Henry Reeve, Vienna, 14th July 1832 (translation AS), see: Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, Warszawa 1980, vol. 2, pp. 11–12.

[11] *Ibidem*, p. 12.

[12] See: M. Janion, *Wobec zła*, Warszawa 1989, chapter "Katastrofa i religia" ("Catastrophe and Religion"), p. 78.

Going back to the stage version of Krasiński's tragedy, recycled by Demirski and Strzępka: what the audience is watching on the scene is taking place *inside* the Zygmunt Krasiński's mind. It can be noticed, that he is arguing with himself, being Pankracy and Count Henry, man and woman at the same time, split in two, simultaneously expressing his will and criticizing it without mercy[13].

Spectators are not just *watching* his struggles, but are also *stepping inside* Krasiński's mind and imagination. During the play the audience is invited to situate themselves in the same *phantasmal point* in which Krasiński was perceiving himself: the point (slightly adjusted to our times), from which one can see (or feel) the principles, forces and fears that constitute history right now.

Krasiński's *moment* in the history of Europe (and of these parts of the world politically connected with Europe) is, firstly, the time when the idea of national state emerges, and, secondly, the time that shapes conservative parties and factions. Krasiński approved of both of these projects. The idea of nation – pure and great – seemed high-minded, sublime and redemptive to him. And this kind of sublime idea was very important to him, since he perceived it as poetic.

Moreover, while the protagonist of *Un-Divine Comedy* is criticised (even condemned) as a poet because of his selfishness and moral disorientation, the sublime idea of the nation leads the poetry to become high-minded, non-egoistic and thoroughly moral.

The *moment* – the *phantasmal point* of history – in the adaptation by Demirski and Strzępka takes place after the Second World War and after the extermination of Jews in Europe. The fears and phantasms are adequate to this *moment*.

The audience is aware of all the calamities that took place in the last century and is awaiting future catastrophes. The revolution broke out and failed. Spectators can hear the words from Krasiński's original text from early 19th century expressed by the Philosopher about the forthcoming day of the "liberation of women and Negroes" – derided by the self-confident, caddish Papa Wincenty. He is convinced that nothing will change: a man with a social status similar to his will only have "his own liberated Negroes and even more of his own liberated women". His conviction about the impotence of social revolutions is legitimated by the miserable fortunes of others: Leonard/Przechrzta and his daughter Przechrzta/Cepelia Winy (i.e. "Folklore Of Blame"). Leonard/Przechrzta has made the revolution with his own hands (still lacerated and in bandages), so he demands praise for his achievements from the next generation. But his claims sound pathetic. His character resembles the character from Wajda's film *Man of Marble* – Birkut, the over-achieving but painfully naive bricklayer, who beat the record of laying 30,000 bricks in one day. He legitimated the communist government, but in the end was betrayed by the proletariat authorities. In Demirski's play, the daughter of Leonard/Przechrzta works in an office operating the photocopier. She is a kind of "office maidservant" or "xerox machine maid". The absurdity of this secondary character and the hopelessness of her job and social position, although funny

[13] Incidentally, this concept of the personage incorporating Zygmunt Krasiński echoes the interpretations and analyses of Marek Bieńczyk, who introduced Krasiński to the family of great melancholics (Bieńczyk, 1998, 2002).

somehow, has an immensely deep resonance. She incorporates the defeat of revolution. The revolution didn't change the world for the better. The life of revolutionary's daughter ends with suicide. And it is not even tragic. It is also pathetic as her father's pretension to the appreciation for his deeds. Nobody cares about what happened to her except for her father, who searches for her desperately. He cannot believe in her suicidal death and remains incapable of leaving behind his claims that he secured a better life for a new generation.

Thus this is one of the threads that leads us back to the scene with converted Jews ("Przechrzty") from Krasiński's drama. It is not the only one, however. The scene is crowded with characters evoking "Jewish motifs" and the text is littered with references to them. Demirski and Strzępka were even questioned on whether the play is "about the Jews", which they denied. Which they did, because it obviously is not. The play calls out *our* inner fears and obsessions. This is the explanation – that is *why* there are so many different Jewish characters on the stage. This is also *our* phantasmal point, which I referred to above.

Another Jewish character is not betrayed by the revolution. He is the winner. He is rich. The play refers to him by two names – Rotschild/Wolf of Wall Street – so he represents the privileged. He is the predator and he does business with the second representative of this class, Papa Wincenty – some critics were misled because of this scene. They found that the message of the play is that anti-Semitism is not a problem of racism or nationalism, but is the result of inequalities between different social classes. One of the reviewers stated, summarizing: "if Rotschild were poor he would end up in crematorium [in the death-camp], but he was not, so the Holocaust overtook him".[14]

I believe that this assessment is over-simplified. Firstly, anti-Semitism *is also* a problem of social inequality. If we simplify things and assume (after Zygmunt Krasiński and his father) that the revolution is a mere change of positions between the haves and the have-nots (and a huge amount of people in Poland still believe this), then we have to see that Jews were "those who did not have right to have anything" and therefore they constituted a complete distinct social class. Going back to Rotschild/Wolf Of Wall Street, let us recall that he also impersonates Krysiński, the Jew parodying Krasiński, and that he was a well-dressed Jew.

The character named Auschwitz Tour, the last depiction of a Jew (this time female), enters the stage with the words "And that is why I'm travelling to all these hell-holes by bus. Because somebody was well-dressed". A connection can be made between her coming out of a hole resembling the city sewage system and a person escaping the Warsaw ghetto after the defeat of the Jewish uprising in 1943. And also a ghost from the concentration camp's crematorium, as one of the prominent critics noticed,[15] connecting this scene with Grotowski's theatrical masterpiece *Akropolis* (1962).

Israeli tourists are perhaps those dreadful figures who remind us of 3 million Jews murdered in gas chambers. Decades after World War II it was already quiet in Poland,

[14] See: review by Mike Urbaniak, http://www.sztukawspolczesna.org/recenzja/2014-2015/192/wysluchaj-nas-panie.

[15] See: Łukasz Drewniak, *Kołonotatnik* (part 9), http://teatralny.pl/opinie/kolono tatnik-35-ciemny-punkt,850.html

already "clean" (in terms of the nationalistic thinking), we suffered a lot, we survived the revolution and minimized its effects, all those members of the revolutionary crowd incorporated by the character of Leonard/Przechrzta became pathetic losers. The peasants didn't slaughter their lords, the gentry, as Zygmunt Krasiński was foretelling with fear; on the contrary: their children now attempt to emulate the old social patterns. Citizens of Poland nurture the high-minded ideals of a great nation, purified (i.e. free from foreigners-citizens, the Jews), unified by the catholic religion and the cult of pure, sinless, innocent Poland with it's spotless history – as once upon a time Zygmunt Krasiński, our Romantic poet, wished it to be. But the foreigners come here again by buses, trains and planes, they are coming out from every hole and want to see only those ugly, unpleasant places, not the beauty and glory of Poland.

The character called Auschwitz Tour also has a second name: Count Henry's Fears. Namely, the fear that he (we) may be guilty of death of the Polish Jews. In the 6th part of the Demirski's adaptation, Count Henry/Krasiński shouts the monologue from Sara Kane's *Psychosis 4:48*, standing in front of two Jewish characters (Auschwitz Tour/Count Henry's Fears and Przechrzta-Ojciec/Leonard):

> I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me, I'll suck your fucking eyes out send them to your mother in a box and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME.

He screams out his fear, he clarifies his feelings, but *he isn't justified*. His words could be put in mouths of those who are afraid of refugees today. They are coming – and nothing can be done. What can we do? What are we doing? We are telling on them to God, like children in school: "I'll report you to the headmaster!" Like Krasiński – so sensitive, vulnerable and *noble* – did before, telling on all those awful, brutal "new people" to God.[16] Of course, Krasiński and others – those who postulated conserving (or: constructing in the process of politics of memory) the purity of the endangered Polish nation and who talked about the Jews' vicious nature – are not directly and personally responsible for events that happened over a hundred years later. Still, it isn't innocent to indulge the creation of ideas that have a "bloody lining": that are laced with bloodshed hidden from our sight. In Krasiński's case, this bloody lining consists of two problems. Firstly, Krasiński's premise that Poland is impeccably pure[17] and in it's history was always the victim, that all its wars were waged in the name of God and His causes – leads to the notorious practice of concealing the "ugly" side of any military conflicts in which Poland and Polish patriots were involved[18]. Secondly,

[16] This is also the subtitle of Demirski's stage version: *Un-Divine Comedy or I will tell all this to God*.

[17] This concept was developed later, in the 1840's, in *Psalms of the Future*; see: A. Sekuła, *Sylwetka ideowa Zygmunta Krasińskiego.* Warszawa 2015, chapter "Czystość i wykluczenie", pp. 216–299.

[18] This practice pertains to the *narration* e.g. on the contribution of Polish volunteers in the Napoleon's wars as well as to the "chopping the border edges" of Poland action (i.e. expanding the

the claim to *purify* Polish nation from the influence of Jews, while knowing that this vital group is striving to achieve an appropriate social status, obviously must entail some kind of *elimination* of that group[19], so this contempt also reeks of bloodshed.

One may get the impression that Demirski and Strzępka are equating the Holocaust with the annihilation of the Polish gentry during and immediately after the Second World War, but they are not. Again, we must interpret this motif through the general perspective revealed in this paper and find ourselves in the *phantasmal point* of perception before looking at the historical and social issues. This would lead us to notice yet another national myth being played out before our very eyes by the character named Barbara Niechcic and Papa Wincenty – the myth of a nice family. Barbara Niechcic is the personage from the novel *Noce i dnie* (*Days and Nights*) written by Maria Dąbrowska in the 1930s. The novel is depicting the socio-cultural changes in the years 1863–1914 on the territories of partitioned at that time Poland and Barbara Niechcic together with her husband Bogumił are the protagonists; they witness the decline of social status of the gentry in Polish society. Barbara represents a type of romantic noble woman, a daydreamer bitterly disappointed with her life and an individual unwillingly, but severely afflicted by big world's history. In the Demirski/Strzępka adaptation Barbara Niechcic and Papa Wincenty constitute a phantasmal, ultra-Polish (should we know their backgrounds) married couple. They have all the traditional, typical characteristics of Polish family (the phantasmal one of course) and to add the new, element from 20th century historical narration – they are hiding the Jew (as *some* people did during Hitler's occupation, which seems to be in current nationalistic narration extended to *all* Polish families). But even if Barbara Niechcic and Papa Wincenty do it – they are not sure if he is still alive: this is their skeleton in the closet. And also ours, contemporary Polish people. The Jew in the hiding place somewhere in Polish family home hints at the problem of the witnesses – or, to put it more precisely, of Polish fear of being guilty and of the possibility of shifting places – sliding from the position of bystander to the position of the haunted and the oppressed.

Zygmunt Krasiński's *Un-Divine Comedy* is not a comedy at all: it is tragic, very lofty and thus sometimes pathetic. Demirski's play makes us smile or even laugh sometimes. But we have to regard these moments with suspicion, particularly when the text or the situation suggest playfulness. The performers are playing on the strings of the apocalypse, of panic and fear. The fear of refugees and the fear of becoming refugees ourselves is the dominant one. "Watch this" – Demirski and Strzępka are saying – "these are your (and our) fears. This is what they look like. We are afraid that it is our turn now, that we will have to flee, to throw away everything and run away in the middle of our dinner, in the middle of our life, in mid-sentence... What if it is your turn to be the victim of extermination…?". This attitude: to be an apocalyptic reminder, is also what evokes the litany of dates and places at the end of the play: only

borders of the new established state of Poland by sending troops to pacify the areas near the edge of the boarder, mainly in the East) directly after First World War.

[19] See: M. Wodziński, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003; M. Janion, *Mit założycielski polskiego antysemityzmu*. In: *Społeczeństwa europejskie i Holocaust*, Freidrich Ebert Stiftung, Warszawa 2004, pp. 20–21.

the year parts of the dates and the names of the cities burst like bombs out of mouths of two women (the angels of apocalypse?): the extermination is encircling us above our heads.

The dates relate to the assassination of Archduke Franz Ferdinand of Austria as the symbolic beginning of the First World War, the armed insurrection of the workers led by the Bolshevik Party who stormed the Winter Palace, as the symbolic beginning of the October Revolution in Russia, the political upheavals that brought to power Mussolini in Italy, Hitler in Germany, Andino in Honduras, Franco in Spain, as well as many others in Latin America, and Africa. There are dates pertaining to the Troubles in Northern Ireland and dates recalling the social movements in 1968 in Europe and in 2011 in north Africa and the Middle East. The end of the litany of recent dates (from 2014 to 2019) does not feature the names of cities. This brings the menace even closer, because it stirs up the anxiety that perhaps one of these dates could be connected with *our* city in the future. Will it remain in history as: "(20)19 Warsaw"?

This clever artistic trick makes us all the successors of Zygmunt Krasiński. What will we do with our fears? What strategy will we construct? Will we go deeper in the ideological purification of our nation and head-hunting the traitors?

It was Krasiński's courtesy to say at the news on the death of Mickiewicz that "We all took after him"[20] which was to mean that we, all the Polish people, the Polish nation owe a lot to this Romantic poet and that we grew from his poetry. Mickiewicz's idea (or: project) of nation was nonetheless inclusive; Krasiński's one was exclusive and based on fears, as I circumstantiate in this paper. It must be said therefore: much more we took after the author of *Un-Divine Comedy*.

Bibliography

Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.
Bieńczyk M., *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1999.
Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
Bury S.E., "Polski teatr dramatyczny w inscenizacjach powojennych (część piąta)", *Życie i Myśl*, no. 2, 1969, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/157532/polski-teatr-dramatyczny-w-inscenizacjach-powojennych-czesc-piata [14.03.2020].
Fiećko J., *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
Fiećko J., *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005.
Janion M., *Zygmunt Krasiński. Debiut i Dojrzałość*, Warszawa 1962.
Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991
Janion M., *Bohater, spisek śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.
Janion M., *Katastrofa i religia*. In: *Wobec zła*, Chotomów 1989.
Janion M., *Mit założycielski polskiego antysemityzmu*. In: *Społeczeństwa europejskie i Holocaust,* Freidrich Ebert Stiftung, Warszawa 2004.
Kolankiewicz L., *Notatki po spektaklu – „Nie-Boska komedia"*, „Dialog" 1991, no. 8.

[20] The phrase in Polish is quite ambiguous; the elliptical sentence: "My wszyscy z niego" can be also interpreted as "we are all his descendants".

Krasiński Z., *Listy do Henryka Reeve*, transl. A. Olędzka-Frybesowa, vol. 1–2, Warszawa, 1980.
Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, introd. M. Janion, M. Grabowska (ed.), Wrocław 1965.
Krasiński Z., *The un-divine comedy,* transl. H.B. Segel. In: *Polish romantic drama: three plays in English translation*, sel., ed. and with an introd. by H.B. Segel, Amsterdam 1997.
Kubacki W., *Nieboska Komedia w inscenizacji Adama Hanuszkiewicza*, „Miesięcznik Literacki" 1969, no. 6.
Sekuła A., *Sylwetka ideowa Zygmunta Krasińskiego. Dylematy i meandry polskiej myśli konserwatywnej*, Warszawa 2015.
Skwarczyńska S., *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej Komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959.
Wodziński M., *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003.
Skwarczyńska S., "Łódzka *Nie-boska Komedia*"*, Dialog*, no. 12, 1959.
Smosarski J., *Retoryka i widowisko*, „Więź" 1969, no. 7/8.
Węgrzyniak R., *Zmierzch nowoczesności*, „Odra" 2003, no. 3, pp. 95–96.

Streszczenie

Jeden ze sporów wokół *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, dramatu romantycznego o rewolucji, zogniskował się wokół sceny z przechrztami, ukazanymi jako zdrajcy wszelkiej idei, spiskujący przeciw chrześcijańskiemu światu i pracujący wyłącznie dla osiągnięcia własnych celów. Adam Mickiewicz określił taki sposób ukazania społeczności żydowskiej w dramacie, skądinąd wysoko przezeń cenionym, mianem „występku narodowego". Interpretacje historyków literatury starały się unieważnić niewygodną sekwencję jako „nieorganiczną" w kontekście całości problematyki utworu. Również przez inscenizatorów bywała ekstrahowana lub bagatelizowana. Heurystyczne teksty Marii Janion wbudowały powtórnie sensy wypływające z „zalatującej siarką" sceny w konstrukcję ideowo-fantazmatyczną dramatu, osadzając ją przy tym w historii myśli europejskiej, obiegu idei charakterystycznych dla epoki oraz w biografii autora. Wystawiona w Teatrze Starym w Krakowie w 2014 r. inscenizacja Pawła Demirskiego zatytułowana „Nie-Boska komedia. Wszystko powiem Bogu" zdradza nie tylko świadomość dotychczasowych opracowań historyczno-literackich utworu, ale prowadzi wydobyte z nich myśli, sensy i utożsamienia dalej, scalając je w wizję uniwersalnej opowieści o ludzkim lęku.

Summary

Zygmunt Krasiński's "Un-Divine Comedy", the 19th-century drama on revolution, although in general highly prized by a prominent Polish romantic poet, Adam Mickiewicz, was nonetheless criticised by him because of the scene with converted Jews, which depicted them as traitors, provocateurs of the revolutionary disorder and plotters that strive to achieve power and ruin Christianity. In this scene, called by Mickiewicz "a national crime", focused one of the literary contests for "Un-Divine Comedy". Some of the literary interpretations and theatre versions seek to revoke this cumbersome fragment as "non-embeded" in the main context of problems in the drama. However, the heuristic works of Maria Janion inserted the incriminated

scene anew in the ideological construction of the whole drama by using the phantasmal criticism in literary research, placing it in the history of the European thought and the circulation of ideas in the romantic epoch and in Krasiński's biography. The 2014 production by Demirski (adapter of the text) and Strzępka (director) shown at the National Stary Theatre in Cracow takes hold of recent literary and historical scholarship and, moreover, makes a step forward: carries on the phantasmal interpretation, without loosing any of the drawn out meanings and connotations, in order to raise the universal question about the people's fear.

Biography

Aleksandra Sekuła – graduated from the University of Warsaw (the Faculty of Polish Studies) with the master's degree and afterwards from the School of Social Sciences (Szkoła Nauk Społecznych) in the Institute of Philosophy and Sociology in Polish Academy of Sciences (IFiS PAN) with Ph.D. in humanities (2008); academically bonded with the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (IBL PAN).

sekulaa@wp.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 161–177 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **17.03.2020**

Magdalena Siwiec

Jagiellonian University
Kraków
ORCID 0000-0001-5363-5294

JESZCZE O SPORACH O ROMANTYZM U PROGU NOWOCZESNOŚCI (NORWID I BAUDELAIRE)[*] [1]

DISPUTE OVER ROMANTICISM ON THE TRESHOLD OF MODERNITY (BAUDELAIRE-NORWID)

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, romantyzm, nowoczesność
Key words: Cyprian Norwid, Charles Baudelaire, Romanticism, modernity

Ani Cyprian Norwid, ani urodzony w tym samym roku Charles Baudelaire nie rozpoczynali swej twórczości od manifestów zrywających zasadniczo z modelem poprzedników, jak to miało miejsce w przypadku romantyków występujących w opozycji wobec reprezentującej starsze pokolenie formacji klasyków. Dodajmy, że sytuacja formowania się romantyzmu w kontrze do klasycyzmu stanowi właśnie o specyfice literatury polskiej i francuskiej, w innych krajach europejskich nie odegrała ona tak znaczącej roli. Manifesty romantyczne – przedmowy Victora Hugo i Adama Mickiewicza – otwierają umownie nową epokę. Pisarze kolejnego pokolenia, młodsi o dwadzieścia lat, wchodzą na scenę literacką w latach 40. w inny sposób, ich krytycyzm wobec poprzedników jest bardziej subtelny. Nie występują wyłącznie w opozycji wobec starego, ale także z pragnieniem kontynuacji, coraz wyraźniej jednak postrzeganej jako niemożliwa. Tę specyfikę ich położenia dostrzegł Paul Valéry, który pisał o swoistej „sytuacji Baudelaire'a", o problemie bycia poetą po Lamartinie, Hugo, Mussecie[1]. Ma ona swój odpowiednik w „sytuacji Norwida", o którym słusznie pisze Zdzisław Łapiński: „To, co go różniło od jego wielkich poprzedników, był to przede

[*] Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2016–2021 (Nr 0046/NPRH4/H2a/83/2016).

[1] P. Valéry, *Sytuacja Baudelaire'a*. W: *Estetyka słowa*, *idem*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 143.

wszystkim fakt, że pisał po nich. Oni to stanowili główne dziedzictwo, wobec którego musiał się określić: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński”[2].

Deklaracje obu twórców zwarte z jednej strony w projektowanym wstępie do *Fleurs du mal*, z drugiej – w przedmowie do *Vade-mecum* wyrażają i uznanie dla „wielkoludów”, i przekonanie o własnej odrębności związanej z wyczerpaniem romantycznego paradygmatu oraz z wyzwaniem stworzenia nowego języka poetyckiego. Baudelaire wielokrotnie odwołuje się do twórczości Chateaubriande’a i Hugo, Norwid – do Mickiewicza i Słowackiego, choć – jak dowodził ostatnio Rolf Fieguth – także w jego dziele zawarte są silne ślady lektury Hugo[3]. Norwid wyrasta niewątpliwie i z polskiego, i – choć w mniejszym stopniu – z francuskiego romantyzmu.

Można by powiedzieć, że mowa o poetach zawieszonych między romantyzmem a nowoczesnością, gdyby romantyzm i nowoczesność stanowiły parę opozycyjną. Tak jednak nie jest. Romantyzm był dla Baudelaire’a synonimem nowoczesności, jeszcze kiedy jako krytyk sztuki pisał o malarstwie Delacroix. Podobnie romantyzm – jako w latach 40. tożsamy z nowoczesnością – postrzegał Norwid. Z perspektywy czasu (w 1861) tak pisał o wydarzeniach Wiosny Ludów w Poznańskiem: „Dzienniki wszystkie na całym świecie głoszą postęp, lud, elektryczność, romantyzm, koleje żelazne, cudzołóstwa i rzeczpospolite!” (PWsz VII, 58)[4]. Romantyzm, obok wymienionych z nim jednym tchem zjawisk cywilizacyjnych, rozwoju przemysłu i komunikacji, elektryczności, demokracji i etycznego sceptycyzmu, staje się jednym ze składników postępu.

Z czasem obaj pisarze romantyzm przesuwali w stronę tradycji, widząc w nim to, co przynależne raczej do – bardzo nieodległej – przeszłości, ale do czego nie sposób się nie ustosunkować. Także wypracowanie własnego modelu literatury w opozycji wobec romantycznego stawało się u obu bardziej konsekwentne. Można chyba powiedzieć, że i Norwid, i Baudelaire z romantyzmu wyrastali w podwójnym sensie – jak z korzeni i jak ze zbyt ciasnego już ubrania (świadomie używam w tym porównaniu figury *syllepis*). Spory z romantyzmem – ze „szkołą natchnienia”, jak nazywa go Norwid – są nie tylko wyrażane *explicite* w wypowiedziach teoretycznych, eseistycznych czy traktatowych, ale także w tekstach literackich. W przypadku Norwida i Baudelaire’a mamy wszak do czynienia ze znakomitymi poetami zakorzenionymi mocno w romantyzmie, z niego czerpiącymi, ale proponującymi – i to bardziej w praktyce niż w teorii – własną ścieżkę nowoczesnej liryki. Utwory poetyckie wyraźnie nawiązujące do dzieł wielkich poprzedników, stanowiące ich swoiste przepisanie, re-inskrypcję, to np. *Romantyczny zachód słońca* Baudelaire’a – wiersz poświęcony Hugo, czy *Czemu* Norwida, utwór ujawniający nowe znaczenia w zderzeniu z bezpośrednim poprzednikiem – Mickiewiczowskim sonetem *Do D.D. Wizyta*.

---

[2] Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 24.

[3] Zob. R. Fieguth, *„Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*. W: *Strona Norwida : studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [*et al*.], Lublin 2008.

[4] Wszystkie cytaty dzieł Norwida za wydaniem: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomulickiego, Warszawa 1971–1976, oznaczone w tekście skrótem: PWsz, liczba rzymska oznacza tom, arabska stronę.

Ich poezja to zatem nieustanne napięcie – między przyswajaniem romantyzmu a jego krytyką i odrzuceniem, nigdy jednoznaczne i oczywiste.

Chciałabym tutaj jednak skupić się na samym początku tej drogi, na początku procesu, który Zofia Stefanowska nazwała „kontynuacją przez zaprzeczenie”[5]. Baudelaire i Norwid u progu twórczości tworzą bohaterów dotkniętych romantycznym rozczarowaniem, ale przede wszystkim bohaterów rozczarowanych romantyzmem, takich, których romantyzm złamał czy wypaczył. Ci właśnie bohaterowie będący zarazem nosicielami pewnej koncepcji poezji, poetami, będą mnie tutaj interesować. Skupię się przede wszystkim na jednym tylko utworze Baudealire’a i jednym Norwida, choć symptomy swoistej choroby romantycznej czy choroby na romantyzm, zamknięte we francuskim opowiadaniu, rozporoszone są w różnych tekstach polskiego pisarza. Chodzić będzie o francuską nowelę *Panna Fanfarlo* i wczesną fantazję *Marzenie*, którą dopełnić mogą inne teksty Norwida: *Chwila myśli*, *Wieczór w Pustkach*, *Noc tysiączna druga*… Utwory te ukazują wypaczenia romantycznego idealizmu i wielki zmarnowany potencjał, ich bohaterowie jednocześnie zmagają się i identyfikują z tym dziedzictwem. Obaj pisarze idą w tym w ślady romantyków, wewnętrzna krytyka romantyzmu rozpoczyna się bowiem przecież w jego łonie. Gustaw, bohater IV części *Dziadów* – ten Atlas zamieniony w komara – jest już kreacją polemiczną, zwichniętą przez romantyczny idealizm, romantyczną miłość, romantyczne „złe wychowanie”[6]. Kolejnym etapem tego procesu są kreacje Alfreda de Musseta, Gérarda de Nervala, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego. Bohaterowie Norwida i Baudelaire’a stanowią kontynuację, niejako trzeci stopień tej wewnątrzromantycznej polemiki.

Fanfarlo to jedyna nowela napisana przez Baudelaire’a, powstała w połowie lat 40. (wydana w 1847), jak dowodzi Pierre Laforgue, najprawdopodobniej po *Salonie 1846*, z koncepcjami którego utwór koresponduje[7]. Oto jej pierwsze słowa:

> Samuel Cramer, czyli Manuela de Monteverde – bo takim nazwiskiem niegdyś, za dobrych czasów romantyzmu, podpisał kilka romantycznych ekscesów – jest pełnym sprzeczności potomkiem bladego Niemca i śniadej Chilijki.
>
> Samuel Cramer, qui signa autrefois du nom de Manuela de Monteverde quelques folies romantiques, – dans le bon temps du Romantisme, – est le produit contradictoire d’un blême Allemand et d’une brune Chilienne[8].

---

5 Zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: tejże, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 71.

6 Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, zwł. s. 316.

7 Zob. P. Laforgue, *Avant-propos « Les Fleurs du mal » ou les „follies romantiques” de Baudelaire*. W: *La Fanfarlo, suivi d’extraits de la correspondance de luteur avec Sainte-Beuve*, Ch. Baudelaire, ed. introduite et présenté par P. Laforgue, Paris 2008, s. 9. Badacz przekonuje, że *Salon 1846* to przestrzeń stawiania przez Baudelaire’a pytań o własną praktykę poetycką w odniesieniu do romantyzmu, a *Fanfarlo* stanowi jej przedłużenie (s. 14). Nowelę czyta badacz jako rewizję romantyzmu, nie zerwanie z nim, a poszukiwanie jego nowego wyrazu, wynalezienia się na nowo, także przez ironię (s. 21–22).

8 Ch. Baudelaire, *Panna Fanfarlo*, przekł. R. Engelking, Warszawa 2001, s. 5. Oryginał: Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*. W: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, t. I, Paris 1975, s. 553. Dalej korzystam z tych wydań, podając skrót F i numery stron obu wersji

Takie otwarcie definiuje bohatera, wprowadzając dwa założenia: pierwsze, że jest to poeta romantyczny, drugie – że jego romantyzm to romantyzm już przebrzmiały, jako że *bon temps du Romantisme* – „dobre czasy romantyzmu" już minęły. Z tego jednego zdania można wywnioskować, że romantyzm (romantyzm Samuela) to: kontradyktoryjność – połączenie sprzeczności (w tym Północy i Południa, w myśl teorii Mme de Staël), ekscesy („*folies*"), ekstrawagancja (hiszpańskie przybrane nazwisko), zwielokrotnienie tożsamości i przybieranie masek (pseudonim[9]). Cramer wielokrotnie nazywany jest przez narratora romantykiem: „romantyczną Manuelą de Monteverde" (F 8; *la romantique Manuela de Monteverde* 555), „jednym z ostatnich romantyków Francji" (F 30; *l'un de derniers romantiques que possède la France* 571) (ta „ostatniość" znów warta podkreślenia), a jego język określany jest mianem „romantycznego żargonu" (F 27; *jargon romantique* 569), „wylewania bani romantycznej i banalnej poezji" (F 26; *un torrent de poésie romantique et banale* 568). Cramer jest pod przemożnym wpływem romantyzmu, ale jest także jego ostatnim i niewątpliwie zdegenerowanym ogniwem. Baudelaire nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości, używa w stosunku do swego bohatera następujących określeń: próżniak, pechowiec, ambicjusz, twórca chybionych arcydzieł, „stworzenie raczej chorobliwe, błyszczące poezją raczej w sposobie bycia niż w wierszach" (F 6; *créature maladive et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses œuvres* 553). W przypadku *Fanfarlo* dokonuje się na naszych oczach istotne przesilenie romantyzmu, który należy już do przeszłości, ale ustanawia to, co dzieje się tu i teraz[10].

Ten stan zawieszenia poezji między starym a nowym diagnozuje także Norwid w fantazji *Marzenie* z roku 1840. Czyni to już w motcie z pieśni Jana Kochanowskiego: „Lecz tylko że pragniemy,/Ale nie rozumiemy/Czego się trzymać, jako się sprawować […]" (PWsz I, 19). Wyrywając z kontekstu ten cytat, poeta eksponuje dwie kwestie: pragnienie stabilnego oparcia z jednej, a jego brak, zagubienie, dezorientację, z drugiej strony. Poszukiwanie tego oparcia będzie kierowało bohatera w stronę wzorców romantycznych, ale stabilność tej kotwicy zostaje w całym tekście, jak we

językowych: najpierw polskiej, potem francuskiej. R. Engelking pisze o Alexandrze Privacie d'Anglemont jako pierwowzorze bohatera Baudelaire'a; zob. tegoż, *Tajemnice panny Fanfarlo*. W: *Panna Fanfarlo*, Ch Baudelaire, s. 51–53. Awanturnicze życie dziewiętnastowiecznej bohemy jako inspiracja noweli kierowało badaczy także w stronę poszukiwań prototypu samej Fanfarlo, zob. np. G. Robb, *Lola Montès et la Fanfarlo*. W: „Etudes Baudelairiennes" XII, red. B. Marchal, S. Michaud, G. Robb [*et al*.], Boudry-Neuchâtel, 1987, s. 55–70.

[9] Co do pseudonimu, można w nim widzieć także autoaluzję do nieustalonej jeszcze sygnatury samego Baudelaire'a, który posługiwał się nazwiskiem matki (zob. P. Laforgue, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »*..., s. 40); aluzję do kobiecego pseudonimu P. Meriméego – Clara Gazul (zob. J. Prevost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris 1998 (I wydanie – 1953, s. 42) czy innych romantycznych pseudonimów sugerujących odmienną niż autora płeć (jak np. George Sand).

[10] Zob. G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie francaise 1838–1852*, Paris 1993, s. 13. Robb pisze także o swoistej zdradzie, jaką popełnia Baudelaire, adaptując reguły, których niewystaczalność ogłasza (s. 14). O stosunku Norwida do romantyzmu zob. np. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.

francuskim opowiadaniu, podana w wątpliwość. Nie bez znaczenia jest także sam gest sięgnięcia nie do bezpośrednich poprzedników, ale do Kochanowskiego[11]. Niemniej jednak – podobnie jak tekst Baudelaire'a – utwór Norwida z romantyzmu wyrasta[12], jest wypowiedziany jego językiem. Można powiedzieć, że oba utwory problematyzują uwikłanie w język romantyzmu.

W obu mamy także do czynienia z Schillerowskim z ducha przeciwstawieniem niegdyś i dzisiaj, przeszłości i teraźniejszości, naiwności i skażenia; przyszłość zaś jest niejasna, naznacza ją pragnienie niemożliwego powrotu do tego, co było, do utraconej niewinności. Przeszłość bohatera fantazji cechuje optymizm i prostota:

Skowronek śpiewał – ja o świcie wstałem
I czułem życie, i życie kochałem;
Lecz teraz zgadnąć nie mogę, dlaczego
Cięży mi niesmak, dziwnie pomięszany,
Jak woń fijołka świeżo rozkwitłego
I pogrzebowych kadzideł tumany.

[...] dawniej ja marzyłem,
Wszystko kochałem, we wszystko wierzyłem,
Szczęśliwy byłem!
A dziś?... smutny – i czemuż! (PWsz I, 19)

Dawny optymizm zostaje – co ważne, bez wyraźnego zewnętrznego powodu – utracony, teraźniejszość jest zatruta melancholią. Również Samuel Cramer, spotkawszy kobietę, którą niegdyś kochał, przywołuje obraz przeszłości, charakteryzując ją podobnie jak Norwidowski bohater: „Jakież wspaniałe to były czasy, gdy ranek podrywał nas na nogi [...], gdy nasze jasne oczy śmiały się do całej natury, gdy nasza dusza nie dzieliła włosa na czworo, lecz żyła i cieszyła się życiem [...]" (F 15; *Le beau temps que celui où le matin ne réveilla jamais nos genoux* […], *où nos yeux clairs riaient à toute la nature, où notre âme ne raisonnait pas, mais où elle vivait et jouissait* […] 560) Radość życia, umiejętność bycia bez jego rozpamiętywania, jest – jak w rozprawie Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* i jak u idących w jego ślady romantyków – niemożliwa do odzyskania przez poetę dotkniętego chorobą wieku. Młodzieniec z *Marzenia* dwukrotnie stawia pytanie o powód smutku, niesmaku, przykrości, jakiej doświadcza, i nie znajduje na nie odpowiedzi. Poczucie braku nie

[11] Także ten gest dałoby się wpisać w Bloomowską koncepcję agonu wielkich poetów z ojcami, zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.

[12] Tę genetyczną dwuznaczną zależność *Marzenia* od romantyzmu wielokrotnie podkreślano, wskazując na podobieństwo utworu do *Rusałki* S. Goszczyńskiego, *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego, ballad A. Mickiewicza, *Dziadów* wileńskich, *Ody do młodości*. Zob. zwł.: Z. Trojanowcz, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, zwł. s. 83; G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje" Norwida*. W: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, tejże, Toruń 2010, zwł. s. 36, 44; E. Skalińska, *Norwid–Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*, Warszawa 2014, s. 49–51, 56.

konkretyzuje się, to, co utracone, nie zostaje określone, nie ma nazwy. Niewątpliwie bohater cierpi na ową „melancholię romantyczno-mglistą", od której Norwid odżegnuje się potem w *Promethidionie*. Cierpią na nią zresztą również inni bohaterowie wczesnych utworów Norwida, jak Roger, protagonista *Nocy tysiącznej drugiej*, który jest postrzegany przez doktora, obserwatora postronnego, jako „dziecię czasu", jeden z wariatów, albo „zbolałych". Samuel wprost mówi o rozczarowaniu i nienawiści do samego siebie. I on także jest skłonny do melancholii, co więcej – osiągnąwszy spełnienie miłosne, pogrąża się w niej jeszcze bardziej, a jego miłość przybiera barwy chorobliwe: „jego miłość […] poczęła się smucić i […] boleśnie tęsknić do ideału" (F 39; *son amour commençait d'être triste et malade de la mélancolie du bleu* 578, [podkr. – M.S.]). I Baudelaire także, jak Norwid, wiąże melancholię z romantyzmem, zwłaszcza z Chateaubriandem, a w eseju o Pierze Duponcie odrzuca „oszukańcze cienie Renégo, Obermanna i Wertera"[13] w imię działania.

Rozczarowanie, przesyt stają się udziałem Samuela, autora chybionych arcydzieł, ale także protagonisty *Marzenia*: egzaltacja i zachwyt (Norwid), romantyczne ekscesy (Baudelaire) są już za nimi, chwila obecna to moment przesilenia. Problemem obu bohaterów jest impas, przeciągający się kryzys twórczy. Narrator francuskiego opowiadania przedstawia Samuela jako romantyka wykolejonego, nazywając go „nowoczesnym i obojniaczym bożkiem impotencji" (F 6; *e dieu de l'impuissance – dieu moderne et hermafrodite* 553). Męczarnie Norwidowskiego Młodzieńca również wynikają w dużej mierze z zawieszenia między tym, co było, co oferuje Rusałka i co już mu nie wystarcza, a niejasnym przeczuciem niewypełnionym treścią. Cechuje go niepokój związany z oczekiwaniem na nieznane, ale i z obawą, że nowe nie nadejdzie. Baudelaire łączy znacząco epitety „romantyczny" i „banalny", także dla Norwida poezja Rusałki będzie banalna, określona jako „mdłe rozkosze". Pani Cosmely – wchodząc w rolę inspiratorki jak Norwidowska Rusałka – proponuje odrzucenie ponurych tematów i poezję radości z życia. Tej propozycji nie można jednak potraktować jako propozycji mocnej. Dawna kochanka nie jest żadnym autorytetem, a powstałe pod jej wpływem wiersze przedstawione są z ironią, narrator nazywa je „lichymi stancami". Również propozycja Rusałki jako „mdła" zostanie odrzucona przez Poetę Norwida. Samuel jest twórcą *Krogulców*, zbioru sonetów, które poznajemy wyłącznie z recenzji pani Cosmely, zarzucającej autorowi „predylekcję do ponurych tematów i portretowania nieboszczyków" (F 14; *j'ignore pourquoi vous chérissez tant les sujets funèbres et les descriptions d'anatomie* 559)[14]. Nie ulega

[13] Ch. Baudelaire, *Piotr Dupont*, przekł. A. Kijowski. W: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, Gdańsk 2003, s. 65.

[14] *Fanfarlo* jest nie tylko kpiną z romantyzmu, ostrze noweli wymierzone jest w samego Baudelaire'a. P. Laforgue słusznie zauważa, że przedstawiona przez panią Cosmely, którą bohater chce uwieść, charakterystyka wierszy Samuela z tomu *Krogulce* odnosi się dobrze do poezji Baudelaire'a (napisanych już w roku powtania noweli wierszy, takich jak choćby *Padlina*), jak również, że plany dzieł Cramera, przywołane na końcu noweli, przypominają projekty samego pisarza; zob. tegoż, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »...*, s. 20, 25. To dlatego autorzy słownika Baudelaire'a mogli napisać o *Fanfarlo*: „*Le héros, Samuel Cramer, est un autoportret de Baudealire, réel et rêvé*.", *Dictionnaire Baudelaire*, C. Pichois avec J.-P. Avice, Tusson 2002, s. 181. J. Prevost natomiast uznał Cramera za pierwszą autokarykaturę Baudelaire'a; zob. tegoż, *Baudelaire. Essai...*, s. 42.

wątpliwości, że predylekcję tę dzieli z nim Norwidowski Młodzieniec, także przedstawiony przede wszystkim w roli poety. Potwierdzenie znajdujemy w cytowanej wyżej metaforze zapachu fiołków pomieszanego z pogrzebowymi kadzidłami, a także w obrazie „czarownej dziewicy", zmieniającej się nagle w postać upiorną, obnażającą kości (obraz odsyłający do *Nie-Boskiej Komedii*)[15]. Można zatem stwierdzić, że doświadczenie *désenchentement* opisane jest w obu przypadkach za pomocą podobnej estetyki.

Przynależność do pokolenia w pewnym sensie przegranego – jak dowiodła Zofia Trojanowczowa – jest jednym z najważniejszych problemów wczesnej twórczości Norwida[16]. Młodzieniec z *Marzenia* „czuje brak nieznośny", szuka ważnego celu w przekonaniu o własnym potencjale, mówi o „przeczuciu wielkości" (PWsz I, 22) i dowodzi:

> Bo przecież nie dla fraszek – na pręgierzu życia
> Rozpięty – czekam czegoś od całego świata,
> Jak policzku od kata. (PWsz I, 20)

Nietrudno zauważyć, że to przekonanie o własnej wielkości i niemożność czy nieumiejętność potwierdzenia go życiem jest powtórzeniem „jaskółczego niepokoju" Kordiana, czekającego na jedną wielką myśl i w gruncie rzeczy nigdy jej nieznajdującego. Poczucie pustki, braku ma rodowód romantyczny, a ten spadek to raczej brzemię niż zysk. Utkanie dialogu z intertekstualnych nawiązań to chyba nie tylko poetyckie wprawki, jak próbowano czytać ten utwór, ale także diagnoza uwikłania w błędne koło romantyzmu. Próby wyjścia z niego są w gruncie rzeczy ruchem w jego obrębie, przechodzeniem od jednego do drugiego wariantu romantyzmu.

Samuel to dziecię wieku na tyle świadome swej przynależności do straconego pokolenia, pokolenia *des mal venus*, że uważa się za uprawnionego, by *wypowiadać* się w imieniu braci – podobnych sobie, cierpiących na chorobę wieku poetów, oskarżając „ojców" o własne nieszczęścia[17]. Tę przynależność generacyjną

---

[15] D. Plucińska pisze o pastiszu gotycyzmu romantycznego w pierwszych utworach Norwida, zob. tejże, *Wczesne wiersze Cypriana Norwida a konwencja gotycyzmu*, „Roczniki Kulturoznawcze", t. V, 2014, nr 3. O znaczeniu tradycji fantastyki grozy i youngizmu dla fantazji Norwida zob. D. Pniewski, *Po co Norwidowi fantazja?*. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu...*, s. 335–336. Również we wczesnej noweli Baudelaire'a dostrzegano grę z konwencją gotycyzmu (np. Petrusa Borela), zob. G. Robb, *Baudelaire, lecteur de Balzac*, Paris 1988, s. 167.

[16] Zob. Z. Trojanowcz, *Rzecz o młodości Norwida...*, zwł. s. 67–116.

[17] Już w momencie ukazania się noweli anonimowy krytyk, nieco srożąc się na nowatorstwo językowe noweli, docenia talent autora i – co ważniejsze – dostrzega ironię wymierzoną w romantyzm i we współczesną młodzież: „*Peut-être l'auteur abuse-t-il du néologisme, et tout en voulant montrer le ridicule du romantisme, tombe-t-il dans ses errements. Quoi qu'il en soit, les portraits de Samuel et de la Fanfarlo sont tracés de main de maître. Notre jeunesse actuelle des deux sexes peut s'y mirer et s'y reconnaître*." Cyt. za: M. Brix, *Un compte rendu retrouvé de « La Fanfarlo »*, „Revue de l'Histoire Littéraire de la France" 2009, nr 1, s. 210. W takim ujęciu celem autora miałoby być ośmieszenie romantyzmu, jednak mistrzostwo polegałoby na aktualności noweli, która odmalowuje nie tylko mijającą literaturę, ale jej echa w życiu współczesnej młodzieży.

Baudelaire wyeksponuje później nieco inaczej w otwarciu *Kwiatów zła*, zwracając się *Do czytelnika* jako brata w grzechu, w upadku. Samuel mówi: „Lata deformują ciało, my wypaczyliśmy namiętności. Przeklęci po trzykroć nasi cherlawi ojcowie, co zrodzili rachityczne pokraki, zdolne płodzić tylko niedonoski." (F 14; *Les années n'infirment que les membres, et nous avons déformé les passions. Malheur, trois fois malheur aux pères infirmes qui nous ont faits rachitiques et mal venus, prédestinés que nous sommes à n'enfanter que des mort-nés*! 560). Owi „ojcowie", piętnujący swych następców, są obecni, choć w różny sposób, w obu tekstach. Wraz z nimi powraca kwestia oryginalności i zależności od mistrzów, lęku przed wpływem. Baudelaire pisze o tym wprost: „[Cramer] Jest naraz każdym z artystów, których kiedyś zgłębiał i każdą książką, którą przeczytał – a jednak, mimo talentów naśladowczych, pozostaje na wskroś oryginalny." (F 8; *Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, il restait profondément original*. 555) Bohater, dążąc do utożsamienia się z książkami, staje się podmiotowością zbudowaną z wpływów. Jest nie tylko każdym artystą, ale „każdą książką". Takie pełne utożsamienie się z innym jest możliwe tylko za cenę przenicowania własnej tożsamości. Samuel nie jest w pełni żadną ze swych lektur, nie jest jednak także sobą, każde wrażenie jest dla niego przymierzaną maską, ale maska nie jest dlań odróżnialna od prawdziwej twarzy.

Z cytatów i kryptocytatów zbudowany jest także monolog Młodzieńca. *Marzenie* w sposób oczywisty nawiązuje do ballad, ma – jak dowodzono – pierwowzór w *Rusałkach* Józefa Bohdana Zaleskiego i przypomina Mickiewiczowską *Świteziankę*. Do zamykającego utwór cytatu z *Ody do młodości* jeszcze powrócę. Są tu niemal kalki z Zaleskiego i Mickiewicza („Młodzieniec błędnym wzrokiem spozierał wokoło" (PWsz I, 20) – u Mickiewicza „[…] strzelec, błędny krok niesie,/Błędnymi rzuca oczyma"[18]), Rusałka przypomina także Goplanę Słowackiego (śpiące pod wodą jaskółki). Nie o wyliczenie analogii jednak tu chodzi, a o dialog z paradygmatem romantycznym ustanawiającym prymat wyobraźni, z marzenia czyniącym materię poetycką. Maria Janion pisała o marzycielstwie jako synonimie romantyzmu, tak rozumiał je także Norwid[19]. W jednym z listów przeciwstawienie rzeczywistości i marzenia poeta wyraźnie wiąże z romantyzmem Mickiewiczowskim:

> Od czasu, kiedy r z e c z y w i s t o ś ć zaczęła być nikczemną, czyli raczej nikczemność stała się u nas rzeczywistszą – przeklęto wszelką rzeczywistość, co tak wymownie spotykamy w całej naszej poezji Mickiewiczowsko-romantycznej. A jakiż koniec tej lotności?
>
> (do Antoniego Celińskiego, Berlin [listopad lub grudzień] 1845, PWsz VIII, 8).

[18] A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Dzieła*, tegoż, Wydanie Rocznicowe, t. I. *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 70.

[19] Najbardziej adekwatne i najbardziej popularne określenie romantyka to „ten, który marzy". Zob. M. Janion, *Marzący jest tu, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Prace wybrane*, tejże, t. III, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 185–186.

Warto przypomnieć także krytyczny w stosunku do romantycznych kreacji kobiecych list do Marii Trębickiej z 1853 roku, w którym twórca pisze między innymi: „Nikt nie wie, co jest i jakiej płci ta mgła, dla której Gustaw zwariował i przebił się". ([Nowy Jork] 20 październik 1853, PWsz VIII, 197). Norwid z opowieści o miłosnej relacji mężczyzny z rusałką, czyli z opowieści fantastycznej, czyni tekst metapoetycki. Przekształcając rusałkę w figurę inspiratorki, nie pisze więc kolejnego tekstu o rusałce, a raczej o romantycznym wyobrażeniu rusałki. Jako poeta zmagający się z siłą własnej wyobraźni przypomina Hrabiego, poetę Krasińskiego (mara dziewicy, mara sławy wojennej) i – może bardziej jeszcze – Gustawa – tego z części IV, ale i tego z I części *Dziadów*, który marzy o wcieleniu kobiecego ideału, marzy o miłości, samej jej idei. Bohater Norwida powtarza ruch Gustawa, choć Norwid, pisząc *Marzenie*, nie mógł znać jeszcze I części *Dziadów*. Oczywiście kontekst poezji polskiej, zwłaszcza poezji wieszczów, ale także poezji krajowej, będzie dla Norwida podstawowy, chcę jednak zwrócić uwagę na zbieżności fantazji Norwida także z romantyzmem francuskim – z niewiele wcześniejszymi *Nocami* Musseta (1835–1837), a zwłaszcza z *Nocą majową* (opublikowaną w roku 1835 w *Poésies nouvelles*, czyli pięć lat przed powstaniem *Marzenia*) stanowiącą quasi-dialog poety z jego Muzą[20]. Nie rozstrzygnę znajomości tych tekstów Musseta przez Norwida w 1840 roku, choć ich autor oczywiście nie był mu obcy, niemniej podobieństwo jest uderzające – także i u Musseta poeta odrzuca model poezji postulowany przez „rusałczaną" inspiratorkę.

Jak *Marzenie* oparte jest na wzorach Zaleskiego i Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego, tak utwór Baudelaire'a zbudowany jest na wzorach i motywach Balzakowskich (*Beatrix*, Rastigniac)[21]. Identyfikacja ze straconym pokoleniem i zderzenie idealizującego marzenia z rzeczywistością to wątki podjęte z twórczości Musseta i Nervala (obu tych poetów znał także Norwid). Co istotne, pierwsza rozmowa Samuela z Mme de Cosmely jest kłótnią dotyczącą literatury, sporem dwóch wizji romantyzmu: walteroscotowskiego i nowoczesnego, w każdym razie także i tutaj nie ma wyjścia poza romantyzm[22]. Walter Scott to „nudziarz", „utytłany w kurzu rabuś

[20] Na temat *Nocy* zob. M. Siwiec, *Trzy „Noce" z Muzą Alfreda de Musset*. W: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, tejże, Kraków 2012.

[21] Tej inspiracji dużo uwagi poświęca J. Prevost, zob. tegoż, *Baudelaire. Essai...*, s. 42–49. Pisze on o samej intrydze zaczerpniętej z *Beatrix* (s. 42), o kreacji pani Cosmelly z reminiscencji Balzakowskich (s. 43–44), o opisach wnętrz korespondujących z hedonistycznym modelem życia wzorowanych na *Dziewczynie o złotych oczach* (s. 44), o śladach lektury Balzaka w sonetach Samuela (s. 48), w końcu – o idei *correspondences* jako Balzakowskiej. W konkluzji Prevost stwierdza, że Baudelaire'a interesują inne niż Balzaka aspekty intrygi, że poeta przekracza wzór, stosując metodę poprzednika, ale przepuszczoną przez pryzmat własnego doświadczenia. G. Robb z kolei przekonuje, że Baudelaire chce pisać jak Balzak, w *Fanfarlo* stosuje jego metodę, zgodnie z nią kreuje swego bohatera (choć z zacięciem parodystycznym); zob. tegoż, *Baudelaire, lecteur de Balzac...*, s. 149–178 (zwł. s. 157, 176–178, 164). Zob. też P. Laforgue, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »...*, s. 11–13 (o wpływie *Beatrix* na *Fanfarlo*). Inni dowodzą, że Baudelaire zaczerpnął intrygę z *Une grande coquette* Privat d'Anglemonta; zob. *Dictionnaire Baudelaire*..., s. 181.

[22] P. Laforgue pisze w tym kontekście o opozycji romantyzmu przestarzałego i nowoczesnego, wyrosłego z doświadczenia współczesności – oba typy przedstawione przez Baudelaire'a

starych kronik" (F 11; *l'ennuyeux écrivain, un poudreux déterreur de chroniques* 557). Jego historyczna rekwizytornia przeciwstawiona jest przez Samuela „zacnym pisarzom francuskim, którzy namiętność i kwestie moralne zawsze przedkładają nad rekwizyty" (F 11; *nos bons romanciers français, où la passion et la morale l'emportent toujours sur la description matérielle des objets* 557). W gruncie rzeczy Samuel broni tu francuskiego modelu literatury romantycznej spod znaku Victora Hugo i Balzaka.

W ramach tego wewnątrzromantycznego sporu istotną rolę odgrywa sławetne *qui pro quo* z sonetami napisanymi przez Cramera dla pani de Cosmelly i dla Fanfarlo. Sonet pierwszy to „mistyczny specjał sławiący urodę tej nowej Beatrycze", drugi – „pikantny frykas, pełen pieprznych komplementów" (F 28; *où il louait en style mystique sa beauté de Béatrix*; „*où il lui servait un ragoût de galanteries pimentées*" 569) . Samuel radzi sobie świetnie z obydwoma, w tym ostatnim, przewyższając *toutes les andalouseries possibles* (570) – „wszelkie możliwe andaluzerie". Jest to wyraźna aluzja do hiszpańskich sonetów i *Contes d'Espagne et d'Italie* Musseta, co trafnie rozpoznał polski tłumacz (tłumaczenie w polskim wydaniu noweli: „górując nad wszystkimi naśladowcami Musseta" F 28), ale także do *Les Orientales* Hugo. Andaluzeria to – jak pisze Pierre Laforge – niemal klisza romantyzmu francuskiego[23]. Ponownie dochodzi tu do zderzenia dwóch modeli literatury, które jest *de facto* zderzeniem dwóch modeli romantyzmu (tu bardziej niemieckiego i francuskiego). Zarzucano też Baudelairowi, że pomyłkowa zamiana adresatek sonetów nie jest umotywowana fabularnie, nie ma żadnych konsekwencji dla rozwoju akcji. To prawda, jest ona jednak istotna właśnie jako ekspozycja stosunku do romantyzmu i niemożności wyjścia poza jego paradygmat. Samuel w gruncie rzeczy krąży pomiędzy dwoma typami romantyzmu, pragmatycznie je wyzyskując i tym samym niejako dezawuując obydwa.

Młodzieniec z *Marzenia* w poczuciu wyczerpania swej dotychczasowej postawy i – dodajmy – dotychczasowej literatury, poddaje ją krytyce. Odrzucony model poezji reprezentuje Rusałka: to model poezji czerpiącej z folkloru, balladowej, sentymentalnej, związanej z przyrodą, prostej, śpiewnej (Zaleski). Ten rodzaj poezji Norwid określa jednoznacznie pejoratywnie mianem „cacek". To określenie powraca u poety wielokrotnie także w późniejszych metapoetyckich krytycznych utworach (by przypomnieć tylko wiersz pod tym tytułem). Cacka to nie tyle zabawa, poezja niepoważna, rozrywka, ile przede wszystkim – co tu istotne – poezja przebrzmiała – bo „już nie czas":

> Dosyć – dosyć tych cacek!... trudno mi, nie mogę
> Bawić się – bo mam jakieś silniejsze przeczucie,
> Co odpycha pieszczoty – wzbudza nawet trwogę,
> Że już nie czas. (PWsz I, 22)

krytycznie (przy czym krytyka tego drugiego jest bardziej subtelna), zob. tegoż, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »*..., s. 16–18.

[23] Zob. *ibidem*, s. 17.

Rusałka odchodząc, zapowiada:

Że twojej tak głębokiej, tak zatrutej rany
Dzielność moich **uroków** nawet nie wyleczy". (PWsz I, 24)

Gdyby czytać utwór w konwencji kuszenia, poeta wychodzi z tej próby zwycięsko[24]. Młodzieniec głosi radość z uzdrowienia, twierdzi, że otrząsnął się z „rojonych cierpień". Przepędzenie Rusałki reprezentującej uznany przez samego poetę za szkodliwy model literatury, można by uznać za przezwyciężenie go, poeta przechodzi od apatii do entuzjazmu, ale jest to zwycięstwo podejrzane. Zmora wojny ma pokazać znikomość „płonnej mary", „córki pieszczot i gnuśności", nie stanowi jednak wystarczającej przeciwwagi, skoro mowa właśnie o „zmorze", a obraz wojny jest obrazem przez poetę wysnutym, a zatem iluzorycznym w równym stopniu, co obraz „rusałczany". Zniknięcie Rusałki oznacza jej porażkę, ale bynajmniej nie uzdrowienie poety. Rana pozostaje nieuleczona. Najważniejsza w tym kontekście wydaje się interpretacja zamknięcia fantazji cytatem *Ody do młodości*. W moim przekonaniu zamknięcie to jest dwuznaczne i wcale niekoniecznie konstruktywne, jak chcieliby badacze dostrzegający w nim zwycięstwo młodzieńca nad marzycielstwem[25]. Stawiam tezę, że jest to cytat wielostopniowy, Norwid cytuje nie *Odę*, a IV część *Dziadów*, powtarzając dokładnie ten fragment *Ody*, który przywołuje Gustaw[26]. A Gustaw, jak wiadomo, przywołuje *Odę* jako świadectwo wyłamania skrzydeł, wypaczenia, dowodząc tym samym, że tamte ideały są skompromitowane. W całym *Marzeniu* cofa się Norwid od wczesnego romantyzmu (ballady) do fazy go poprzedzającej (oda), a więc do twórczości klasycyzującej Mickiewicza, ale ukazanej przez pryzmat *Dziadów*[27]. Marzyciel pozostaje zamknięty w zaklętym kręgu Mickiewiczowskim, w obrębie ścieżek

[24] O dialogu z Rusałką jako kuszeniu i odpieraniu (także pokusy lekkiej, piosenkowej twórczości) oraz o odrzuceniu urojonych cierpień na rzecz aktywizmu w *Marzeniu*, zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje"...*, s. 40–41.

[25] „Wyraźne jest przesłanie tej Norwidowskiej ballady: postulat pokonania cierpienia oraz etyczne zwycięstwo optymizmu, cierpiący młodzian bowiem wyzwolił się od dominującej nad nim mary" – pisze D. Plucińska, *Wczesne wiersze...*, s. 60. Ta sama badaczka stwierdza jednak także, że Norwid w fantazji nadużywa romantycznego języka w celach parodystycznych (s. 64). Rodzi się zatem pytanie, czy cytat z *Ody* nie jest elementem tego nadużywania i czy wobec tego można go interpretować jednoznacznie jako wyraz zwycięstwa.

[26] Tę dwoistość Mickiewiczowskiej inspiracji zauważa Z. Trojanowicz, zob. *Rzecz o młodości Norwida...*, s. 83–84. Badaczka pisze, że wybór między Mickiewiczem z IV części *Dziadów* a Mickiewiczem jako autorem *Ody do młodości* był charakterystyczny dla pokolenia Norwida, które opowiadało się po stronie wartości reprezentowanych przez odę. Jestem świadoma znaczenia *Ody do młodości* traktowanej z całkowitą powagą przez pokolenie Norwida. Podwójne zapośredniczenie pozostaje jednak faktem, którego Norwid na pewno nie przeoczył. Być może należałoby je intepretować jako próbę powrotu do pierwotnych sensów, zniwelowania modyfikacji, skrzywienia przesłania *Ody*, dokonanej przez *Dziady*, nie można go chyba jednak uznać za całkowite zignorowanie *Dziadów* wileńsko-kowieńskich.

[27] Na temat klasycyzmu ody Mickiewicza (specyficznego, bliskiego Schillerowi i Goethemu) zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923, rozdz. „Tradycje literackie *Ody do młodości*", oraz D. Seweryn *...jak tam zaszedłeś?" Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, rozdz. „Duch Hellady" i „Wieczna młodość klasycyzmu".

wytyczonych i przewartościowanych przez romantyzm. Jest to kolejny zwrot nie od literatury do rzeczywistości, jak chciałby Młodzieniec (i chyba Norwid), ale od literatury do literatury.

Pozwolę sobie na krótką, acz brzemienną w konsekwencje, dygresję genologiczną. Do głosów Grażyny Halkiewicz-Sojak i Dariusza Pniewskiego zajmujących się od strony gatunkowej Norwidowymi fantazjami[28], warto – szczególnie w przypadku fantazji *Marzenie* – dodać kontekst francuskiej *rêverie*. To forma rozsławiona oczywiście przez *Rêveries du promeneur solitaire* Jeana Jacquesa Rousseau i potem *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* Étienne'a Piverta de Senancoura. Angielska *Encyklopedia eseju* uwzględnia *rêverie* jako osobny gatunek, którego wyznacznikami są: wymiar wyobraźniowy i filozoficzny oraz nastawienie na podmiot dokonujący autorefleksji, odkrywający prawdę o sobie, często łączy się z fikcjonalizacją auobiografii, ubranie poważnych problemów filozoficznych w szatę fantastyki[29]. Polskim tłumaczeniem *rêverie* byłoby *marzenie* właśnie[30]. *Rêveries du promeneur solitaire*, przynoszące nowy typ podmiotu, określający się jako – jak w tytule – samotny wędrowiec, stworzyły także *przechadzkę* jako specyficzną formę gatunkową. Zajmuje się nią Hugo Sert, do jej przedstawicieli zaliczając także Nervala i Baudelaire'a[31]. Przechadzka na łonie natury zamienia się z czasem w przechadzkę miejską, *flaneurie*, której paradygmat literacki wyznacza *Paryski spleen* Baudealire'a, a której ślady można znaleźć także u Norwida. W tym miejscu wystarczy podkreślić, że we wczesnych utworach obu poetów mamy do czynienia z samotnym marzeniem

[28] Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje"...* Badaczka pisze o fantazjach Norwida w kontekście fantazji jako gatunku cechującego się melicznością i kompozycyjną swobodą, synkretyzmem liryczno-dramatycznym, uprawianego przez Zaleskiego i Gosławskiego i – szczególnie chętnie – przez ich następców, przedstawicieli pokolenia Norwida (s. 37–38). Wspólną cechą fantazji jest także pewien typ bohatera bajronicznego doświadczającego rozziewu między rzeczywistością a marzeniami (o fantazji *Marzenie* zob. s. 38–41) Zob. też D. Pniewski, *Po co Norwidowi...* Badacz podkreśla, że dramatyczna konstrukcja fantazji pozwala być świadkiem intymnych wyznań i przeżyć (s. 335).

[29] Zob. A. Levy, *Rêverie*. W: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London & Chicago 2001, s. 698–699. Levy pisze także: „As a mental event, the *rêverie,* to which the English "daydream" is merely an approximation, represents only a moderated relaxation of rational control, such as used to be cultivated chiefly by imaginative artists and their followers in developing their sensitivity to nature and beauty, in search of aesthetic stimulus or satisfaction. Our inadequate vocabulary for dealing with such phenomena nonetheless allows us to distinguish the realm of imagination, in which the *rêverie* explores with some degree of realism the meaning of emotional experience, together with any possible alternative forms which it might take, from the realm of mere fantasy, in which all degree of conscious control or logical coherence can be jettisoned." s. 698. Zob. także: R.J. Morrisey, *La Rêverie jusqu'à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire,* Lexington, Kentucky 1984; A. Tripet, *La Rêverie littéraire: Essai sur Rousseau*, Geneva 1979.

[30] Dodam jeszcze, że w *Nocy majowej* Musseta pada określenie *rêverie* odnoszące się do postaci widma-Muzy, podkreślające jej nieoczywisty status, niepełną autonomię, zależność od marzącego podmiotu: „*C'est une étrange rêverie;/Elle s'efface et disparaît*". A de Musset, *La nuit de mai*. W: *Poésies complétes*, red. M. Allem, Paris 1933, s. 304–305.

[31] Zob. H. Sert, *Errances et mélange des genres: la Promenade littéraire en question*. W: *Séminaire du RIM – Réflexions interdisciplinaires sur le mineur* 2014: http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/hugo_sert_errances_melanges_genres_retour.pdf [17.03.2020].

(pragnienie samotności jest obsesyjne u Młodzieńca) i z wędrówką bez określonego celu (przy czym Młodzieniec błądzi w zaroślach, Samuel jest już dzieckiem miasta). Jeśli jednak u Rousseau *rêverie* łączy się nierozerwalnie z postulatem autentyczności, w przypadku obu protagonistów marzenie staje się polem do popisów przed samym sobą, sceną teatralną, pozwalającą przybierać różne role dzięki wyobraźni.

Określenie Samuela jako „błyszczącego poezją raczej w sposobie bycia niż w wierszach" nawiązuje do romantycznego mitu życia poezją, utożsamienia poezji i egzystencji, pomieszania porządku tekstowego i empirycznego. „Chętnie układam swoje życie jak powieść" – napisze Nerval, jeden z ważniejszych poprzedników Baudelaire'a[32]. Takie utożsamienie – prowadzące do komplikacji tożsamości podmiotu, które dziś określilibyśmy mianem sylleptyczności – mogło mieć z jednej strony walor autentyczności, podkreślać zgodność słowa i czynu, z drugiej jednak prowadziło do zaburzenia granicy między tym, co autentyczne, a tym, co kulturowe, sztuczne i do niebezpiecznego pomieszania życia i iluzji[33], by przypomnieć tylko „dramat układasz" protagonisty *Nie-Boskiej komedii*. Bohaterowie Norwida i Baudelaire'a idą jeszcze o krok dalej. Owo pomieszanie porządków staje się teraz już nie tragiczne, a tragikomiczne.

Narrator *Fanfarlo* opisuje bohatera z ironicznym dystansem, podkreślając zasadniczy dla artysty problem, jakim jest uwikłanie w sztuczność, skazanie na grę: „Zacny z urodzenia – czasem trochę drań dla rozrywki – z temperamentu jest aktorem i przy zamkniętych drzwiach odgrywa dla samego siebie niesłychane tragedie, a właściwie tragikomedie. Poczuwszy cień wesołości, natychmiast sprawdza jej szczerość, zmuszając się do hucznego śmiechu. Kiedy, na czułe wspomnienie, łza zakręci mu się w oku, zaraz biegnie do lustra, patrzeć jak szlocha" (F 7; *Fort honnête homme de naissance et quelque peu gredin par passe-temps, – comédien par tempérament, – il jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. Se sentait-il effleuré et chatouillé par la gaieté, il fallait se le bien constater, et notre homme s'exerçait à rire aux éclats. Une larme lui germait-elle dans le coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer*. 554); i dalej: „[...] nigdy nie wiadomo, kiedy ten wcielony diabeł zaczyna grać" (F 32; *car avec ce diable d'homme, le grand problème est toujours de savoir où le comédien commence*. 572)[34]. Samuel zakochuje się w Fanfarlo, kiedy ta występuje na scenie. Przypomina w tym bohatera *Sylwii* Nervala, tyle tylko, że o ile tamten chce, by obiekt jego miłości pozostawał daleko, o tyle dla Cramera stymulacją, także erotyczną, jest przebranie sceniczne. Pociąga go nie Fanfarlo jako kobieta, ale Fanfarlo odgrywająca rolę Kolombiny (Baudelaire demaskuje romantyczną fetyszyzację kobiety). Stoimy na antypodach autentyczności. Samuel nie umie już odróżnić gry od rzeczywistości, życia od pozoru, staje się ofiarą własnej tendencji do estetyzacji życia.

---

32 Cyt. za: J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 71.

33 Zob. np. M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, zwł. s. 153–160.

34 Dla P. Laforgue'a teatralizacja (tu tożsama z iluzorycznością), estetyka sztuczności, jest kluczem do odczytania noweli; zob. tegoż, *Avant-propos « Les Fleurs du mal »...*, zwł. s. 26–32.

Młodzieniec Norwida także w gruncie rzeczy odgrywa przed sobą samym dramat, obserwując własne reakcje i przeczucia. Rusałka-marzenie – tak nazywa ją Norwid – jest bowiem projekcją poety, wytworem jego wyobraźni. Tytułowe określenie *fantazja* jest nie tylko określeniem gatunkowym, odnosi się także do fantazji, wyobraźni jako dominium poety. Forma rozmowy, jaką przybiera *Marzenie*, potwierdza potrzebę dialogiczności. Jest to istotne o tyle, że podmiot – ewidentnie doświadczający kryzysu tożsamości, kryzysu wartości i kryzysu poezji, wobec tego, że linia romantyczno-sentymentalna jest już niemożliwa do kontynuacji, może się ukonstytuować tylko wobec innego. Dlatego na własne potrzeby tego innego sobie tworzy. Jest to gest, który wykonuje także – na innym poziomie – Konrad w Wielkiej Improwizacji w rozmowie z Bogiem, będącej w istocie solilokwium, pozwalającym na ukonstytuowanie silnego *ego*. Rusałka powtarza własne wypowiedziane przed chwilą przez Młodzieńca słowa, i twierdzi, że zjawia się jako odpowiedź na jego nie w pełni uświadomione, jak się okazuje, wezwanie. By tożsamość mogła się utwierdzić, konieczne jest wyobcowanie, co ułatwia figura oponenta. Nie rozpoznając Rusałki, Młodzieniec nie rozpoznaje, czy nie chce rozpoznać, samego siebie z przeszłości, spogląda na siebie jak na innego. Podobnie czyni Samuel, przy czym u Baudelaire'a dystans budowany jest bardziej przez narrację niż przez dialog.

Dla wzmocnienia paraleli komparatystycznej warto przywołać w tym miejscu kontekst innych utworów młodego Norwida. Także Roger, bohater *Nocy tysiącznej drugiej*, sam sobie wyrzuca „poetyzujesz", obiecując sobie zwrot ku „praktyczności" (PWsz IV, 100). Mówi z pozycji człowieka rozczarowanego, spoglądającego na „przestrzeń ideału" rozpoznaną jako „ziemia ułudna", jako iluzja. W dramacie przeciwstawienie poezji i prozy powraca jako przeciwstawienie ideału, marzenia i rzeczywistości. „Piękna – piękna kraina marzeń-błędów, błędów-marzeń" (PW IV, 100) jest zarówno krainą wyobrażoną, jak i przetworzoną we wspomnieniu przeszłością. Rogera łączą z Samuelem Cramerem właśnie pamięć o minionej miłości i inklinacje poetyckie. Co ciekawe – w przypadku obu protagonistów kobieta, przedmiot ich uwielbienia, dostrzega w tej adoracji fałsz. Bohaterka *Nocy tysiącznej drugiej* mówi o przechodzeniu prawdy uczuć w wykwintną formę jednoznaczną z brakiem autentyczności (PW IV, 106). Norwid rozbija ironią także wzniosłość pożegnania np. porównanie pożegnania z fantazją do słów Hannibala na szczycie Alp samemu Rogerowi wydaje się śmieszne, nieprzystające. Bohater jest świadomy hiatusu, jaki określa jego sytuację, stopień jego samoświadomości przewyższa więc ten, jaki reprezentuje Samuel Cramer. Teatralność związana z brakiem autentyczności kluczowa i dla noweli Baudelaire'a, i dla wczesnych utworów Norwida powraca potem w sposób aż nazbyt wyrazisty w *Za kulisami*, gdzie bohater rozmawia nie tyle z osobami, co z maskami, z rolami, jakie odgrywają[35].

Jeśli można mówić o wymiarze autobiograficznym wczesnych utworów Norwida i Baudelaire'a, to sprowadza się on właśnie do owej dziwnej i trudnej „sytuacji" poety

[35] Późniejsza twórczość Norwida powstała na emigracji, zwłaszcza w Paryżu, staje się w dużej mierze poezją miasta, poezją kultury, choć zawiera wyraźną komponentę krytyczną. Ten temat podejmuję gdzie indziej, zob. *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire'a*, „Studia Norwidiana" 2018, t. 36, s. 73–92.

– by powrócić raz jeszcze do określenia Valery'ego – (po?)romantycznego, sytuacji bycia pomiędzy. Obaj próbują na różne sposoby – przez naśladowanie (mimikrę), ale także przez ironię (autoironię), sceptycyzm czy krytycyzm określić swoją pozycję jako pisarza. Zdradzają przywiązanie do języka romantyzmu, z którym walczą, którego niewystarczalność dostrzegają, a który jest na razie jedynym językiem ich zmagań z romantyzmem. Można powiedzieć, że obaj poeci we wczesnych utworach powtarzają spór wewnętrzromantyczny, przesuwając go i przekształcając z czasem w spór z romantyzmem.

Bibliografia

Baudelaire Ch., *Piotr Dupont*, przekł. A. Kijowski. W: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, Gdańsk 2003.

Baudelaire Ch., *La Fanfarlo*. W: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois*, t. I, Paris 1975.

Baudelaire Ch., *Panna Fanfarlo*, przekł. R. Engelking, Warszawa 2001.

Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

Brix M., *Un compte rendu retrouvé de « La Fanfarlo »*, „Revue de l'Histoire Littéraire de la France" 2009, nr 1.

Dictionnaire Baudelaire, C. Pichois i J.-P. Avice (red.), Tusson 2002.

Engelking R., *Tajemnice panny Fanfarlo*. W: *Panna Fanfarlo*, Baudelaire Ch., przekł. R. Engelking, Warszawa 2001.

Fieguth R., *„Vade-mecum" Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles'a Baudelaire'a*. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [*et al*.], Lublin 2008.

Halkiewicz-Sojak G., *Młodzieńcze „fantazje" Norwida*. W: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, tejże, Toruń 2010.

Hartwig J., *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.

Janion M., *Marzący jest tu, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Prace wybrane*, t. III: *Zło i fantazmaty*, tejże, Kraków 2001.

Laforgue P., *Avant-propos « Les Fleurs du mal » ou les „follies romantiques" de Baudelaire*. W: *La Fanfarlo, suivi d'extraits de la correspondance de luteur avec Sainte-Beuve*, Ch. Baudelaire, ed. introduite et présenté par P. Laforgue, Paris 2008.

Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1984.

Levy A., *Rêverie*. W: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London & Chicago 2001.

Mickiewicz A., *Świtezianka*. W: *Dzieła*, tegoż, Wydanie Rocznicowe, t. I: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Morrisey R.J., *La Rêverie jusqu'à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire*, Lexington, Kentucky 1984.

Musset A. de, *La nuit de mai*. W: *Poésies complétes*, red. M. Allem, Paris 1933.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomulickiego, Warszawa 1971–1976.

Piwińska M., *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.

Plucińska D., *Wczesne wiersze Cypriana Norwida a konwencja gotycyzmu*, „Roczniki Kulturoznawcze" t. V, 2014, nr 3.

Pniewski D., *Po co Norwidowi fantazja?*. W: *Strona Norwida: studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. P. Chlebowskiego [*et al.*], Lublin 2008.
Prevost J., *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris 1998.
Robb G., *Baudelaire, lecteur de Balzac*, Paris 1988.
Robb G., *La poésie de Baudelaire et la poésie francaise 1838–1852*, Paris 1993.
Robb G., *Lola Montès et la Fanfarlo*. W: „Etudes Baudelairiennes" XII, red. B. Marchal, S. Michaud, G. Robb [*et al.*], Boudry-Neuchâtel, 1987.
Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
Sert H., *Errances et mélange des genres : la Promenade littéraire en question*. W: *Séminaire du RIM – Réflexions interdisciplinaires sur le mineur* 2014: http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/hugo_sert_errances_melanges_genres_retour.pdf [17.03.2020].
Seweryn D., *„…jak tam zaszedłeś?" Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
Sinko T., *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923.
Siwiec M., *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire'a*, „Studia Norwidiana" 2018, t. 36.
Siwiec M., *Trzy „Noce" z Muzą Alfreda de Musset*. W: *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, tejże, Kraków 2012.
Skalińska E., *Norwid–Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*, Warszawa 2014.
Stefanowska Z., *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, tejże, Lublin 1993.
Tripet A., *La Rêverie littéraire: Essai sur Rousseau*, Geneva 1979.
Trojanowcz Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
Valéry P., *Sytuacja Baudelaire'a*. W: *idem*, *Estetyka słowa*, wybór A. Frybesowej, wstęp M. Żurowskiego, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971.
Warchala M., *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

Streszczenie

Artykuł dotyczy sporów pokolenia Norwida i Baudelaire'a z romantyzmem, które traktuję jako kontynuację polemik wewnątrzromantycznych. Jego celem jest prezentacja sposobów określenia się obu poetów wobec paradygmatu romantycznego ustanowionego przez „wielkoludów": Mickiewicza i Hugo. Zaproponowana tu analiza komparatystyczna eksponuje nie tylko problemowy aspekt sporu, ale także dążenie do realizacji konkretnego, odmiennego od romantycznego modelu poezji. W przypadku Norwida i Baudelaire'a mamy wszak do czynienia ze znakomitymi poetami zakorzenionymi mocno w romantyzmie, z niego czerpiącymi, ale proponującymi – i to bardziej w praktyce niż w teorii – własną ścieżkę nowoczesnej poezji. Skupię się na wczesnych utworach pisarzy: *Fanfarlo* Baudelaire'a z jednej i wczesnych fantazjach i dramatach Norwida (*Marzenie*, *Chwila myśli*, *Wieczór w Pustkach*, *Noc tysiączna druga*...) z drugiej strony. Ambiwalentny stosunek obu pisarzy do romantyzmu – „twórcza zdrada", zakładająca zarazem kontynuację i zerwanie ujawnia się w kreacji bohaterów – jeszcze romantycznych, ale poddających romantyczny idealizm, wyobraźnię, marzycielstwo wyraźnej krytyce. Ta krytyka ze względu na stygmantyzację romantyzmem staje się także samokrytyką.

Summary

The subject of the paper is a dispute of the Norwid's and Baudelaire's generation over romanticism, a dispute treated as a continuation of intro-romantic polemics. The aim of this comparative analysis is to present the ways of defining poets relative to romantic paradigm established by the "great men" (Mickiewicz, Hugo). This ways are shown primarily in literary texts – and not only through problematic debate, but also through the realization of a concrete, different from the romantic model of poetry. In the case of Norwid and Baudelaire we are dealing with great poets deeply rooted in Romanticism, who derive from this tradition, but proposing – and more in practice than in theory – their own path of modern lyricism. are focuses on early works: Baudelaire *Fanfarlo* on the one hand and early Norwid fantasies and dramas (*Marzenie – Dream, Chwila myśli – Moment of thought, Wieczór w Pustkach – Evening in the Void, Noc tysiączna druga – Second Thousandth Night*...) on the other hand. The ambivalent attitude of both writers to romanticism – "creative betrayal," which assumes continuity and rupture at the same time, is revealed in the heroes' creations – yet romantic, but criticizing romantic idealism, the fantasy, dreams. This criticism – due to the "stigmatization by romanticism" also becomes self-criticism.

Biogram

Magdalena Siwiec – dr hab., prof. UJ, od 2018 r. kierowniczka Katedry Komparatystyki Literackiej UJ. Zainteresowania naukowe: romantyzm a nowoczesność, dziewiętnastowieczne koncepcje poezji, polsko-francuskie związki literackie, komparatystyka. Autorka książek: *Romantyzm, czyli* inter esse (2017); *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* (2012); *Romantyzm i zatrzymany czas* (2009); *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002); *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998), a także artykułów w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki", „Teksty Drugie", „Ruch Literacki") i tomach zbiorowych, redaktorka monografii *O Norwidzie komparatystycznie* (2019) i współredaktorka książek: *Mojry: początek–trwanie–koniec* (2018); *Loci (non)communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej* (2017); *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.* (2009), *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele* (2008).

magdalena.siwiec@uj.edu.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 179–195 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **12.03.2020**

Christian Zehnder

University of Fribourg
Fribourg
ORCID: 0000-0003-4442-0093

LYRICISM AS A POLEMICAL CONCEPT IN NORWID, BRZOZOWSKI, AND *SZTUKA I NARÓD*

LIRYZM JAKO KONCEPT POLEMICZNY: NORWID, BRZOZOWSKI, *SZTUKA I NARÓD*

Słowa kluczowe: teoria liryki, romantyzm, krytyka kulturalna, afekty, Cyprian Norwid, Stanisław Brzozowski, *Sztuka i Naród*
Key words: theory of lyric, Romanticism, cultural criticism, affects, Cyprian Norwid, Stanisław Brzozowski, *Sztuka i Naród*

Historically, the term "lyricism" designates a Romantic poet's inspired self-expression. But in common language it also refers to a dream-like mood, in which the subjective origin is rather blurred. This ambiguity matters if one traces the usage of the concept in the aftermath of Romanticism. To be sure, the French neologism *lyrisme* had become ambiguous very soon after its appearance in the end of the 1820s. In what is one of the first evidences of the word's appearance, Alfred de Vigny used it to explain the need of a capacity of stylistically rising the intonation "up to the highest lyricism" (*remonter jusqu'au lyrisme le plus haut*) to render, in French, the freedom of Shakespearean language[1]. *Lyrisme*, as Jean-Michel Maulpoix puts it, "addresses song without the support of music", or is supposed to be just the "equivalent of song within poetry"[2]. It is, then, an agonal notion and represents the striving of Romantic poetry to embrace the other arts. The introduction of the term occurred, however,

[1] A. de Vigny, *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*. In: *Oeuvres complètes*, *idem*, ed. F. Germain et A. Jarry, Paris 1986, vol. 1: Poésie, théâtre, p. 409. – All translations are mine, Ch. Z. This article was written during an "Advanced Postdoc. Mobility" fellowship of the Swiss National Science Foundation. I thank Jens Herlth and Jared Warren for their helpful comments on earlier versions of this paper.

[2] J.-M. Maulpoix, *Incertitudes d'un néologisme*. In: *Du lyrisme*, *idem*, 2nd ed., Paris 2000, p. 23, 33.

as Maulpoix points out[3], at a moment when Romanticism had long been able to view itself critically. Only some five years after Vigny, a character in Théophile Gautier's *Mademoiselle de Maupin* (1835) could make fun of himself by saying, "I let myself go nicely with lyricism […], for a while I've been pindarizing quite ridiculously"[4]. Since the mid-nineteenth century, dictionaries too record as a second signification of *lyrisme*: false pathos, stereotypical enthusiasm, epigonic Romantic style. Sometimes a third, metaphorical usage is defined that characterizes a certain affective or sentimental *attitude of a person*.

It seems as if the initial drive of lyricism to compete with music was later widely abandoned and the vigour of the term has been absorbed by purely musical references in contemporary English, German, Polish, or Russian (to mention just a few European languages). "Lyricism", I would say, today typically serves to characterize elegiac voices both in musicology and journalistic discourse on music. Interestingly, this tendency is only partly reflected by standard dictionaries[5]. Entries on "lyricism", "Lyrismus", "liryczność", "лиризм" are still clearly biased by the semantics of exalted sentimentality and sensibility both as artistic style and personal behavior. Those definitions show, in a way, only the repercussions of lyricism's expansion into other realms: a metaphorized sentimental melodiousness. Whereas initially, the term was meant to express the energy of Romantic writing, the generalized definitions of recent dictionaries represent it predominantly as a nostalgic, passivist mood. My impression is that this semantics is, however, not so widespread anymore even in sophisticated conversation, for lyricism has – more or less – become a musical *terminus technicus*. Ironically, this understanding of lyricism actually *excludes* lyric poetry as it now foregrounds music's (at times also a film's or even a painting's) capacity to be "lyric".

The French language reveals a slightly different tendency. It grasps a quality in *lyrisme*, some quasi-orphic or troubadour-like element that still might inform literary texts – not only poetry; Maulpoix's and a whole range of other recent publications on the subject are proof of this possibility[6]. Now a growing scholarly interest in the "lyric" can also be noted beyond France, namely a reappraisal, and neater distinction, of lyric vis-à-vis the "poetic", which was dominant in literary criticism as long as structuralism and poststructuralist textualism were, in one way or another, its most influential methodology. In structuralism, the "poetic" was considered a universal function of language crucial to a certain degree for any text insofar as there are self-referential aspects at work in it. Roman Jakobson's iconic example shows this well:

---

3 *Ibidem*, p. 26.

4 "Je me suis joliment laissé aller au lyrisme […], et voilà bien du temps que je pindarise assez ridiculement." The Chevalier d'Albert in the 1834 epistolary novel in T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. In: *Romans, contes et nouvelles*, *idem*, ed. P. Laubriet, Paris 2002, vol. 1, p. 267.

5 Such as *Oxford Dictionary*, *Duden*, Ozhegov/Shvedova's *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka*, *Słownik języka polskiego PWN* (visited online).

6 See, among others, M. Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris 1997; A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont 2003; J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris 2009.

Eisenhower's slogan for the U.S. presidential election of 1952, "I like Ike"[7] *is* poetic in terms of an overstructured way of putting the words, but there is certainly nothing "lyric" to it.

Among contemporary endeavors, one can name the case of German *Lyrikologie*, which seeks to define lyric in analogy to narratology[8]. Robert von Hallberg's *Lyric Powers* or Jonathan Culler's recent *Theory of Lyric* should be noted, among others, for the English-speaking part[9]. In this international context, the example of Polish Studies is typical and yet particular. In the last years, there has been undertaken an attempt to actualize the category of *liryczność*[10], a term already used by Romantic critics[11] and revisited in the twentieth century by Czesław Zgorzelski (1908–1996) as a conceptual alternative to traditional genre discourse[12]. Zgorzelski was an eminent specialist of Adam Mickiewicz, and in the context of Mickiewicz's *Lausanne Lyrics* (*Liryki lozańskie*, 1839), *liryczność* will hardly face objections, unless that one of a too close relation to its object. But the idea of a renewal of *liryczność* is clearly not only an analytical proposition. It involves instead elements of a literary anthropology, namely the idea of a reintegration of the (post)modern subject[13].

Zdzisław Łapiński, a former student of Zgorzelski's, unambiguously criticizes the idea of universalizing the category of *liryczność* – unsurprisingly, with reference to Polish structuralism. The "lyricality" of a text, he argues, cannot possibly be measured, in contradistinction to "poeticality", whose degree can be assessed by analyzing rhetoric devices. Moreover, Łapiński asks whether the assumption of a stable subject bearing the lyric utterance, made by the authors of the *Liryczność* volume, is defendable at all under postmetaphysical conditions[14]. What is clear is that the Polish attempt to renew the category of lyricism differs markedly from other reappraisals in that it is much more voice-oriented and takes for granted a subject "behind" the poem.

---

7 R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistic and Poetics*. In: *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, second printing, Cambridge, Mass., 1964, p. 357.

8 See F. von Ammon, *Lyrikologie*. In: *Handbuch Literarische Rhetorik*, ed. R. Zymner, Berlin––Boston 2015. See also the recently established International Network for the Study of Lyric (INSL).

9 See R. von Hallberg, *Lyric Powers*, Chicago 2008; J.D. Culler, *Theory of Lyric*, Cambridge, Mass., 2015.

10 *Liryczność. W kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, eds B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warsaw 2013).

11 M. Stanisz, *Prawdziwa poezja serca i duszy. Kategoria liryczności w polskiej krytyce literackiej wczesnego romantyzmu*. In: Kuczera-Chachulska/Skalińska, *Liryczność…*

12 See, among many other texts, Cz. Zgorzelski, *Liryczność poezji romantycznej*. In: *Zarysy i szkice literackie*, *idem*, Warsaw 1988.

13 See A. Stoff, *Liryczność w życiu i w literaturze (W poszukiwaniu źródłowego sensu pojęcia)*. In: Kuczera-Chachulska/Skalińska, *Liryczność…* Stoff (*ibidem*, p. 276) speaks about lyricism as "place of encounter between life and art." Teresa Dobrzyńska, in her paper, describes lyricism as a factor of the "creation of sense" (T. Dobrzyńska, *Utwór liryczny a status podmiotu w kulturze współczesnej w świetle spójności i interpretacji tekstu*. In: Kuczera-Chachulska/Skalińska, *Liryczność…*, p. 283).

14 In her introduction, head of the project Bernadetta Kuczera-Chachulska cites at length Łapiński's internal review of the volume (*O problemie liryczności (uwagi wstępne)*. In: Kuczera-Chachulska/Skalińska, *Liryczność…*, pp. 8–9).

Interestingly enough, Zdzisław Łapiński himself, decades earlier, had made a point on lyricism of literary-*sociological* relevance: In his essays and letters, the late Romantic poet Cyprian Norwid (Łapiński noted *en passant*) extensively uses the concept *liryzm* with regard to *extra-literary* phenomena.[15] This usage is not a surprise if we keep in mind the initial drive of *lyrisme* to extend "the lyric to domains that hitherto were untouched by it"[16] – not only to other genres but also to everyday life. Still, the phenomenon is so prominent in Norwid that it deserves more attention.

The authoritative dictionary of the Polish language of the nineteenth century, *Słownik języka polskiego*, the so-called "Varsovian" (*Słownik Warszawski*), does not define *liryzm*. It cross-refers to *liryczność*, and from there, to the adjective *liryczny*. The entry lists, very much as French dictionaries did, a metaphorical usage: "*sentimental*, *exaggeratedly affective*", with the example of someone singing "lyric songs on friendship"[17]. It should be noted that this example for *behavioral* lyricism remains lyric-related, and such closeness to the literary is a feature of respective French dictionary entries, too. That is to say, a complete detachment of the concept from the literary context is unusual.

Here lies the originality of Norwid's usage. As a matter of fact, he speaks, for example, of "lyric citizenship"[18]. With Norwid, one can observe the transformation of a critical, still partly genre-specific notion into what, in Reinhard Koselleck's phrase, is a "universally applicable pejorative polemical concept"[19]. To be sure, the intrinsic possibility of a pathetic collapse of *lyrisme*, as pointed out earlier, *had* been in the mind of the French Romantics when they were championing a transgeneric mode of poetic speaking. Moreover, *lyrisme* had become very early a purely pejorative concept in the criticism of Francis-Alphonse Wey (1812–1882)[20]. However, even Wey's discourse remains literary. The topic of the present paper is instead a political or more precisely, *metapolitical* reframing of "lyricism" in the writings of several Polish writers.

What seems essential in the examples I will address is the referential shift, for it is not subjective expression or a "singing" mode of speaking as such that is denied. Such a refusal would be typical of a classicist or of a realist/positivist viewpoint. Rather, the concept of lyricism is specifically adopted and functionalized anew. An *appropriation* takes place, which obviously shares many of the premises of Romanticism. My hypothesis is thus the following: Lyricism – transformed into a polemical concept

---

15 Z. Łapiński, *Norwid* [1971]. In: *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, *idem*, Lublin 2014, p. 224.

16 J.-M. Maulpoix, *Incertitudes d'un néologisme…*, p. 26.

17 "[…] *sentymentalny*, *przesadnie uczuciowy*: liryczne zapiewania o przyjaźn." *Słownik języka polskiego*, eds J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, Warsaw 1900, p. 748, 1st column (emphasis in the original).

18 I will discuss this notion in more detail in the section "Lyricism as a Compensatory Mechanism and as 'Asceticism' in Norwid".

19 "[…] universal verwendbarer pejorativer Kampfbegriff". R. Koselleck, *Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie*. In: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, *idem*, Frankfurt/M. 2006, p. 272.

20 See J.-M. Maulpoix, *Incertitudes d'un néologisme…*, pp. 39–41.

– attacks social and/or political conventionalizations of Romanticism, and implies the suggestion of "another" Romanticism. In other words, as a polemical concept, it does not remain purely pejorative. As I will argue, it clearly retains, or regains, a *positive* facet.

The first case I will address is that of Norwid, the most significant representative of the second generation of Polish Romanticism, who by all means tried to avoid the epigonism of his fellow poets and discovered a highly paradoxical rhetorical weapon in *liryzm*. Secondly, I will discuss the functioning of "lyricism" in the writings of the *fin de siècle* philosopher, critic, and writer Stanisław Brzozowski (1878–1911), who was deeply indebted to Norwid for a specific cultural criticism. The harshness of Brzozowski's socially framed anti-lyricism conforms with his notorious anti-Romanticism. I will be also focusing, however, on how sympathetic he could be toward lyricism. Finally, I will address the case of the right-wing underground magazine *Sztuka i Naród* (*Art and Nation*, Warsaw, 1942–1944) and the young poets and critics gathered around it. They used Norwid and Brzozowski as key references in order to advocate an engaged yet autonomous art. Their fights with "lyricism" were a way of discussing both literary and existential issues in the midst of daily terror and the devastation of the Occupation.

Lyricism as a Compensatory Mechanism and as "Asceticism" in Norwid

Cyprian Norwid *was* a lyric poet, very much so. And he himself expressed a deep belief in the reality of song within poetry, i.e. that the "lyre" could and should consti tute an effective, and not merely nominal, counterpart to the heaviness and darkness of (printer's) "ink"[21]. "I do not feel the strings trembling under your finger – / You are a printer of poetry!", he stated in his poem "Lyric and Print" ("Liryka i druk") from the poetic cycle *Vade-mecum* (1866)[22]. Moreover, he expects from any poet to acknowledge "[t]hat strings lighter than those visible / Do exist […]"[23]. Norwid was, then, even a lyricist in the strictest sense of the term. But he was also concerned, very consistently so, with the *grounding* of musical exaltation in what he once calls "architecture of reason"[24].

[21] Norwid writes about his contemporaries that "if they were told to sing so as the *stones would stack up city walls*, each of them would wet his finger with ink…" ("gdyby im kazano śpiewać tak, aby *kamienie się składały w mury miasta*, to każdy z nich palec by w atramencie umoczył…") C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. IV*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, ed. J.W. Gomulicki, Warsaw, 1971–1976), vol. 6, p. 439 (emphasis in the original).

[22] "Nie czuję strun, drżących pod palcem twym – / Jestes poezji drukarz!" C. Norwid, *Liryka i druk*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 1, p. 24.

[23] "Że od widzialnych strun – struny letsze / Są […]" (*ibidem*, p. 25). To be sure, other poems in *Vade-mecum* such as "Cacka" (Gem) give a more ambiguous account of the status of the "lyre" and the resonance of its strings (*ibidem*, p. 131).

[24] "[…] poezja ma architekturę rozsądku swego" (C. Norwid, *Do Marii Trębickiej. Maj 1954, New York*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 8, p. 209). Rolf Fieguth puts it aptly: "Norwid was, in both prose and poetry, an author who wrote musically, and who in many ways broke and deformed yet never completely suppressed his melodies." R. Fieguth, *Gedanken zu Norwids Essay*

Given this prestige of, and identification with, the lyric, it is astonishing to see how easily Norwid could convert it for polemical purposes[25]. Writing "lyricism", or sometimes just "lyric", he addresses, in a most direct way, matters of the public and pursues his merciless critique of Polish society. His aim is to show the necessity of national self-criticism. Examples of this usage include the following remarks on a "lyric" enactment of citizenship: "[…] Hitherto, Poles keep making lyric appeals in order to gain nerves and spasms! – or, driven not by a creative but an imitatory routine of ideas developed by other people, they try hard to get an official stamp and seal in advance."[26] A slightly different accent can be observed in a polemical note on the occasion of the death of Wincenty Pol (1807–1872), a minor Romantic poet, participant in the November Uprising of 1830–31, and professor of geography in Cracow:

> When Wincenty Pol died, *lyric* citizenship came up with the idea of burying the poet on Wawel Hill.
> I dissolved into spiritual tears as they adopted the idea not in reaction to the softening of the Republic but because they never thanked any poet during his lifetime. That's why they must be, and are, generous after poets pass away[27].

In the first the two cited passages, "lyricism" stands for a kind of agitation of one's self. With a contemporary term one could speak of an ostentatious cultivation of *indignation*. Such "nervous" lyricism, according to Norwid, goes hand in hand with unoriginality, epigonism, and a bureaucratic mindset of self-preservation. "Lyricism" would be, then, a mask – stolen as it were from the authentic sentimental culture of Romanticism – dissimulating political and cultural "disheartenment". In a way, this insinuation is an emphatically *Romantic* critique of conventionalizations and instrumentalizations of Romantic subjectivity. The second passage shows the same tendency even more acutely. By means of the metonymy "lyric citizenship", Norwid is fighting what could be called a parasitic participation in lyricism. (To what extent Norwid's sarcasm applies to Wincenty Pol himself and his public career as a professor in partitioned Poland, is difficult to say).

Das Schweigen. In: *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, eds S.K. Frank, E. Greber, Sch. Schahadat, I. Smirnov, Munich 2001, p. 627.

25 In the sense of 'Romantic exaltation' Norwid's rejection of liryzm is discussed bv Michał Kuziak. See M. Kuziak, *Norwid et le problème du sujet*. In: *Norwid notre contemporain*, ed. M. Delaperrière, Paris 2015, pp. 179–180. Norwid does not use the more common *liryczność* (see J. Puzynina's and T. Korpysz's, *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, online). The use of *liryzm* instead is indicative of the fact that there was an important impact of French *lyrisme* on Norwid.

26 "[…] Polacy dotąd robią odezwy liryczne, aby nerwy sobie zyskać i spazmy! – albo, idąc nie twórczą, lecz naśladowniczą rutyną dokonanych przez inne ludy pomysłów, starają się naprzód o zyskanie pieczątki i timbru oficjalnego: że poczciwe jest poczciwe." C. Norwid, *Nota z dziewięciu punktów*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 7, p. 153.

27 "Kiedy zmarł Wincenty Pol, obywatelstwo *liryczne* pomyślało poetę pogrześć na Wawelu. / Zapłakałem w duchu, bo to nie dlatego oni pomyślili, iż Rz[eczpospo]lita zniewieściała już, ale dlatego, iż żadnego poety nigdy za żywota nie u-wdzięczyli, przeto hojnymi muszą być i są po zgonach." C. Norwid, *Do Józefa Bohdana Wagnera [Paryż, początek grudnia 1874?]*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 10, p. 32 (emphasis in the original).

Turned into a pejorative polemical concept, lyricism thus describes a compensatory mechanism. Rhetorically – "I dissolved into spiritual tears" – Norwid takes, for his part, a highly lyric stance not to be confused with an outburst of emotion, though, but being based on a carefully *shaped* emotionality. Elsewhere, he mentions a language of "expressions of precise power", aiming at a controlled expression, behind which an even deeper emotionality would dwell. "Lyricism", he writes, "is the opposite pole [to such controlled expression]"[28]. It displays, according to him, a sensationalist exhibition of feelings as concealing the lack of a citizen's substantial cultural vision.

The scope of the polemical concept goes beyond that compensatory mechanism. It includes namely the phenomenon of self-delusion in view of the *conditions* under which nineteenth-century culture evolved. In a letter from 1863 Norwid wrote:

> I know that lyricism would answer that it does not actually matter [how the publishing market is organized in Poland] since there will always be both graves for the promulgation of tradition and those ruins shrouded in mystery about which, God knows, I would sing far more beautifully if I did not know under what vault one has to sing, and under which one speaks and acts[29].

To "sing beautifully" appears to be a question of context. I would like to explain this aspect with a letter from 1856, where Norwid deals with the poetics of a friend of his, the notorious lyricist (*lirnik*) Teofil Lenartowicz (1822–1893). Here, the use of the term is generally literary. Still, what is at issue is the status of lyric song *under the premises* of already conventionalized "social" lyricism. Norwid wrote:

> I know very well how much, by virtue of his *lyricism*, he [Lenartowicz] has been approaching consumption, […] however, he lives in a conventionalized world, [in this world] as it is, in such a way that he has behaved like someone who, the more he enters the circle of heartlessness the more subtly he prepares his aching strings, so as to be all the more unjustifiedly plucked[30].

Maverick Norwid, with his extremely acute consciousness for social mechanisms, is describing the vulnerability of a modern Orpheus (i.e. Lenartowicz) who actually *does not* manage to "read" the social sphere and to anticipate its dynamics. But with his awkwardness – here comes Norwid's serious objection – Lenartowicz is also

---

[28] "[…] wyrażeń ścisłą mających moc", "Liryzm przeciwnym tego jest biegunem" (C. Norwid, [*W sprawie uczczenia prześladowanych unitów]* [1874]. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 7, p. 177).

[29] "Wiem, iż liryzm odpowiada na to, że to nic, bo zostaną zawsze mogiły głoszące tradycje i te ruiny owiane legendami, o których dali Bóg że ja też daleko piękniej zaśpiewałbym, gdybym nie wiedział, pod jakimi sklepieniami się śpiewa, a pod jakimi się mówi i rzecze." C. Norwid, *Do Leona Kaplińskiego. [Paryż, maj–czerwiec] 1863*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 9, p. 100.

[30] "Ja wiem bardzo dobrze, jako niedawno *liryzmem* swym już, już suchot bliski był, coraz to subtylizując najeteryczniejsze wdzięki tkliwości, a żyjąc w świecie konwencjonalnym, jaki jest – w sposób, że podobny był do człowieka, który w miarę jak w więcej bezserdeczne koło wchodzi, tym subtelniej przygotowywa struny zbolałe, aby tym niesprawiedliwiej szarpany był." C. Norwid, *Do Marii Trębickiej [Paryż] 15 września 1856*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 8, p. 287 (emphasis in the original).

unable to serve, so to say, the cause of tenderness. The task set by Norwid is to give lyricism a kind of sober harshness, which would provide it with agency. As he puts it, "Song is not only art and flowers but it is also work. I know well that *in any obligation there is always a certain proportion of indelicacy.* This is, however, a most sacred indelicacy […]"[31]. And he goes on by rephrasing lyricism as "asceticism": "I said to him [Lenartowicz]: 'You can reach the highest lyricism, but [by doing so] you have to walk in sandals or barefoot and with a pilgrim's staff […].' Lyricism is always ascetic, fruitless. Passive asceticism without being a sacrifice *for* something is suicide."[32] Lyricism, this mode of elevation and stylistic excess, appears now to be a device of reduction. What Norwid means by this lyric "asceticism" is probably the license to suspend social aspects and the relativization of the mimetic element in poetry. But such a reduction, according to him, might be justified only by a highly conscious dealing with the *framework* of poetry. Artistic reduction must be accompanied by a reduced life-style, that is to say, by ascetic practice and the perseverance characteristic of a pilgrim. Lyricism has to be bought by a sensible price. In turn, asceticism might be able to transform elevation into a kind of second-degree-realism: into a particular clear-sightedness in social matters.

A Symptomatology of "Slavish Lyricism" in Brzozowski

Stanisław Brzozowski considered Norwid – almost fully unknown by the end of the nineteenth century and rediscovered by the Symbolist Zenon Przesmycki (Miriam) in 1897 – interestingly enough, under the label "lyricism of ruins" (*liryzm ruin*). Such lyricism, Brzozowski wrote in 1905, would "mock" the ephemeral output of modern culture "by virtue of its calm" (*szydzi spokojem*), with "sculptural disregard" (*posągowe lekceważenie*) for the seemingly most relevant matters of the day[33].

Some years later, in *The Legend of Young Poland* (*Legenda Młodej Polski*, 1909), Brzozowski's critical *opus magnum*, a specific Norwidian lyricism becomes the synonym of a silent, ultimately unquestioned rootedness in totality: "Lyricism is not unfamiliar to Norwid, […] lyricism is the breath of the whole, telling the single stones that the edifice endures and stands firm"[34].

---

[31] "Pieśń jest nie tylko sztuka i kwiat, ale i dzieło – wiem ci ja, że w *każdym zobowiązaniu jest pewna proporcja niedelikatności* – ale to niedelikatność najświętsza […]." *Ibidem* (emphasis in the original).

[32] "Mówiłem mu: ‚Można i najwyższego liryzmu sięgać, ale trzeba przy tym w sandałach chodzić albo boso i z kijem w ręku […].' Liryzm jest zawsze ascetyczny; ascetyzm jałowy, bierny, bez ofiary *za* coś, jest samobójstwo. " *Ibidem* (my emphasis, Ch.Z.).

[33] S. Brzozowski, *Cyprian Norwid. Próba*. In: *Kultura i życie*, *idem*, Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd, ed. A. Walicki (*Dzieła*, ed. M. Sroka), Warsaw 1973, p. 155.

[34] "Liryzm nie jest obcy Norwidowi, ale ma on u niego specyficzne zabarwienie, jest on jakby milczeniem i dumą potężnej katedry. […] liryzm jest tchnieniem całości, zwiastującym oddzielnym kamieniom, że trwa i stoi gmach." S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, ed. J. Bahr (*Dzieła*, ed. M. Sroka), Cracow 2001, p. 342. Curiously, "solitary" lyricism seems to have an affinity with historical "activity": "Lonely, Norwid bore a world of construction and deed; he had in him the belief of an integral historical man"

There are other curious instances of a revalorization of lyricism in *The Legend of Young Poland*, namely a surprisingly sympathetic account of the Symbolist poet Jan Kasprowicz (1860–1926)[35]. Nontheless, Brzozowski basically used the term by no means less polemically than did Norwid himself, and he gives it an even vaster scope as he applies it to the Polish and eventually the European intelligentsia as a whole, in an age of what he calls "Romantic crisis" (*przesilenie romantyczne*)[36]. There are numerous descriptions of a hedonistic and narcissist cultivation of solitude and the melting of contours in Brzozowski's writings, and he typically attacks them as "lyricism":

> Nothing tells me to see what I am, I have the right to dream of what I wish, as I wish it – thus one could conceptualize the source of *slavish lyricism*. Polish lyric irrationalism is taking actually the same spiritual attitude as confessed by progressive rationalism. There [in the latter], the creed declares its confidence in a recognized mechanical process, here [in lyricsm] it is [confidence] in elementary, undefined becoming. Life is understood here in such a way that a fruitless, idle, sentimental existence of the Polish "loners" should be somehow especially Polish – that is the only method of historical action we know[37].

The idea that lyricism, qua "irrationalism", stands back to back with societal rationalism, naïve scientism, and progressivism is a model that played already a role in Norwid's analyses. And the parallels between him and Brzozowski reach even further. Very much like in Norwid's cultural criticism, "lyricism", in Brzozowski's account, is a pretext for ignoring the modern condition of life and for *delaying* artistic, cultural, or religious responses to it. Reflecting on Maurice Barrès, the French *Fin de siècle* writer and politician, Brzozowski wrote:

("Norwid dźwigał w samotności świat konstrukcji i czynu: miał w sobie wiarę pełnego historycznego człowieka"; *ibidem*, p. 310).

35 Reframing Kasprowicz's "lyricism" socially, Brzozowski writes: "Lyricism is the flow of life as it flows, the source out of which can arise the deed" ("Liryzm jest potokiem życia, gdy płynie, źródłem, z kórego może powstać czyn"). *Ibidem*, 340. See on this aspect C. Zehnder, *Tätiger Augenblick: Zur „poetischen Ethik" in Stanisław Brzozowskis,* Legende des Neuen Polen. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 2018, no. 74(2), pp. 341–343.

36 An excellent outline of Brzozowski's anti-Romanticism *and* Romanticism *sui generis* is M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warsaw 1973, pp. 121–134 and passim. Piwińska, adapting herself Brzozowki's style, speaks of the "fireworks of lyricism" (*fajerwerki liryzmu*; *ibidem*, p. 131) in Symbolism (in Miriam, i.e. Zenon Przesmycki, and others). Moreover, she uses the highly Brzozowskian phrase *rozpływali się w liryzmie* (*ibidem*, p. 147) with regard to Stefan Żeromski and Stanisław Wyspiański. See also, with a more European scope, T. Burek, *Miejsce Brzozowskiego w dwudziestowiecznym sporze o romantyzm. Wstęp do zagadnienia*. In: *Wokół myśli Brzozowskiego*, ed. A. Walicki, R. Zimand, Cracow 1974.

37 "Gdy wyczerpię wszystko, co jest na zewnątrz mnie i co mojej woli podlega, mam jeszcze siebie […]. Nasza kultura bezwiedności w innym zmierza kierunku: nic nie każe mi widzieć, czym jestem, mogę marzyć o czym zechcę, jak zechcę – tak dałoby się określić to źródło *niewolniczego liryzmu*. Polski liryczny irracjonalizm to właściwie ta sama postawa duchowa, która wypowiada się w postępowym racjonalizmie. Tam wypowiada się zaufanie do poznanego mechanicznego procesu, tu do żywiołowego, nieokreślonego stawania się. Życie pojmowane jest tu tak, aby bezpłodne, bezczynne, sentymentalne trwanie polskich ‚samotników' było jakąś specjalnie polską, nam tylko znaną metodą dziejowego czynu." S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski…*, pp. 210–211 (my emphasis, Ch.Z.).

> We need to understand the *construction of modern action*, the law that defines the crystallization of culture today. The life of culture has its own concrete logic: We have to comprehend it if we want our thoughts to be thoughts and not merely symptoms, physiological reflexes – to the *lyricism* that has become the most dangerous temptation for Polish thought[38].

Lyricism as a "symptom" of the lack of intellectual penetration of modern life: Brzozowski is emphasizing, again, an objection Norwid had raised against compensatory tricks by intellectuals in partitioned Poland. What both Norwid and Brzozowski aim at is a sincere, incorruptible reflection upon the modern conditions of creativity.

As some of his early postulates remained uncovered by practice, Brzozowski notes self-critically in his late *Journal* (*Pamiętnik*, 1910–11), he helped himself with a "lyric" on the one hand, a "demagogic" element on the other[39]. Lyricism served him, he admits, as a sensationalist device with a compensatory function. Clearly, the structure of this observation is consistent with Norwid's concerns. Already in an earlier entry in the *Journal*, Brzozowski addresses the dangers of lyricism for his own writing: "I was bold once and did not treat my work as *self-expression, lyricism*, which – somehow by chance – help me make a living. Whatever your spiritual world is, you have to make of it an instrument of struggle and work! That has to be your foundation."[40] A pivotal principle is, then, the minimization of emotional interest in writing and a markedly unemotional, economic use of intellectual and artistic practice. Later in the *Journal*, the same polemic against lyricism appears in the context of the novel of Brzozowski's time: "An author of novels that do not appeal to conscious consent is forced to act by other means: sensation and sympathy, lyric hypnosis."[41] And Brzozowski suggests two antidotes highly untypical, it would seem, of his critical agenda: "stylism" (*stylizm*) and "egotism" (*egotyzm*). One has the impression that lyricism is thus to be beaten by its own arms: In order to understand his surprising "stylism" and "egotism" claim, it is important to know that Brzozowski, at that time, was considering new cultural models for his criticism, namely English literature and

---

38 "Musimy zrozumieć *budowę nowoczesnego czynu*, prawo określające dziś krystalizację kulturalną. Życie kulturalne posiada swą własną konkretną logikę: pojąć ją musimy, jeżeli chcemy, aby myśli nasze były dziś myślami, a nie symptomatami tylko, fizjologicznymi odruchami, *liryzmem*, który stał się najniebezpieczniejszą pokusą myśli polskiej." S. Brzozowski, *Maurycy Barrès (ze studiów nad myślą francuską)* [1909]. In: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, *idem*, intr. C. Michalski, afterword A. Bielik-Robson, Warsaw 2007, p. 202 (emphasis in the original).

39 "[…] liczyć na pomoc elementu lirycznego", "bezwiednie […] demagogicznego" (S. Brzozowski, *Pamiętnik*, intr. M. Wyka, ed. M. Urbanowski, Wrocław–Warsaw–Cracow 2007), p. 168; February 12, 1911.

40 "Byłem kiedyś odważny i nie traktowałem mojej pracy jako *autoekspresji, liryzmu*, które – przypadkowo niejako – dają mi byt. Czymkolwiek jest twój świat umysłowy, musisz z niego uczynić narzędzie walki i pracy! musi on być twoją podstawą." *Ibidem*, p. 18 (December 16, 1910) (my emphasis, Ch. Z.).

41 "Powieściopisarz nie apelujący do świadomego przyzwolenia musi działać za pomocą innych środów: ciekawości i współczucia, lirycznej hipnozy." *Ibidem*, p. 129 (January 18, 1911).

seventeenth-century French Classicism[42]. Self-expression should, it seems, not so much be avoided than soberly defined and neatly delimited. This is how late Brzozowski conceptualized the contribution of literature (poetry) to a "creative self-definition of man"[43].

Lyricism as Detachment from the Here and Now in *Sztuka i Naród*

The young poets and critics gathered around the right-wing underground magazine *Sztuka i Naród* in occupied Warsaw adopted a particularly polemical view of lyricism. As Andrzej Trzebiński, the most prolific essayist of the circle, notes in his *Journal* (*Pamiętnik*, 1941–1943) (which was consciously designed on the model of Brzozowski's):

> Remember never to speak of one's self. That is bad style, a lack of taste, lyricism. […] Remember that in general, speaking is our last weapon. My attack is and has to be – silence. Silence and evaluation. Simply some: "that's bad", or "that's good!" Even with my eyes I shall speak little[44].

In a later entry Trzebiński notes, maybe referring specifically to Brzozowski's *Journal*: "[You should] treat writing the least lyrically, the least immediately possible. Remember that writing is a means to gain money."[45] Trzebiński is convincing himself of the need for distance towards his own artistic practice in order to keep control over it. We might say that this twenty-year-old writer adopts Norwid's and Brzozowski's arguments – which tried to overcome the existing public of partitioned Poland as wallowing in self-complacent "lyricism" – in the context of war. And Trzebiński obviously radicalizes that project. Whereas Norwid called for intellectual independence and Brzozowski explained the need for intellectually matching up with technical

---

42 On Brzozowzki's sympathetic remarks on (French) Classicism and moralism in the context of his late turn to Catholicism see T. Burek, *Miejsce Brzozowskiego w dwudziestowiecznym sporze o romantyzm*…, p. 30. Burek also outlines Brzozowski's particular interest in English Romantic poetry as a model of a "mature" Romanticism (*ibidem*, p. 35).

43 "*Poezja musi być pojmowana jako twórcza autodefinicja człowieka*." S. Brzozowski, *Pamiętnik…*, p. 13 (December 10, 1910) (emphasis in the original). However, Brzozowski's metaphorical "poetry" discourse works differently from his "lyric" discourse. To live "poetically" is most often a positive trope, meant to express *intensity*. In his novel *Flames* (*Płomienie*, 1908), the narrator Michał Kaniowski, an activist in the Russian terrorist movement, notes, "Each moment of human life contains poetry, creates it. Poetry, this is the acceptance of the present moment." ("Każdy moment ludzkiego życia ma w sobie poezję, wytwarzą ją. Poezja – to jest przejęcie się chwilą.") S. Brzozowski, *Pod ciężarem Boga. Wiry. Płomienie*, afterword by M. Wyka (*Dzieła*, ed. by A. Mencwela, t. 5), Cracow 2012, p. 748. On the "poetry" discourse of *The Legend of Young Poland* see C. Zehnder, *Tätiger Augenblick: Zur „poetischen Ethik"...*, pp. 333–345.

44 "Pamiętać, że nie mówimy nigdy o sobie. To jest zły styl, brak smaku, liryzm. […] Pamiętać, że w ogóle mówienie jest naszą ostateczną obroną. Atakiem moim jest i ma być – milczenie. Milczenie i ocena. Jakieś jedno – „to źle", albo – „to dobrze!". Nawet oczyma mówić mało. Uczyć się tego." A. Trzebiński, *Pamiętnik*, ed. P. Rodak, Warsaw 2001, p. 182 (undated).

45 "Pisanie traktować jak najmniej lirycznie, bezpośrednio. Pamiętać, że pisanie to metoda zdobywania pieniędzy." *Ibidem*, p. 196 (undated).

progress and Modernity, Trzebiński's issue is how to maintain practical authority and agency in the field of underground culture and of organized resistance. Lyricism has become a caricature to be fought by means of an intimidating silence which he thought to be the highest expression of control and sovereignty[46].

Trzebiński's reflexion is, however, more complex than it could seem. In a text entitled "A Sheaf of Life and Thistle (From the Cycle: *From the Battles for a Contemporary Lyric no. 1*)" (1942) he shows himself torn between the idea of a hierarchization of "lyrical values" (*wartości liryczne*) and the conviction that a lyric is, each time, new, singular, incommensurable and, therefore, resists any hierarchization. "Lyricism" refers now to an aesthetic stance that denies lyric the power of affecting readers *hic et nunc*, perhaps precisely because it was, supposedly, experienced too immediately during the creative process. As one could put it, Trzebiński is denouncing lyricism as a *waste of immediacy*. In contradistinction to such futile lyricism, he develops his presentist standpoint and attacks the vague hope "that the avant-garde can serve to prepare for a future [postwar] poetry, that it can accumulate some store of condensed lyricism, of poetic charm"[47]. For, Trzebiński continues, "if those spoils and supplies […] are real and if they are really so remarkable then it is high time to cut into them *now*, that is to say, by the time of war, to work them up in an edible way, to feed on them [now]"[48]. Lyricism thus stands for a dysfunctional *deferment* of the future instead of its anticipation. (Trzebiński might be drawing here, again, on Norwid's expression "lyricism of waiting", *liryzm czekania*[49]).

In terms of genre, Trzebiński and his fellow poets took the "lyric" actually quite seriously, which is shown by the fact that they tried to find a new kind of lyric expression – answering to the extreme conditions of war – in the "lyric poem in prose"

---

[46] One may see a reference in this idea to Norwid's essay "Silence" ("Milczenie", 1882) which, however, did not mystify silence but highlighted "concealment" (*przemilczenie*) as a chain link to which an interlocutor can refer and freely react, not only in dialogue but also metaphorically, in literature (reader response) and, more broadly, in cultural tradition (one epoch "speaks out" what remained "unsaid" by the previous one). Norwid uses the phrase "to be great *by silence*" ("jakże wielkim jest albo bywa *milczeniem* ten…") but he understands "concealment" in what one could call a dialectical interplay with speech. C. Norwid, *Milczenie*. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 6, p. 231, 241 (emphasis in the original).

[47] "[ż]e awangarda może stanowić przygotowanie poezji przyszłości, nagromadzić jakieś spichlerze skondensowanego liryzmu, poetyckiej urody." A. Trzebiński [pseud. Stanisław Łomień], *Snopek życia i ostu* (*z cyklu:* Z walk o współczesną lirykę nr 1) [*Sztuka i Naród* 1942, no. 3/4)]. In: *Aby podnieść różę… Szkice literackie i dramat*, *idem*, ed. M. Urbanowski, Warsaw 1999), p. 80.

[48] "[…] jeżeli te zdobycze i zapasy (te niby eksperymenty) naprawdę są i to takie znakomite, to czas je *teraz* – w czasie wojny właśnie – napocząć, przyrządzić na sposób jadalny, pożywić się z nimi." *Ibidem*, p. 77 (my emphasis, Ch.Z.).

[49] C. Norwid, *Pięć zarysów. III. Ruiny* [1849]. In: *Pisma wszystkie*, *idem*, vol. 3, p. 494. Norwid's phrase is likely to be an ironic allusion to the cult of the Slavs in Adam Mickiewicz's *Paris Lectures* (1840–1844). In them, Mickiewicz ascribed a particular eschatological inclination to the people (*lud*) of the Slavs. He conceived of them as bearing "a special mark, the mark of *waiting* […]" ("Lud ten posiada szczególne znamię, znamię *oczekiwania*"). A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. *Kurs trzeci* [March 14, 1843], Warsaw 1998 (*Dzieła*, vol. X, oprac. J. Maślanka), p. 176 (emphasis in the original) ("Ce peuple offre un charactère particulier, celui de l'*attente* […]"; A. Mickiewicz, *Les slaves*. Cours professé au Collège de France, Paris 1849, vol. 4, p. 273.

(*liryk prozą*)[50]. To put it in Norwid's terms, they were looking for an *indelicate* version of lyricism. Nonetheless, Trzebiński's "The Lyric Generation and the Dramatic Generation" („Pokolenie liryczne i dramatyczne", 1942), his best known polemical piece, is marked by a completely denigrating understanding of "lyric". In the form as it had dominated the literary scene before the war, he argues, lyric is merely a "technique of departing" (*technika oddalania się*), that is, contemplative detachment, escapism. And even in its aspiration to embrace war "thematically", it never could succeed. He writes: "*War has easily become a theme but it lacked any lively or new form.*"[51] The structure of Trzebiński's argument is remarkable, as he criticizes the mechanism by which "the person of the author, his true, private life becomes, through reception, an element of composition of the lyric poem"[52]. What is crucial for Trzebiński is the idea of an opposition between such author-centered lyricism and the "objectivity" (*obiektywność*) of drama – an art somehow purified from its author without the mediation of a subject perpetuating himself or herself through lyricism[53].

It should not be overlooked that within the circle of *Sztuka i Naród* there existed quite significant disagreement. In a reply (to be published for the first time only two decades later) to Trzebiński's text, his fellow Zdzisław Stroiński (1921–1944) detects a trivializing conception of lyric. Under "lyric", Stroiński eloquently points out, Trzebiński understands something "tearful, blurred, egg-less, sickly-sentimental, emphatic, forced"[54]. In other words: Trzebiński defines lyric in a deliberatly reductionst way as the poet's detachment from reality in order to then reproach him for this detachment[55]. In fact, Stroiński goes on, the degree of participation of lyric in reality is virtually impossible to *measure*, especially in the midst of the "apocalyptic reality"[56] of the Occupation. Escaping the dichotomy between activity and passivity, subjectivism and objectivism, Stroiński defines lyric instead – somehow anachronistically yet all of a sudden, almost subversively – as an "elementary cry from the most metaphysical ground of essence"[57]. And respectively of Trzebiński's slogan of the "epoch

---

[50] See A. Kluba, *Wojenne „liryki prozą"*. In: *Poemat prozą w Polsce*, *eadem*, Warsaw–Toruń, 2014.

[51] "*Tematyka stała się wojenna bez trudu, ale żywej i nowej formy zabrakło.*" A. Trzebiński, *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [*Sztuka i Naród* 1942, no. 5]. In: *Aby podnieść różę…*, *idem*, p. 105 (emphasis in the original).

[52] "[…] osoba autora, jego prawdziwe, prywatne życie staje się tu – przy recepcji – elementem kompozycji w liryku." *Ibidem*, p. 107.

[53] *Ibidem*.

[54] "[…] płaczliwy, rozmazany, bezjajski, ckliwo-sentymentalny, emfatyczny, wymuszony" (Z. Stroiński [pseud. Marek Chmura], *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (w związku z artykułem St. Łomienia Pokolenie liryczne i dramatyczne)*. In: *Ród Anhellich*, *idem*, ed. L.M. Bartelski, Warsaw 1982, p. 90.

[55] See A. Kluba, *Wojenne „liryki prozą"*, p. 383.

[56] "Ocenienie oddźwięku naszej apokaliptycznej rzeczywistości w literaturze jest zupełnie niemożliwe." Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach…*, p. 92.

[57] "[…] krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty" (*ibidem*). Clare Cavanagh convincingly argues that it is precisely the insistence on lyric subjectivity that turned out to be the most relevant political dimension of poetry in the context of the repressive regimes of the twentieth century. C. Cavanagh, *Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West*, New Haven–London 2009.

of the deed" (*epoka czynu*), soon to be entered by the "dramatic generation", Stroiński notes: "How bronze-like that sounds!"[58]

Conclusion

The transformation of "lyricism" into a polemical concept proves to be a highly instructive instance of the lasting impact of Romanticism in the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth century. The cases of Norwid, Brzozowski, and *Sztuka i Naród* show how Romantic subjectivity remains a central point of reference throughout manifold contestations thereof. Despite their anti-subjectivist agendas, none of those poets and critics is willing to fully renounce the imaginative potential of lyricism as both inspired exaltation and a "passivist" mood. After all, the main enemy turns out to be not Romanticism as such but Romanticism as a social convention and as a means of dissimulation of *what is to be done*. The polemical use of "lyricism" for extra-literary phenomena, at some point, turns into an attempt at its purification, at a paradoxical fusion of Romantic transgression with acute self-discipline.

Bibliography

Ammon F. von, *Lyrikologie*. In: *Handbuch Literarische Rhetorik*, ed. R. Zymner, Berlin––Boston 2015.

Broda M., *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris 1997.

Brzozowski S., *Cyprian Norwid. Próba*. In: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, *idem*, ed. A. Walicki (*Dzieła*, ed. M. Sroka), Warsaw 1973.

Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, ed. J. Bahr (*Dzieła*, ed. M. Sroka), Cracow 2001.

Brzozowski S., *Maurycy Barrès (ze studiów nad myślą francuską)* [1909]. In: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, *idem*, intr. C. Michalski, afterword A. Bielik-Robson, Warsaw 2007.

Brzozowski S., *Pamiętnik*, intr. M. Wyka, ed. M. Urbanowski, Wrocław–Warsaw–Cracow 2007.

Brzozowski S., *Pod ciężarem Boga. Wiry. Płomienie*, afterword by M. Wyka (*Dzieła*, ed. by A. Mencwela, t. 5), Cracow 2012.

Burek T., *Miejsce Brzozowskiego w dwudziestowiecznym sporze o romantyzm. Wstęp do zagadnienia*. In: *Wokół myśli Brzozowskiego*, ed. A. Walicki i R. Zimand, Cracow 1974.

Cavanagh C., *Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West*, New Haven––London 2009.

Culler J.D., *Theory of Lyric*, Cambridge, Mass., 2015.

Dobrzyńska T., *Utwór liryczny a status podmiotu w kulturze współczesnej w świetle spójności i interpretacji tekstu*. In: *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury,* B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska (red.), Warszawa 2014.

[58] "[…] jak to brzmi spiżowo" (Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach…*, p. 84).

Fieguth R., *Gedanken zu Norwids Essay Das Schweigen*. In: *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, ed. S.K. Frank, E. Greber, Sch. Schahadat, I. Smirnov, Munich 2001.

Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*. In: *Romans, contes et nouvelles*, *idem*, ed. P. Laubriet, Paris 2002, vol. 1.

Hallberg R. von, *Lyric Powers*, Chicago 2008.

Jakobson R., *Closing Statement: Linguistic and Poetics*. In: *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, second printing, Cambridge, Mass., 1964.

Kluba A., *Wojenne „liryki prozą"*. In: *Poemat prozą w Polsce*, *eadem*, Warsaw–Toruń 2014.

Koselleck R., *Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie*. In: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen, idem*, *Sprache*, Frankfurt/M. 2006.

Kuczera-Chachulska B., *O problemie liryczności (uwagi wstępne)*. In: *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury,* B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska (red.), Warszawa 2014.

Kuziak M., *Norwid et le problème du sujet*. In: *Norwid notre contemporain*, ed. M. Delaperrière, Paris 2015.

Liryczność. W kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury, B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska (eds),Warsaw 2013.

Łapiński Z., *Norwid*. In: *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, *idem*, Lublin 2014.

Maulpoix J.-M., *Incertitudes d'un néologisme*. In: *Du lyrisme*, *idem*, 2nd ed., Paris 2000.

Maulpoix J.-M., *Pour un lyrisme critique*, Paris 2009.

Mickiewicz A., *Les slaves*. Cours professé au Collège de France, Paris 1849, vol. 4.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*. Kurs trzeci [March 14, 1843] (*Dzieła*, vol. X, oprac. J. Maślanka), Warsaw 1998.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, ed. J.W. Gomulicki, Warsaw, 1971–1976 (11 vols.).

Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydercy*, Warsaw 1973.

Rodriguez A., *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont 2003.

Słownik języka polskiego, Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (eds), Warsaw 1900.

Stanisz M., *Prawdziwa poezja serca i duszy. Kategoria liryczności w polskiej krytyce literackiej wczesnego romantyzmu*. In: Kuczera-Chachulska/Skalińska, *Liryczność…*

Stoff A., *Liryczność w życiu i w literaturze (W poszukiwaniu źródłowego sensu pojęcia)*. In: *Liryczność– w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury,* B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska (red.), Warszawa 2014.

Stroiński Z. [pseud. Marek Chmura], *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (w związku z artykułem St. Łomienia Pokolenie liryczne i dramatyczne)*. In: *Idem*, *Ród Anhellich*, ed. Lesław M. Bartelski, Warsaw 1982.

Trzebiński A. [pseud. Stanisław Łomień], *Snopek życia i ostu (z cyklu:* Z walk o współczesną lirykę nr 1) [*Sztuka i Naród* 1942, no. 3/4)]. In: *Aby podnieść różę… Szkice literackie i dramat*, *idem*, ed. M. Urbanowski, Warsaw 1999.

Trzebiński, A. *Pamiętnik*, ed. P. Rodak, Warsaw 2001.

Vigny A. de, *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*. In: *Oeuvres complètes*, *idem*, ed. F. Germain et A. Jarry, Paris 1986, vol. 1: Poésie, théâtre.

Zehnder C., *Tätiger Augenblick: Zur „poetischen Ethik" in Stanisław Brzozowskis* Legende des Neuen Polen. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 2018, no. 74(2).

Zgorzelski Cz., *Liryczność poezji romantycznej*. In: *Zarysy i szkice literackie*, *idem*, Warsaw 1988.

Streszczenie

Pojęcie liryzmu (*lyrisme*) weszło w obieg we Francji w latach 20. XIX wieku i posłużyło do określenia szczególnie wyegzaltowanego, „śpiewnego" trybu wypowiedzi poetyckiej. Można go ponadto oddać jako narzędzie samoutwierdzania się romantyzmu. Tymczasem w kontekście późnego romantyzmu określenie to niedługo przybrało zabarwienie ambiwalentne, gdyż opisywało coraz częściej konwencjonalizowany styl romantyczny, i to nie tylko w piśmienności, lecz także w zachowaniu. W artykule tym omawiam szereg przykładów z literatury polskiej, w których liryzm/liryczność przechodzi nie tylko taką częściową, lecz – jak się wydaje – zupełną dewaluację. Funkcjonuje wówczas jako koncept polemiczny o pejoratywnym wydźwięku i uniwersalnym zakresie zastosowania – zgodnie z koncepcją Reinharda Kosellecka. U późnego romantyka Cypriana Norwida „liryzm" opisuje specyficzne zabiegi retoryczne rozpowszechnione wśród polskiej elity, które mają kompensować brak odwagi cywilnej i autorefleksji. Filozof, krytyk i pisarz Młodej Polski Stanisław Brzozowski, używając tego samego określenia, krytykuje „dekadenckie" upieranie się przy autonomii sztuki jako pretekstu do uniknięcia nowoczesności i akceptacji rozwoju technicznego. Wreszcie młodzi poeci konspiracyjnego czasopisma „Sztuka i Naród" (Warszawa 1942–44) – wyraźnie nawiązując do strategii Norwida i Brzozowskiego – eksploatowali koncept „liryzmu" jako dyskursywną broń przeciw „defetystycznym" reprezentantom literatury dwudziestolecia międzywojennego oraz jako pole odniesienia przy ciągłym przepracowywaniu własnej postawy w konspiracyjnym polu literackim okresu okupacji. Te polemiczne zawłaszczania „liryzmu" – oto teza artykułu – ujawniają taki tryb kontestacji, który przyczynił się do kontrowersyjnego przekazywania miast odrzucenia podmiotowości romantycznej.

Summary

The concept of "lyricism" (*lyrisme*) was coined in France in the late 1820s to declare a particularly exalted, "singing" poetic mode. It can be understood as a way of codifying Romantic self-empowerment. However, in the context of late Romanticism, the term soon became ambivalent. It now often described a conventionalized Romantic literary manner and, moreover, an exaggeratedly sentimental behavior. This paper presents a series of examples from Polish literature where lyricism (*liryzm*/*liryczność*) undergoes not only such a partial but, as it were, complete devaluation and functions instead as a universally applicable pejorative polemical concept in Reinhard Koselleck's sense. In the late Romantic poet Cyprian Norwid (1821–1883), "lyricism" describes specific rhetorical moves that compensate for the lack of civic courage and self-reflection among Polish intellectuals. The *fin de siècle* philosopher, critic, and writer Stanisław Brzozowski (1878–1911), dwelling on the same notion, criticizes the "decadent" insistence on artistic autonomy as a pretext to avoid both facing modernity and acknowledging technical progress. The young right-wing poets gathered around the underground magazine *Art and Nation* (*Sztuka i Naród*, Warsaw, 1942–44) – obviously referring to Norwid's and Brzozowski's strategies – used "lyricism" as a discursive weapon against some of the "defeatist" representatives of prewar literature and as a negative foil for the constant reworking of their own stance in the field of clandestine literature during the Occupation. These polemical appropriations of "lyricism", the paper argues, instantiate a mode of contestation that contributed to a controversial tradition of Romantic subjectivity, rather than to abandon it.

Biography

Christian Zehnder – is a postdoctoral researcher in Slavic literatures at the University of Fribourg (Switzerland). From 2016 to 2018, he was a visiting scholar at the University of Warsaw and at the University of Chicago. His research interests include Russian and Polish poetry, Russian and Polish literature in the context of the history of ideas and religion, and unofficial (poetic) cultures in Russia and Poland. Currently he is finishing his *Habilitationsschrift* on poetic "activisms" in Polish Literature. Recent publication: *Izobilie i askeza v russkoi literature. Stolknoveniia, perekhody, sovpadeniia* (Abundance and Asceticism in Russian Literature: Confrontations, Transitions, Coincidences, ed., with J. Herlth, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020). In 2019, he published the novel *Die verschobene Stadt* (Otto Müller Verlag).

christian.zehnder@unifr.ch

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 197–210 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **04.01.2020**
Zaakceptowano: **27.03.2020**

Karol Samsel

University of Warsaw
Warszawa
ORCID: 0000-0002-2047-4508

POLSKOROMANTYCZNE WIDMA JOSEPHA CONRADA. PROLEGOMENA DO BADAŃ NAD POLSKIM OBLICZEM PISARZA[1]

POLISH-ROMANTIC SPECTRES OF JOSEPH CONRAD. PROLEGOMENA TO THE STUDIES ON POLISH FACE OF THE WRITER

Słowa kluczowe: Joseph Conrad, romantyzm polski, widmontologia, *Opowieści niepokojące*, *Dziady* cz. III
Key words: Joseph Conrad, Polish Romanticism, hauntology, *Tales of Unrest*, *Forefathers' Eve* Part III

Zamiast wstępu: Conrad rozważny i romantyczny

W orbicie tematów i problemów oddziaływania polskich lektur romantycznych na pisarstwo Josepha Conrada do dziś nie udało się wyjść poza istotny, aczkolwiek wstępnie jedynie zarysowany obszar klasycznych preliminariów. Stało się tak,

[1] Używając metafory „polskiego oblicza Conrada", celowo nawiązuję do głośnej w conradystyce światowej monografii autorstwa Yves'a Hervoueta, *The French Face of Joseph Conrad*. Jak pisał na jej temat Zdzisław Najder: „imponująca erudycją – a mimo wszystko niepełna! – książka Yves'a Hervoueta o »francuskim obliczu« Josepha Conrada ukazuje zaskakującą liczbę zapożyczeń Conrada z literatury francuskiej. Od poszczególnych zwrotów i motywów stylistycznych – do całych scen, często niemal żywcem przeniesionych z francuskiego oryginału do angielskiego tekstu i nowego kontekstu. Dotyczy to nie tylko takich utworów, jak *W zawieszeniu*, gdzie akcja oparta jest w znacznej mierze na pamiętnikach Comtesse de Boigne. Filiacje występują w całej twórczości Conrada, także w utworach, które z Francją nic wspólnego nie mają – jak w *Murzynie z załogi „Narcyza"*, gdzie opis śmierci Waita jest kopią sceny w *Bel-Ami* Maupassanta, albo we *W oczach Zachodu*, gdzie Natalia Haldin odzywa się słowami Madame de Rênal z *Czerwonego i czarnego*. Nie będę się tu zajmował posądzeniami Conrada o plagiat; zostały przekonująco odrzucone. Jak napisał Ian Watt, »w pewnym sensie Conrad jest najmniej wtórnym z pisarzy; bardzo niewiele z tego, co napisał, można by wziąć za czyjś inny utwór«". Z. Najder, *Dla kogo pisał Joseph Conrad?* (tekst wykładu, jaki autor wygłosił w Tuluzie w czasie trwania „Semaine polonaise", 24 kwietnia 2007), „Culture", 16.06.2008, <culture.pl/pl/artykul/dla-kogo-pisal-joseph-conrad> [24.01.2018].

co znamienne, pomimo istniejącego, częściowego stanu badań (tworzyli go nie tylko w Polsce – Manfred Kridl, Józef Ujejski, Wacław Borowy, Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Andrzej Busza, Stefan Zabierowski, Wit Tarnawski i wielu innych, w najnowszych pracach natomiast m.in. Mary Morzinski oraz Jean M. Szczypien[2]). Jednakże wraz z ramową zgodą na uogólnienia nadchodził – co trzeba podkreślić – fasadowy opór wobec szczegółowych koncepcji określania wpływu, który na Conrada mógł wywrzeć szeroko rozumiany polski romantyzm. Nadal symptomatyczny pod tym względem pozostaje komentarz Zdzisława Najdera zamieszczony we wstępie do polskiego wydania *Listów* pisarza z 1968 roku:

> Kiedy Conrad używa (a czasem i nadużywa) romantycznych czy neoromantycznych zwrotów jak „bezkresne przestworza", „niezgłębione tonie", „nieubłagany los", „posępne fatum", „wieczyste tajemnice", itd. – trzeba umieć oddzielić stylistyczną powłokę od treści, która z idealizmem filozoficznym nie ma nic wspólnego: żadne niezbadane, tajemne siły losu nie odgrywają jakiejkolwiek roli przyczynowej w utworach Conrada. Niezależnie od „duchologicznego" czasem słownictwa cała motywacja wydarzeń utrzymana jest w ramach empirycznego prawdopodobieństwa[3].

Dobrze wiedzieć, z jakim „idealizmem filozoficznym" Najder rzeczywiście tu dyskutuje, i tym samym – czego w istocie chce dowieść, a przynajmniej – co pragnąłby zasugerować. Wiele na to wskazuje, że implikuje on autorowi *Murzyna z załogi „Narcyza"* pogląd dość dwuznaczny – romantyczne i neoromantyczne – indyferentyzm, a także atematyzm i konwencjonalizm. Pod pojęciem romantyzmu rozumie zaś określony zespół jakości estetycznych, które swobodnie można przypisać do tzw. czarnego romantyzmu w obrębie twórczości polskiej szkoły ukraińskiej. To bowiem z dziełami takimi, jak *Maria* Antoniego Malczewskiego i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego łączyć należałoby specyficzny model obrazowania, który Najder kontekstualizuje w swoim tekście za pomocą metafor „nieubłaganego losu", „posępnego fatum" albo „wieczystych tajemnic".

To wszystko obecne u Conrada ukazuje Ryszard Przybylski w słynnym studium *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim" Goszczyńskiego)* jako

---

[2] M. Kridl, *„Lord Jim" Conrada*, „Przegląd Współczesny" 1929, nr 81 i 82; J. Ujejski, *Conrad i Polska*. W: *O Konradzie Korzeniowskim*, *idem*, Warszawa 1936, s. 11–63; W. Borowy, *Fredro i Conrad* oraz J. Krzyżanowski, *O tragedii na Samburanie*. W: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 246–252, 333–337; K. Wyka, *Wyspa na polskiej zatoce*, „Twórczość" 1964, nr 10, s. 90–102; A. Busza, *„Karain"*. W: *Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on his Work (ex „Antemurale X")*, *idem*, Romae–Londini 1966, s. 209–213; S. Zabierowski, *Conrad a romantycy polscy*. W: *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, *idem*, Gdańsk 1971, s. 133–155; W. Tarnawski, *Conrad a Malczewski*. W: *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, *idem*, Londyn 1972, s. 211–212; a także M. Morzinski, *Linguistic Influences of Polish on Joseph Conrad's Style*, Boulder–Lublin 1994; J.M. Szczypien, *„Sailing Towards Poland" with Joseph Conrad*, New York 2017.

[3] Z. Najder, *Wstęp*. W: *Listy*, J. Conrad, wybór i opracowanie: Z. Najder, przekłady H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 8.

spuściznę określonego rodzaju, będącą owocem zawrotnej, literackiej kariery fatalistycznej antropologii romantycznej w łonie polskiej szkoły ukraińskiej:

> Bunt jest formą skazania i autozagłady indywidualności. Świat romantyków był równie mechanicystyczny, co uniwersum klasyków. Nie miejmy złudzeń. Nie wierzmy w te wszystkie opowieści o intuicyjnym przenikaniu istoty bytu. Świat romantyków to również wykoncypowana machineria. U klasyków była to wszak maszyna puszczona w ruch przez dobry rozum. Oczywiście był to twór wyimaginowany, ale za to jakże ludzki. Maszyna romantyków była również dziełem umysłu, ale jakże zgnębionego, jak zrozpaczonego, jak przestraszonego, jak upodlonego. Była to zaiste piekielna maszyna[4].

Komentarz Najdera do *Listów* Conrada – jestem o tym przekonany – warto przeczytać raz jeszcze w nowej perspektywie, którą ustala współczesny stan badań nad polską szkołą ukraińską (zatem nie tylko Ryszard Przybylski, lecz także m.in. Halina Krukowska oraz Jarosław Ławski[5]). Już bowiem za sprawą samego Przybylskiego, który rozpatruje problem fatalistycznej antropologii polsko-ukraińskiej z perspektywy sporów pomiędzy romantykami a klasykami widać, że Najder w swojej ocenie romantycznego stylu Conrada realizuje ten sam sposób myślenia, co Przybylski. Conrad zatem praktykował ów sposób pisania nieświadomie, miało to w sobie więcej z maniery niż z intertekstualnej gry, w istocie bowiem autor *Jądra ciemności* to „maszyna puszczona w ruch przez dobry rozum", a więc w żaden sposób niepodobna do ukraińskich „maszyn", czyli „dzieł zgnębionego i upodlonego umysłu".

To zdecydowanie warte zauważenia oraz odnotowania – te same cechy, w które Ryszard Przybylski wyposaża tzw. dobrego klasyka, Zdzisław Najder przypisałby najpewniej Josephowi Conradowi, chcąc zasugerować jego romantyczny indyferentyzm. Likwidacja zaś problematyki makabry, frenezji romantycznej, do tego wątków pogranicza polsko-ukraińskiego silnie obecna w dziełach polskiej szkoły ukraińskiej, uznanie wszystkich tych wątków za nierelewantne dla dzieł Conradowskich doprowadzić ma do wyprowadzenia konkretnych ram nowego Conradowskiego portretu. Conrad Zdzisława Najdera to bowiem także Conrad-romantyk, lecz romantyk wyspowy, postępujący w zgodzie z anglosaskim prawidłem etycznym *sense and sensibility*. To Conrad – pomimo epizodów depresji, nerwic i napadów melancholii – rozważny oraz romantyczny, a więc taki, który pozwala siebie zrozumieć Anglikom w dostępnym im (czego dowodzi Agata Bielik-Robson, skrajnie odmiennym od polskiego[6]) romantycznym kluczu anglosaskim. W dychotomii Ryszarda Przybylskiego należałby do wyróżnionego, ekskluzywnego grona dobrych klasyków:

---

[4] R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna* (*O „Zamku kaniowskim" Seweryna Goszczyńskiego*). W: *„Szkoła ukraińska" w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski oraz U. Makowska i M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 98.

[5] H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011 oraz J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.

[6] A. Bielik-Robson, *I rozważna, i romantyczna, czyli o racjonalności romantyzmu*. W: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, taż, Kraków 2008, s. 5–20.

> Albowiem przerażeni nieporządkiem świata romantycy z przedziwną lubością wymyślali swą piekielną maszynę do oszołomienia i zagłady człowieka. Zamiast klasycznej harmonii materialnego uniwersum człowieka zaproponowali porządek zła i zniszczenia. Ten swój bezmyślny gest zaczęli przedstawiać jako intuicyjną pracę ducha, który w ten sposób dociera do istoty bytu, chociaż była to tylko szczególnie ponura zdrada ideałów. Klasycyzm był wielką szkołą radości istnienia. Romantyzm stał się przedszkolem wielkiego pesymizmu. Klasycyzm uczył rozsądnego liczenia się z rzeczywistością. Romantyzm ponad rzeczywistość stawiał ekspresję osobowości i surrealnej idei. I pędził w ten sposób ludzi do buntu, który przynosił im tylko zagładę[7].

Pod słowami badacza romantyzmu częściowo przynajmniej mógłby podpisać się Najder. Conradowska, romantyczna tragedia honoru, a zatem m.in. tragedia Jima z *Lorda Jima* nie może być rozpatrywana w innych estetycznych kategoriach romantyzmu niż anglosaskie założenia *sense and sensibility*. Na pewno – bezwzględnie nie należy jej interpretować w kategoriach ukraińskiej frenezji romantycznej. Owszem, autor *Życia Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, interpretując *Lorda Jima*, powołuje się na europejskie i polskie etosy szlachecki oraz rycerski, oba jednakże zakorzenione są w staropolskiej, nie w romantycznej antropologii literackiej. To zaś, na co Najder nie mógłby się zgodzić, przyjmuje z przekonaniem m.in. Adam Gillon, wskazując na paralele między Conradowskim Jimem a Kordianem Juliusza Słowackiego. Tego rodzaju krok byłby jednak dla Najdera rozerwaniem spójni, jaką żmudnie konstruował dla Conrada, łącząc jego pisarstwo z anglosaskim ideałem XIX-wiecznego *sense and sensibility*. Mówiąc krótko, jeżeli romantyzm, to jedynie ten funkcjonalny i korzystny, gdy przychodzi identyfikować Conrada-Korzeniowskiego z literaturą angielską.

W ten właśnie sposób ucieleśniony został rzeczywisty paradoks w badaniach nad tzw. Conradowskim polskim zapleczem twórczości. Wraz z przyrostem wiedzy o polskich kontaktach oraz znajomościach autora *Księcia Romana*, razem z krytyczną edycją korespondencji pisarza z Polakami, zabrakło intertekstualnej, kompletnej monografii oddziaływania polskiego romantyzmu na Josepha Conrada. Celem niniejszej pracy jest zatem tematyczna oraz problemowa integracja wątków romantycznych w pisarstwie Conrada oraz próba dowiedzenia, że polskim, romantycznym kluczem motywów oraz wątków pisarz-Polak posługiwał się w sposób wyrafinowany, złożony, a przede wszystkim – konstelacyjny, wytwarzając w swoich tekstach niekiedy wręcz konceptualny palimpsest, regularną mozaikę romantycznych wątków polskich, z którymi gra stanowić miała ukryty, subtelnie artykułowany temat niejednego Conradowskiego utworu.

Ten typ założeń, z pewnością mogący zniechęcać do siebie arbitralnością i częściową tylko sprawdzalnością hipotez, domaga się – to jasne – licznych zastrzeżeń, przybliżeń, także objaśnień. Bezwzględnie należy je sformułować. Polski romantyzm oddziałuje na Conrada za pośrednictwem różnych modeli i paradygmatów. Po pierwsze – w obszarze tekstu Conradowskiego nie jest łatwo oddzielić od siebie polsko-romantyczną aluzję, parafrazę oraz reminiscencję tematyczną. Przemożne wrażenie

[7] R. Przybylski, dz. cyt., s. 110–111.

obecności „wtórnego kodowania" polskiego stylu romantycznego w tekście pisarza zatem wynika z nagromadzenia motywiki określonego typu (dla przykładu: noc, sen, śnienie, a także oniryzm z nokturnowością w *Opowieściach niepokojących*[8]), a także ze sposobu ewolucji określonej grupy motywów w tekście i innowacyjnej drogi ich przearanżowywania w stosunku do romantycznego, szczególnie zaś polskoromantycznego oryginału. Po drugie – w rekonstrukcji intertekstualnego modelu relacji i uwarunkowań „Conrad a romantyzm polski" nie jest możliwe wyznaczenie ostrej granicy pomiędzy tym, co jeszcze stanowi element świadomej gry intertekstualnej Conrada z jego polską spuścizną, co zaś jest już podprogowo ujawniającymi się, prześladowczymi tematami i rematami (*haunting themes*) jego sposobu pisania.

W poszukiwaniu metody: pomiędzy intertekstualnością a hontologią

W do tego stopnia zawikłanej sytuacji zestawienia i porównania metodą komparatystyczną posługiwać należy się wyjątkowo ostrożnie, gdyż to nader czułe w tym wypadku narzędzie bardzo łatwo wypaczyć, co doprowadzi do popełnienia błędu polonocentryzmu w badaniach, a następnie do zafałszowania wyników. Warto w tej sytuacji wprowadzić co najmniej cztery plany badania: ten pierwszy to obszar bezpośrednich, niepowątpiewalnych nawiązań Conrada do polskoromantycznej spuścizny (np. nawiązania do *Konrada Wallenroda* w *Szaleństwie Almayera*), ten drugi z kolei to sfera nawiązań pośrednich, choć przekonujących poprzez sposób egzemplifikacji (np. nawiązanie do *Czatów* w *Karainie*). Ten trzeci to sfera przypadków granicznych, w debacie nad którymi jest zasadne zapytać precyzyjnie o wymiar oraz rodzaj świadomości intertekstualnej Conrada (w tej grupie ulokować należy podstawowe zupełnie interteksty odsyłające do dramatów oraz poematów Słowackiego, prawie nigdy nie werbalizowane przez pisarza wprost). Czwarta sfera, najbogatsza oraz równie zasadnicza co poprzednie, to rezerwuar Conradowskich reminiscencji tematycznych, które pełnią fundamentalną rolę w określaniu polskoromantycznej aury tekstów pisarza (sposób dyskutowania Alvana Herveya ze swoją żoną w opowiadaniu *Powrót* powiela schemat klasycznej tyrady romantycznej, co więcej nasuwa skojarzenie z Wielką Improwizacją z Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. III).

Wymienione już przed momentem *Karain* i *Powrót* są opowiadaniami włączonymi w obręb szczególnie wyraźnie operujących polską hiperbolą romantyczną *Opowieści*

[8] W *Karainie* dla przykładu Mindanao, dominium Karaina – jak wspomina narrator opowiadania – „wydawał się nam krajem bez wspomnień, żalów i nadziei; krajem, gdzie nic nie mogło przetrwać nadejścia nocy i gdzie każdy wschód słońca – niby oddzielny, olśniewający akt stworzenia – był oderwany i od wczoraj, i od jutra" („it appeared to us a land without memories, regrets and hopes; a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow"). J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, przeł. A. Zagórska. W: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, *idem*, Warszawa 1972, s. 15, także J. Conrad, *Karain: A Memory*. W: *Selected Works of Joseph Conrad*, *idem*, Hertfordshire 2005, s. 804; zob. również studium Michaela Greaneya na ten temat: M. Greaney, *Conrad, Sleep and Modernism*, „The Conradian" 2012, nr 37, s. 1–19.

niepokojących, tomu Conrada z 1898 roku. John Stape, pisząc w swojej biografii pisarza o *Idiotach*, innym z opowiadań zbioru, zaznacza, że tą akurat fabułą stworzoną niejako „na wzór pisarstwa [Marguerite – K.S.] Poradowskiej", belgijskiej autorki polskiego pochodzenia, dalekiej krewnej, przyjaciółki Conrada, „powrócił [on] do Maupassanta i Flauberta"[9]. W wypadku *Karaina* – kontynuuje Stape – na kształt tekstu „w znacznym stopniu wpłynęło opowiadanie *Tamango* Prospera Merimée"[10], zaś w *Placówce postępu* fabuła opowiadania poprowadzona została „na wzór opublikowanej pośmiertnie powieści Flauberta *Bouvard i Pécuchet* (1881)"[11].

Dobrze jest spojrzeć na rezultat kwerendy Stape'a w sprawie intertekstualności *Opowieści niepokojących* z charakterystycznej perspektywy tzw. polskiego zaplecza pisarza. Ten specyficzny horyzont ujawniłby szybko bowiem, że choć efekt poszukiwań jest w tym przypadku bogaty (Maupassant, Flaubert, Merimée, Poradowska...), pozostaje on jednostronny, nie angażuje bowiem osobnego, całego zespołu odwołań, a nierzadko – mikro- i kryptoodwołań: zwartego i rozległego zarazem konglomeratu polskich kontekstów romantycznych. Nigdy niepodjęte w oddzielnej pracy intertekstualne badania nad Conradem wymagają bowiem specyficznie przeformułowanej metody analizy. Można ją nieco przybliżyć za pomocą modelu intertekstualnego krzyżowania kontekstów ze sobą. Krzyżowanie intertekstów ze sobą oznacza w tym wypadku, że w *Karainie* koegzystują ze sobą w osobnym powiązaniu, które należałoby wyjaśnić, a przynajmniej zasugerować – *Tamango* Merimée i *Dziady* Mickiewicza, w *Idiotach* – np. *Horla* Maupassanta i *Maria* Malczewskiego, w *Placówce postępu* z kolei – *Bouvard i Pécuchet* Flauberta oraz *Sen srebrny Salomei* Słowackiego.

Conradowska intertekstualność to więc specyficzna „intertekstualność krzyżująca", w której wypadku metoda krzyżowania kontekstu może (to dosyć prawdopodobne) domagać się intertekstu polskojęzycznego, często nie tyle dziewiętnastowiecznego *sensu largo*, co – romantycznego *sensu stricto*, nadającego oryginalnemu tekstowi Conrada specyficznego, stylowo-formalnego kolorytu, który Edward Garnett mógł rzeczywiście rozpoznać jako na poły ekscentryczny, „słowiański tembr" Conradowskiej narracji (przeciw czemu pisarz emocjonalnie wystąpił[12]). Ów „polski, romantyczny faktor" obecny jest w Conradowskim pisarstwie w sposób bezwarunkowy i nieuwarunkowany, a zarazem – „widmowy", tzn. tak, jak pojęcie to rozumiał m.in. Jacques Derrida, twórca terminu i teorii widmontologii[13]:

---

[9] J. Stape, *Mąż i pisarz (1896–1898)*. W: *Joseph Conrad*, z angielskiego przełożył J. Chmielewski, *idem*, Warszawa 2009, s. 133–134.

[10] *Ibidem*, s. 140.

[11] *Ibidem*, s. 135.

[12] *Letter to Edward Garnett, 28 August 1908*. W: *The Cambridge Edition of the Letters of Joseph Conrad*, Cambridge 1983, s. 225–226.

[13] „Po lekturze książki *Cryptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups* francuski myśliciel już nigdy się nie uwolnił od filozoficznej melancholii, ale od tej pory jego zainteresowanie widmami przybierało różnorodne formy. W 1983 roku wziął udział w filmie fabularnym pod tytułem *Ghost dance* w reżyserii Kena McMullena. Jednak dopiero dziesięć lat później, w związku z zaproszeniem na konferencję zatytułowaną *Dokąd zmierza marksizm?*, Derrida zdecydował się wprowadzić do dyskursu humanistycznego całkowicie autorską koncepcję widm i przez jej pryzmat spojrzeć na heterogeniczne dziedzictwo Karola Marksa". A. Marzec, *Wstęp*. W: *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna i nonowoczesności*, *idem*, Warszawa 2015, s. 9–10.

> Według Derridy, badacz naukowy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie będzie nigdy w stanie nawiązać dialogu z widmami, gdyż po prostu ich nie zauważy, gotowy pominąć je jako coś nic nieznaczącego, nieistniejącego lub śladowego. Intelektualista spragniony twardych sensów jest za mocno osadzony w metafizyce obecności, zbyt gorliwie posługuje się zasadą niesprzeczności, dlatego widzi jedynie to, co jasne i wyraźne, co potrafi natrętnie, obcesowo, w pełni zamanifestować swoje niezaprzeczalne, namacalne istnienie. To, co się tylko zjawia, opiera się ontologizacji, w związku z czym desperackie i pełne przemocy próby Horacja [bohatera *Hamleta* – K.S.], by uczynić z efemerycznej, zmiennej rzeczywistości coś, co można by uwięzić w gorsecie pojęć naukowych, kończą się niepowodzeniem.Traktując widmo jako byt w pełni istniejący, przejrzysty i całkowicie dostępny, czynimy je niewidocznym dla narzędzi, jakimi się posługujemy, czyli spragnionych niepodważalnego sensu oczu[14].

Skutkiem połączenia tzw. metody hontologicznej z intertekstualną stać się musi w wypadku utworów Conrada konstatacja, że tekst Conradowski istnieje nie tyle w swojej utrwalonej postaci, co w rodzaju „intertekstualnej projekcji". Za ową „projekcyjność" zaś odpowiadać ma właśnie sieć polskich intertekstów. Określona Conradowska proza – to innymi słowy, mówiąc obrazowo – w połowie tekst-widmo, a w połowie tekst-krzyżówka intertekstualna[15]. Stosownymi określeniami są tutaj także: intertekstualna mutacja bądź hybryda, w której – ażeby zachować spójność, zwartość i integralność dzieła literackiego, poszukuje się sposobu pseudo-harmonizacji dwóch przeciwstawnych rodzajów intertekstów: globalnego i lokalnego, europejskiego i polskiego. W *Nostromo* chociażby spotykają się na równych prawach realistyczna powieść panoramiczna oraz polski dramat romantyczny, dając dzieło ukształtowane w określony, idiomatyczny sposób, w równym stopniu przesycone romantyczną grandilokwencją, operowością oraz metateatralnością, co rozlegle wyprowadzanymi w tzw. uniwersum tekstu technikami punktu widzenia.

W planie szczegółowym równocześnie „widmowy" w rozumieniu Derridiańskim wpływ Malczewskiego krzyżuje się z oddziaływaniem Maupassanta, „widmowe" oddziaływanie Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego z kolei „nawiedza" tekst Conradowski równie efektywnie, co wyraźne aluzje do pisarstwa Prospera Merimée, a także Gustave'a Flauberta. Narracja ukraińskiej powieści poetyckiej (wymienieni Goszczyński, Malczewski, a nawet Tomasz August Olizarowski) oraz narracja Maupassantowska też koegzystują ze sobą, tworząc suwerennie stop cech, które to dopiero wzięte razem daje się nazwać specyficznym, przesądzającym o światowej

---

[14] A. Marzec, *Widma. Anachroniczność*. W: *ibidem*, s. 206.

[15] Choć na gruncie polskiego literaturoznawstwa nie byłem w stanie znaleźć żadnych przykładów monografii mogących wykorzystywać narzędzia tzw. widmowej intertekstualności, problem wzorca metodologicznego skutecznie rozwiązały w tym przypadku filologie obce: stosownego przykładu, wraz z nim teorii „widmowej intertekstualności" dostarczają nam nieoczekiwanie polskie studia anglistyczne: tu szczególnie Edyty Lorek-Jezińskiej nad współczesnym kobiecym dramatem w Wielkiej Brytanii. Zob. E. Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*. W: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*, taż, Toruń 2013, s. 21–74.

marce pisarza, Conradowskim modusem opowiadania. Wspierająca ten tryb odczytań Conrada połączona metoda intertekstualno-hontologiczna znajduje odpowiednią podstawę na gruncie conradystyki także ze względu na istniejący stan badań na temat pisarza, gdzie dyskusje nad jego „widmami polskości" były prowadzone na długo przed publikacją przez Derridę książki *Widma Marksa* z 1993 roku (już w 1976 roku Gustav Morf opublikował ważną dla tematu monografię *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*[16]).

Na przykładzie *Opowieści niepokojących*: pomiędzy *Dziadami* cz. III Mickiewicza a *Lambrem* Słowackiego

Rzeczywisty wymiar trudności, z jakimi polski badacz Conrada obcuje, usiłując przebadać polską (nie tylko romantyczną) intertekstualność jego dzieła, niech unaoczni przykład nie w pełni oczywistych odwołań pisarza do mitu Mickiewiczowskiego romantyzmu wulkanicznego. Tekstem założycielskim i otwierającym zarazem horyzont mitologii polskiego czynu narodowego stały się *Dziady* cz. III, w nich zaś słynna wypowiedź Piotra Wysockiego w scenie przedstawiającej salon warszawski oparta na wizji narodowej katabazy, zejścia do wnętrza, samego jądra narodu: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi"[17].

O tym, że Conradowi bliska była filozofia romantycznego wulkanizmu, zaświadczyć może wywiad, jaki z pisarzem przeprowadził Marian Dąbrowski w 1914 roku. Wręcz zmuszany wówczas do odpowiedzi, indagowany, niechętnie, chociaż z przekonaniem odwołał się – jak się zdaje – do kategorii romantycznego profetyzmu i wulkanizmu: „Wielkie słowa, wielkie słowa mam mówić? To trudno, bardzo trudno. Nie jestem wielkością, ani nie jestem prorokiem. Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień, mały on, nieznaczny, *lueur*, tylko, ale jest, trwa"[18].

Z pewnością można odczytywać te słowa jako ostrożną, niezwykle oszczędną w stosowanej hiperboli deklarację uprawiania „pisarstwa wulkanicznego". To daleko idąca interpretacja, jednak – przy czym będę tu uparcie obstawał – jeszcze nie nadinterpretacja, zważywszy na wydatny pierwiastek autotematyzmu silnie obecny w ciągu całej rozmowy Conrada z Dąbrowskim. Czy „wulkaniczne pisarstwo" Conrada jest w jakiś sposób związane z projekcyjno-intertekstualnym charakterem jego dzieł? Czy w tym polu odniesień wulkanizm mógłby być specyficznym, romantycznym rodzajem intertekstualizmu, a właściwie – tego swoistego intertekstualizmu poręczną metaforą? Cóż, intencja pisarza z pewnością nie sięga tak daleko, ale ilustracyjność całego porównania pozostaje tak czy inaczej kusząca.

---

16 G. Morf, *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*, New York 1976.

17 A. Mickiewicz, *Dziady* część III. W: *Utwory dramatyczne*, *idem*, red. J. Krzyżanowski, t. III, Warszawa 1955, s. 210.

18 *Rozmowa z J. Conradem – Marian Dąbrowski*. W: *Szkice o Conradzie*, M. Dąbrowska, wstęp, redakcja i przypisy E. Korzeniewska, Warszawa 1974, s. 46.

Komplikuje ten sposób odczytania Stefan Zabierowski, sugerując, że metaforę ognia w tym jednym wypadku Conrad zaczerpnąć mógł nie od Mickiewicza, ale z powieści poetyckiej Juliusza Słowackiego *Lambro*[19]. Uwaga to słuszna, szczególnie, że *Lambro* pozostaje dla Conrada chyba jednym z najważniejszych źródeł aluzji i parafraz (a jak już wskazywałem, Conrad posługuje się parafrazą ze Słowackiego wyjątkowo rzadko). Najbardziej spektakularnym przykładem tego typu zapożyczenia z *Lambra* jest angielski tytuł Conradowskich esejów o morzu, tj. *The Mirror of the Sea*. W powieści poetyckiej Słowackiego „zwierciadło morza" stanowi metaforę stygmatyzującego przeznaczenia bohatera utworu, greckiego powstańcy i korsarza:

> I noc przekląłem, i morza zwierciadło,
> Morze tak ciche, czemu burz nie miało?
> Gdy w nie patrzałem – moje czucie mdlało,
> Patrzałem w czucie, moje czoło bladło
> I mgły na serce spadały jak śniegi[20].

Skoro zatem w wywiadzie Conrada z Dąbrowskim w istocie pojawia się aluzja do znanej frazy z *Lambra* Słowackiego, jak sugeruje to Zabierowski („Więc będę śpiewał i dążył do kresu, / Ożywię ogień, jeśli jest w iskierce"[21]), to nie ma w nim... Mickiewiczowskiego mitu romantyzmu wulkanicznego. Jednakże wulkaniczna metaforyka Piotra Wysockiego z *Dziadów* części III raz po raz w pisarstwie Conrada powraca. Jeden zaś z najwymowniejszych i najbardziej intrygujących, „wulkanicznych" passusów Conradowskiej prozy znajdujemy w najmniej oczekiwanym momencie lektury *Opowieści niepokojących*, tj. czytając pisanych przez pisarza-Polaka *Idiotów*, opowiadanie powstające w trakcie półrocznej podróży poślubnej Conrada z Jessie George po Bretanii w 1894 roku. Opis bretońskich chłopów poprzez nieoczekiwane nałożenie na narrację klisz romantyzmu wulkanicznego „wypacza" bezstronną, „naturalizującą" narrację *Idiotów* pisaną do tej pory niejako *à la Maupassant*. Sposób organizacji wypowiedzi narratora w sposób bardzo konkretny zaczyna bowiem zdradzać polskie akcenty, a wręcz – polonizować się. Jeśli Wysocki z Mickiewiczowskich *Dziadów* mówił o „wewnętrznym ogniu" Polaków, Conradowski narrator w *Idiotach* przywołuje na wokandę „wewnętrzny ogień" trawiący bretońskie rodziny chłopskie (*sic!*). Do głosu dochodzi w ten sposób nierozliczona nigdy przez Conrada w pełni problematyka polskiej kwestii chłopskiej, idea, co do której pisarz nie wypracował nigdy – jak twierdził Adison Bross[22] – jednoznacznego stosunku:

---

[19] S. Zabierowski, *„Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień". O „Rozmowie z J. Conradem" Mariana Dąbrowskiego z roku 1914*. W: *Autor-rodak. Pisarze polscy wobec Conrada*, *idem*, Katowice 1998, s. 27.

[20] J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w 2 pieśniach*. W: *Dzieła wszystkie*, *idem*, red. J. Kleiner, t. II, Wrocław 1952, s. 38.

[21] *Ibidem*, s. 20.

[22] „Pochopne wnioski Conrada dotyczące nieobecności elementów rewolucyjnych w programie insurekcji styczniowej są zaskakującym upraszczaniem polskiej historii. Nawet Bobrowski, który napiętnował powstanie, uważał, iż przyniosło ono jeden pozytywny skutek: Aleksander II

> Ludzie ci [chłopi – K.S.], podobni do ziemi, nad którą panują i której służą, powolni w spojrzeniu i mowie nie pokazują wewnętrznego ognia; w końcu więc i z nimi, jak z ziemią, nie wiadomo: co tkwi w samym sednie – żar, gwałt, siła tajemna i przerażająca – czy też nic prócz grudy, żyznej i bezwładnej, zimnej i nieczułej, gotowej dawać plon roślin podtrzymujących życie lub niosących śmierć[23].

Jeszcze w obrębie zbioru *Opowieści niepokojące*, mianowicie w wypełnionym hiperbolami romantycznymi opowiadaniu *Powrót*, pojawia się kolejne, reminiscencyjne, aczkolwiek wyraziste nawiązanie do polskiego romantyzmu wulkanicznego. Co istotne, tym razem – jeżeli uznamy, że fragment rzeczywiście reprezentuje świadomą, intertekstualną grę Conrada z pierwowzorem, passus nabierze charakteru głęboko rewizyjnego. W *Dziadach* cz. III przemowa Wysockiego ma charakter projektu katabazy narodowej. W *Powrocie* romantyczna metaforyka wulkaniczna służy – jeżeli można tak powiedzieć – katabazie poznawczej Alvana Herveya, którą ten utożsamia z anihilacją, przynoszącym ukojenie, subiektywnym unicestwieniem. Mężczyzna, którego bez jakiegokolwiek uprzedzenia opuściła małżonka, szczotkuje (*sic!*) włosy przed lustrem:

> Nawałnica szalejąca w jego mózgu przeistoczyła się w tak powolny rozlew refleksji, jak po wybuchu wulkanu prawie niedostrzegalne posuwanie się potoku lawy, pełznącego leniwie po okolicy nawiedzonej trzęsieniem ziemi i bez litości zacierającego wszystkie znaki graniczne, które jeszcze się ostały. Jest to zjawisko destrukcyjne, lecz łagodne w porównaniu z poprzednim. Na Alvana Herveya ten powrót do równowagi podziałał prawie kojąco. Jego moralne słupy graniczne znikały jeden za drugim, trawione ogniem doświadczenia, zatapiane w gorącym błocie i popiołach. **Stygł – na powierzchni, lecz gdzieś tam w głębi pozostało dosyć żaru, by mógł cisnąć szczotki na stół i odwróciwszy się powiedzieć wściekłym szeptem: – Życzę mu dobrej zabawy... Niech ją diabli wezmą** [pogrubienie – K.S.][24].

Zacytowany fragment *Powrotu* to także z innych względów przykład symptomatyczny dla badania sposobów posługiwania się przez Conrada hiperbolą romantyczną.

---

został zmuszony do rywalizacji z powstańcami o względy mas chłopskich, a przez to do obiecania im reformy rolnej na znacznie korzystniejszych warunkach niż w innych częściach Rosji. Innymi słowy, chociaż Conrad twierdził, iż jego ojciec »nie pracował nad obaleniem żadnego społecznego czy politycznego systemu«, jego konspiracyjna działalność na rzecz powstania w Warszawie w latach 1860–1861 faktycznie przyczyniła się do zmiany systemu agrarnego prawobrzeżnej Ukrainy. Bagatelizowanie przez pisarza rewolucyjnych aspektów insurekcji idzie w parze z brakiem zrozumienia debaty toczącej się wówczas w Galicji, wskazywanie bowiem na związek między kwestią włościańską a walką wyzwoleńczą i podkreślanie ich znaczenia dla przyszłości Polski legło u podstaw zrywu z 1863 roku". A. Bross, *Powstanie styczniowe i jego skutki: temat nieobecny w świadomości politycznej Conrada*. W: *Conrad a Polska*, red. naukowa W. Krajka, Lublin 2011, s. 223.

[23] J. Conrad, *Powrót*, tłum. H. Gay. W: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, *idem*, Warszawa 1972, s. 74.

[24] *Ibidem*, s. 154.

Jeżeli Mickiewiczowski romantyzm wulkaniczny to literacki przyczynek do budowy etologii czynu narodowego, Conrad postrzega wulkanizm jako określony rodzaj antropologii, chce – w tym przypadku poprzez analizę przeciwstawnych, kontradyktorycznych nierzadko postaw Alvana Herveya z *Powrotu* – dokonać całkowitej wiwisekcji osobowości wulkanicznej oraz jej hiperbolicznych schematów poznawczych. Hervey jest przecież żywą *contradictio in adiecto*. W chwili próby, w której opuszcza go żona, z purytańskiego, mizoginistycznego mieszczanina przeistacza się w zupełnie nieświadomego siebie, romantycznego „gorączkowca", pastisz Kordiana Słowackiego oraz Mickiewiczowskich Gustawa i Konrada. Być może z tego powodu w efekcie w przedmowie do *Opowieści niepokojących* pisarz reasumuje wymownie i tajemniczo:

> Przeglądając niedawno to opowiadanie, doznałem wrażenia, że siedzę pod wielkim i kosztownym parasolem wśród głośnego plusku wściekłej ulewy. Bardzo to było przykre. Mimo ogólnego hałasu słyszałem wyraźnie, jak każda kropla bębni o gruby, naciągnięty jedwab. Przeczytawszy do końca, zaniemówiłem na resztę dnia – nie tyle ze zdziwienia, co wskutek jakiejś przykrej niepewności. Nie chcę mówić lekceważąco o żadnym ze swoich utworów. Ta moja próba opierała się istotnie na pewnych danych psychologicznych i warto było ją podjąć, chociażby tylko po to, aby się przekonać, do jakich wybryków jestem zdolny w tego rodzaju wirtuozerii[25].

Zamiast zakończenia: pomiędzy dwoma szkołami polskiego romantyzmu

Przykład zawoalowanych, peryfrastycznych nierzadko odniesień Conrada do romantyzmu polskiego wymaga wciąż szczegółowego, dodatkowego różnicowania. Inaczej funkcjonalizować winno się nade wszystko wpływ na autora *Lorda Jima* polskiej szkoły ukraińskiej w romantyzmie, inaczej zaś – polskiej szkoły litewskiej. Całą dwuznaczność Conradowskiego intertekstu dobrze zobrazowała dotychczasowa refleksja związana z charakterem autorskich odwołań pisarza-Polaka do wulkanizmu romantycznego. To, co w wywiadzie Conrada z Marianem Dąbrowskim może być postrzegane jako Mickiewiczowska „naleciałość", Zabierowski nie mniej chyba słusznie – o czym mówiliśmy – zaklasyfikował jako prawdopodobne odesłanie do *Lambra* Słowackiego. Tymczasem o ile Mickiewicz oraz poeci tzw. polskiej szkoły litewskiej w dużej mierze służą Conradowi jako narzędzie artystycznej, nierzadko oryginalnej retrospektywy, o tyle Słowacki, a wraz z nim poetyka „romantycznego ukrainizmu" współtworzą utajony i głęboko wymodulowany, ale nie wyciszony, wręcz przeciwnie, słyszalny na wielu poziomach, w wielowarstwowym, jakby „widmowym" echu – aspekt rewizyjny tego pisarstwa.

[25] J. Conrad, *Od autora*. W: *ibidem*, s. 8.

Bibliografia

Bielik-Robson A., *I rozważna, i romantyczna, czyli o racjonalności romantyzmu*. W: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, taż, Kraków 2008.

Borowy W., *Fredro i Conrad*. W: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała B. Kocówna, Warszawa 1963.

Busza A., *„Karain"*. W: *Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on his Work (ex „Antemurale X")*, *idem*, Romae–Londini 1966.

Bross A., *Powstanie styczniowe i jego skutki: temat nieobecny w świadomości politycznej Conrada.* W: *Conrad a Polska*, red. naukowa W. Krajka, Lublin 2011.

Conrad J., *Od autora*. W: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, *idem*, Warszawa 1972.

Conrad J., *Karain: A Memory*. W: *Selected Works of Joseph Conrad*, *idem*, Hertfordshire 2005.

Conrad J., *Karain. Wspomnienie*, przeł. A. Zagórska. W: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, *idem*, Warszawa 1972.

Conrad J., *Letter to Edward Garnett, 28 August 1908*. W: *The Cambridge Edition of the Letters of Joseph Conrad*, Cambridge 1983.

Conrad J., *Powrót*, tłum. H. Gay. W: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, *idem*, Warszawa 1972.

Greaney M., *Conrad, Sleep and Modernism*, „The Conradian" 2012, nr 37.

Kridl M., *„Lord Jim" Conrada*, „Przegląd Współczesny" 1929, nr 81 i 82.

Krukowska H., *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011

Krzyżanowski J., *O tragedii na Samburanie*. W: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybrała i opracowała B. Kocówna, Warszawa 1963.

Lorek-Jezińska E., *Hauntology, Intertextuality, Revision*. W: *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*, taż, Toruń 2013.

Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.

Marzec A., *Widma. Anachroniczność*. W: *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, *idem*, Warszawa 2015.

Marzec A., *Wstęp*. W: *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, *idem*, Warszawa 2015.

Mickiewicz A., *Dziady* część III. W: *Utwory dramatyczne*, *idem*, red. J. Krzyżanowski, t. III, Warszawa 1955.

Morf G., *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*, New York 1976.

Morzinski M., *Linguistic Influences of Polish on Joseph Conrad's Style*, Boulder–Lublin 1994.

Najder Z., *Dla kogo pisał Joseph Conrad?* (tekst wykładu, jaki autor wygłosił w Tuluzie w czasie trwania „Semaine polonaise", 24 kwietnia 2007), „Culture", 16.06.2008, <culture.pl/pl/artykul/dla-kogo-pisal-joseph-conrad> [24.01.2018].

Najder Z., *Wstęp*. W: *Listy*, J. Conrad, wybór i opracowanie Z. Najder, przekłady H. Carroll-Najder, Warszawa 1968.

Przybylski R., *Świat jako maszyna piekielna* (*O „Zamku kaniowskim" Seweryna Goszczyńskiego*). W: *„Szkoła ukraińska" w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski oraz U. Makowska i M. Nesteruk, Warszawa 2012.

Rozmowa z J. Conradem – Marian Dąbrowski. W: *Szkice o Conradzie*, M. Dąbrowska, wstęp, redakcja i przypisy E. Korzeniewska, Warszawa 1974.

Słowacki J., *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w 2 pieśniach*. W: *Dzieła wszystkie*, *idem*, red. J. Kleiner, t. II, Wrocław 1952.
Stape J., *Mąż i pisarz (1896–1898)*. W: *Joseph Conrad*, z angielskiego przełożył J. Chmielewski, *idem*, Warszawa 2009.
Szczypien J.M., *„Sailing Towards Poland" with Joseph Conrad*, New York 2017.
Tarnawski W., *Conrad a Malczewski*. W: *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, tegoż, Londyn 1972.
Ujejski J., *Conrad i Polska*. W: *O Konradzie Korzeniowskim*, *idem*, Warszawa 1936.
Wyka K., *Wyspa na polskiej zatoce*, „Twórczość" 1964, nr 10.
Zabierowski S., *Conrad a romantycy polscy*. W: *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, *idem*, Gdańsk 1971.
Zabierowski S., *„Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień". O „Rozmowie z J. Conradem" Mariana Dąbrowskiego z roku 1914*. W: *Autor-rodak. Pisarze polscy wobec Conrada*, tenże, Katowice 1998.

Streszczenie

Studium, czerpiąc z doświadczeń badawczych najwybitniejszych interpretatorów intertekstualności w prozie Conrada, w tym m.in. Yves'a Hervoueta, dąży do ustalenia interpretacyjnego punktu zero w wypadku badania niejasnych, a wręcz podprogowych oddziaływań romantyzmu polskiego na pisarstwo Conrada. Są one tak wieloznaczne i zróżnicowane, że – czerpiąc z tytułu imponującej monografii Hervoueta *The French Face of Joseph Conrad* – należałoby je określić mianem aspektu, nawet – dominanty „polskiego oblicza pisarza". By konteksty polskoromantyczne u Conrada doprecyzować oraz uwypuklić, trzeba byłoby przetworzyć klasyczne pojęcie intertekstualności, skrzyżowawszy je z tzw. metodologią hontologiczną, u której podstaw spoczywa Derridiańska teoria widm. Syntetyczne badanie intertekstualno-komparatystyczne tomu *Opowieści niepokojące* z 1898 roku wskazuje, że (oprócz odwołań do Flauberta czy Merimée) równie istotne pozostają dla ujęcia Conradowskiej intertekstualności konteksty polskoromantycznej szkoły litewskiej (Mickiewicz) i ukraińskiej (Słowacki). W toku analizy – jako dwa konkurencyjne kręgi intertekstualne – powinny być zawsze oddzielane od siebie i wyodrębniane.

Summary

The study, drawing from the research experience of the most prominent interpreters of intertextuality in Conrad's prose, including Yves Hervouet, seeks to establish an interpretative zero point in the case of the study of the vague, or even subliminal influences of Polish Romanticism on Conrad's writing. They are so ambiguous and varied that – drawing from the impressive monograph of Hervouet *The French Face of Joseph Conrad* – they should be described as an aspect, or even – the dominant feature of the „Polish Face of the writer". To clarify and emphasize Polish-romantic contexts in Conrad's texts, it would be necessary to transform the standard concept of intertextuality, crossing it with the so-called hontological methodology based on Derridian Theory of Spectres. A synthetic intertextual-comparative study of the volume *Tales of Unrest* from 1898 indicates that (apart from references to Flaubert or Merimée) the independent contexts of the Lithuanian (Mickiewicz) and the Ukrainian (Słowacki) Schools

of Polish Romanticism should remain equally important for Conrad's intertextuality. Therefore during the analysis – as two competing intertextual circles – they should always be separated and differentiated.

Biogram

Karol Samsel – dr hab., historyk literatury, poeta, filozof. Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Publikował swoje teksty w „Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwo", „Studiach Norwidianach" oraz w „Yearbook of Conrad Studies (Poland)". Autor monografii *Norwid − Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015) oraz *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (2017). Zajmuje się polskoromantyczną intertekstualnością pisarstwa Josepha Conrada.

lewks@wp.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 211–228 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **09.03.2020**

Magdalena Baraniak

University of Warsaw, Faculty of "Artes Liberales"
Warszawa

MICKIEWICZ WITKACEGO

ADAM MICKIEWICZ IN THE VIEW OF THE WITKACY

Słowa kluczowe: Witkacy, Mickiewicz, szydercy, Mickiewiczowski patriotyzm, transcendencja pozioma, Witkiewiczowie, wychowawca narodu, *Lekcja XVI*
Key words; Stanisław Ignacy Witkiewicz, Adam Mickiewicz, the mockers, Mickiewicz's nationalism, horizontal transcendence, the Witkiewicz family, mentor of the nation, *The 16th Lesson*

Kim był dla Witkacego Mickiewicz? Badanie tego zagadnienia jest niezwykle ważne nie tylko dla eksplikacji twórczości autora *Niemytych dusz*. Od dwudziestolecia międzywojennego aż do dziś (!) pokutują w świadomości społecznej krzywdzące stereotypy obrazu Witkacego jako nihilisty, odrzucającego wszelkie wartości, między innymi i te, o które walczyli romantycy. Jednak kolejne, wnikliwe analizy jego utworów, pism estetycznych, społecznych, filozoficznych, a także korespondencji przynoszą zaskakujące wnioski – Stanisław Ignacy wbrew pozorom wcale nie odrzucał tradycji romantycznej. Fascynowały go dramaty Juliusza Słowackiego, a szczególnie *Kordian*. Co więcej – nawet o *Panu Tadeuszu* Mickiewicza wyrażał się z najwyższym uznaniem. Ba! Oba utwory niemal w całości cytował z pamięci. Inspiracje autora *Niemytych dusz* dziełami romantycznych poetów nie zostały jednak dotychczas dokładnie rozpoznane[1].

Zatem, wbrew pozorom, Witkacy nie odrzucał tradycji romantycznej, z którą tak silnie związana była cała jego rodzina. W niniejszym artykule nie będę dokładnie analizowała obszernego zagadnienia stosunku wielu pokoleń Witkiewiczów do

[1] Ze względu na złożoność zagadnienia, niniejszy artykuł jest jedynie szkicem. Z tego też powodu pominęłam niezwykle ważny wątek obecności modernizmu w twórczości Witkacego. Dokładna analiza wymienionych problemów zostanie opisana w powstającej pracy doktorskiej pod tytułem: *Witkacy i romantyzm*.

romantyzmu. Te jednak ich związki i fascynacje związane z Mickiewiczem, które mogły wpłynąć z kolei na inspiracje Witkacego dziełami romantycznego poety, zostaną oczywiście omówione w artykule.

„Mickiewiczowski patriotyzm" Witkiewiczów

Nie bez znaczenia dla ukształtowania się światopoglądu, twórczości, a nawet języka Witkacego był fakt, iż urodził się on w patriotycznej rodzinie, która od pokoleń miała wiele wspólnego z Adamem Mickiewiczem. Najstarszy brat babki Witkacego – Franciszek Szemiot, przyjaźnił się z wieszczem[2]. Ojciec opowiadał młodemu Witkacemu (także opisywał w listach) bohaterskie czyny przodków. Jan Prosper Witkiewicz, stryjeczny dziadek Witkacego, miał piętnaście lat, gdy założył wraz z Cyprianem Michałem Janczewskim stowarzyszenie Czarni Bracia. Ten tajny związek miał na celu wywoływanie zamieszek, by pomóc w złagodzeniu kary Promienistym, wśród których głównym działaczem był Tomasz Zan. Niestety spisek został wykryty i car skazał Witkiewicza na karę śmierci. W drodze łaski zamienił ją na zsyłkę na Sybir. Kazał wydalić go do Orenburga. W trakcie podróży Witkiewicz był katowany, miesiącami szedł, zakuty w kajdany do celu podróży. Wydarzenia te wspominał Mickiewicz w opowieści Sobolewskiego w III części *Dziadów*[3]. Anna Micińska w przypisach do listu Stanisława Witkiewicza do syna z dnia 1 sierpnia 1911 roku tak opisała historię Jana Witkiewicza „Wallenroda" od momentu wygnania:

> […] Witkiewicz zostaje mianowany agentem dyplomatycznym Rosji na Dalekim Wschodzie, odbywa szereg podróży po Persji, Afganistanie, Bucharze. Zaczyna wówczas prowadzić podwójną grę polityczną i omal nie doprowadza do wojny Anglii z Rosją. Odwołany do Petersburga, wg relacji Tomasza Zana, został zamordowany po audiencji u cara[4].

Co ciekawe, prawnuk tego samego Zana, który spotkał się na zsyłce z Janem Witkiewiczem – także Tomasz Zan – niecałe sto lat później zaprzyjaźni się z Witkacym.

Opowieści o bohaterskich czynach „Witkiewicza-Wallenroda" przekazywali sobie Witkiewiczowie z pokolenia na pokolenie. Dla Stanisława Witkiewicza Jan Prosper był legendą, wzorem do naśladowania. Opowiadał o nim swojemu synowi. W 1913 roku wysłał mu nawet kopię portretu rodzinnego bohatera[5].

Legenda sławnego przodka musiała wywrzeć wrażenie na Witkacym, skoro pisał o Janie Witkiewiczu jako o „jedynym wcieleniu Wallenroda":

---

[2] Jak dowodzi Przemysław Pawlak, współuczestniczył on także w finansowaniu druku francuskiego przekładu *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, wydanego w 1833 roku w Paryżu. Zob. P. Pawlak, *Errata. Jest: ciarapata, ma być: arystokrata.* W: http://witkacologia.eu/uzupelnienia/uzupelnienia.html [30.03.2020].

[3] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969, s. 785.

[4] *Ibidem*, s. 785.

[5] *Ibidem*, s. 591.

> Moja kuzynka […] chwali się […], że dziadek jej, Jan Witkiewicz (i to nieprawda, bo brat dziadka), był wielkim (to prawda) awanturnikiem w Afganistanie (faktycznie dziwna to postać, jedyne wcielenie Wallenroda) – z zesłańca, cudem przez Humboldta wyratowanego z karnych batalionów, zostaje adiutantem hr. Perowskiego, gubernatora Turkiestanu, wywołuje bunt Afgańczyków w Khaboulu, rzeź czterech tysięcy sipajów angielskich; o mało nie wybucha wojna angielsko-rosyjska. Wezwany do Petersburga zostaje tam z rozkazu kanclerza Nesselrodego zamordowany […][6].

Ojciec Witkacego również był patriotą. Już jako dwunastolatek czynnie uczestniczył w powstaniu styczniowym. Dostarczał powstańcom żywność i beczułki z prochem. Wraz z rodziną został wywieziony na cztery lata na Sybir[7]. Ostatecznie powstańcy ponieśli klęskę, a Polska przestała istnieć jako państwo..

Maria Janion nazwała patriotyzm Stanisława Witkiewicza Mickiewiczowskim[8]. Za wciąż aktualne uważał on wzorce wychowawcze proponowane przez autora *Dziadów*:

> Mickiewicz stworzył całe pokłady idei, które stopniowo dopiero pokolenia po pokoleniach będą odkrywały, pojmowały i wprowadzały w swoje życie[9].

W artykule Witkiewicza *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?* czytamy:

> Pedagogia, którą zalecał Matce Polce Mickiewicz, niewiele może być zmieniona i dziś jak dawniej w tej walce trzeba być „jak otchłań w myślach niedościgłym". […] Tego tylko można nauczyć się w życiu, w walce, w pracy nad zdobywaniem ostatecznego celu dążeń wszystkich pokoleń polskich od lat stu[10].

Stanisław Witkiewicz uważał, że naród polski ocali własną tożsamość, jeśli poszczególne jego jednostki, będą pracowały nad sobą, ćwiczyły siłę woli. Aby odzyskać niepodległość, należało, jego zdaniem, zacząć wychowywać Polaków, a szczególnie młode pokolenie.

Czy Witkacy, dorastając w cieniu ojca, znanego pisarza zaangażowanego w „sprawę polską", utożsamiał się ze swoim narodem? Stanisław Witkiewicz zachęcał syna do czytania literatury romantycznej i poznawania historii Polski. Młody Witkacy miał pracować nad sobą.

> Mój Stary! przede wszystkim być absolutnie dobrym człowiekiem, a potem cokolwiek dobrego robić, malować cudowne obrazy czy rozwozić bułki po Zakopanem albo gnój oskidować, byleby mieć wzniosłą duszę – to wszystko,

---

6 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 12, Warszawa 2004, s. 322.

7 M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 612.

8 *Ibidem*.

9 S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903, s. 95.

10 *Idem*, *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?*, „Kultura Polski", 1917, nr 6/7.

> co stanowi istotną mądrość życia. […] widzę, że poza tę mądrość wyjść nie można i dążenia najlepszych ludzi w każdym czasie są jednakie – Mickiewicz i Tołstoj nic innego nie mówią[11].

Jednakże niesforny, młody człowiek nie spełniał oczekiwań ojca – buntował się i mówił wprost, że nie interesują go sprawy społeczne. Dopiero jako dojrzały pisarz zajął się sprawą narodową. W swoim studium *Niemyte dusze*, które powstało w 1936 roku, zaczął wręcz upominać Polaków i stał się sam w pewnym sensie „wychowawcą narodu"[12].

Krytykował wady społeczeństwa i przestrzegał je przed nałogami. Zgodnie z „pedagogią Mickiewicza", uznał, że rozwój poszczególnych jednostek składa się na mądrość i siłę całego narodu.

> Trzeba zacząć walić w mordy, myć niechlujne pyski i głowy, i trząść, i łbami zafajdanymi walić o jakieś chlewne ściany z całych sił, bo naprawdę, jak przyjdą wypadki przerastające naszą epokę obecną – łatwych triumfów w Lidze Narodów czy czymś podobnym to mogą zastać już nie naród, a kupę płynnej zgnilizny […][13].

Być może patriotyzmu Witkacego nie można nazwać Mickiewiczowskim, jednak gdy tak ostro atakował Polaków, to przyświecała mu niewątpliwie idea uzdrowienia narodu – podobnie jak wcześniej jego ojcu, który cytował w swoim studium o Janie Matejce słowa Mickiewicza z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*:

> A każdy z was w duszy swej ma ziarno przyszłych praw i miarę przyszłych granic./O ile polepszycie i powiększycie duszę waszą, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice wasze[14].

Witkacy uważał, że literatura nie ma już obowiązku poruszania tematu walki Polski o niepodległość.

> Pisarze poprzedniego pokolenia mieli problemat Polski, jeśli można się tak wyrazić, jako takiej, narzucony im przez tradycję wielkich poetów epoki Romantyzmu. Był on potężnym motorem ich twórczości, a jednocześnie uginali się pod jego ciężarem. Byli zmuszeni dźwigać go, ponieważ do chwili powstania Legionów nikt nie był w stanie na tle rozdziału na zabory ani go wziąć na siebie całkowicie, ani realnie rozstrzygnąć. Musieli być „wieszczami"

[11] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 48.

[12] Zob. J. Degler, *Witkacy – wychowawca narodu*. W: *Człowiek, kultura, historia*, E. Dobrzejewska-Mozrzymas, A. Jezierski (red.), Wrocław 2011.

[13] S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, dz. cyt., s. 247.

[14] A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Paryż 1832, s. 106. W nieco zniekształconej wersji cytuje je Witkiewicz-ojciec w swoim studium *Jan Matejko*, które Witkacy z pewnością czytał: „A każdy z was w duszy ma ziarno przyszłych praw i miarę przyszłych granic./O ile powiększycie i polepszycie duszę waszą, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice ". Zob. S. Witkiewicz, *Jan Matejko*, Kraków 1903, s. 1.

> w dawnym znaczeniu: rozdmuchiwać utajone zarzewie narodowych uczuć, przechowywać tajemny skarb dla przyszłych pokoleń[15].

Czemu więc, zdaniem Witkacego, każda jednostka, cząstka narodu powinna pracować nad sobą? Dlaczego należy nadal wychowywać społeczeństwo tak, aby było w nim jak najwięcej silnych jednostek – „snardzów", takich jak Józef Piłsudski, pomimo że Polska odzyskała niepodległość[16]? „Bo jak przyjdą wypadki przerastające naszą epokę obecną […] to mogą zastać już nie naród, a kupę płynnej zgnilizny", mówi Witkacy w *Niemytych duszach.* O jakich wypadkach pisał? Zapewne mając w pamięci wojnę w Rosji, myślał o katastroficznie rysującej się przyszłości, którą niejednokrotnie opisywał w swoich dramatach, choćby w *Bezimiennym dziele* czy *Szewcach*. Przewidywał, że nadejdzie era ludzi-automatów, masowe uspołecznienie, upadek kultury. Być może miał nadzieję, że silny naród będzie w stanie przeciwstawić się takiej katastrofie.

Witkacy – „szyderca antyromantyczny"?

Warto zwrócić uwagę, że pomimo iż Witkacy podobnie jak Mickiewicz czy Witkiewicz-ojciec upominał naród, robił to jednak zupełnie w innym, własnym stylu. O autorze *Niemytych dusz* można raczej powiedzieć, że to „straszliwy wychowawca", ponieważ nawet gdy postanowił wreszcie „zrobić coś dla drugich", wciąż mówił tym samym, charakterystycznym dla siebie, szyderczym językiem. Zaciekle krytykował, ośmieszał zadufanie w sobie narodu polskiego i jego poczucie wyższości. Ten zespół przywar nazywał „chorobą ślachcicką", którą „zarażały się" kolejne pokolenia.

> A ludzie kapcanieli i deformowali się w tym nadymaniu się coraz gruntowniej; wytwarzała się ogólnoszlachecka („ślachcicka") choroba, której symptomy skomplikowane można streścić w jednym zdaniu: że pozory są ważniejsze niż rzeczywistość, że wobec braku dalekich perspektyw użycie i pozorna twórczość jest istotniejsza niż spełnianie trudnych czasem i niewdzięcznych zadań na daleki dystans, z myślą o drugich współczesnych i dalszych pokoleniach [podkreśl. S.I. Witkiewicz][17].

Skąd wziął się u Witkacego ten szyderczy język? Czy używając go deprecjonował także tradycję romantyczną[18], choć wychowywał się w atmosferze uwielbienia dla niej?

---

[15] S.I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 11, Warszawa 2015, s. 117–118.

[16] Ze względu na szkicowy charakter artykułu nie rozwijam niezwykle interesującego zagadnienia stosunku Witkacego do Piłsudskiego. Temat ten zostanie opisany w osobnej pracy.

[17] S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, *op. cit.*, s. 236.

[18] Zapewne dzięki ojcu Witkacy już jako kilkuletni chłopiec recytował z pamięci *Kordiana* Słowackiego. Zob. A. Dawidowiczowa, *Zeschnięte liście i kwiat*, Kraków 1989, s. 25. Analiza niezwykłego wpływu Słowackiego na twórczość Witkacego znajdzie się w powstającej pracy na ten temat.

Dzieła romantyków były dla jego ojca – Stanisława Witkiewicza, czymś więcej niż obowiązkowe lektury, stały się dla niego wręcz „narodową świętością". Towarzyszyły mu na co dzień. Używał ich fragmentów, by wyrazić własne myśli. Często posługiwał się nimi w *Listach do syna*. Przywoływał je z pamięci. Warto zwrócić uwagę na ciekawe zjawisko – gdy ojciec trawestuje w listach cytaty z *Beniowskiego*, *Ody do młodości* czy *Pana Tadeusza*.... Toteż często posługiwał się w *Listach do syna* fragmentami znanych utworów romantyków. Przywoływał je z pamięci. Warto zwrócić uwagę na ciekawe zjawisko – gdy ojciec trawestuje w *Listach do syna* fragmenty na przykład *Bieniowskiego*, *Ody do młodości* czy *Pana Tadeusza*, to czasem tak bardzo je zniekształca, że trudno się domyślić, jaki był ich pierwotny kształt – to jednak zupełnie nie przeszkadza Witkacemu w ich odczytaniu. Na przykład w liście do syna z dnia 10 marca 1906 roku ojciec pisze:

> Ja „opleśniałej zbywszy się kory" – nabiłem blejtram 150 x 95 – i będę malował![19]

Zupełnie naturalnie w swoją wypowiedź wplata cytat z *Ody do młodości* Mickiewicza wiedząc, że Witkacy będzie potrafił ją właściwie odczytać. Można więc przypuszczać, że w domu rodzinnym syn musiał wielokrotnie słyszeć, jak ojciec cytuje z pamięci arcydzieła romantyków. Stały się więc one pewnego rodzaju językiem czy kodem, za pomocą którego jeden Witkiewicz wyrażał własne myśli, a drugi go rozumiał.

Jednak w rzeczywistości utwory Mickiewicza znaczą dla każdego z nich coś zupełnie innego. Stanisław Witkiewicz z uniesieniem pisał o Konradzie z III części *Dziadów*:

> „Czuć za miliony", panować nad milionami dusz lub dać się za nie ukrzyżować – to są krańce wytężenia energii ludzkiej duszy. W sztuce nikt dalej w ten świat nie sięgnął niż Mickiewicz w improwizacji Konrada; w życiu imię tych, którzy dosięgli szczytu – jest legion…[20]

Syn o tym samym bohaterze romantycznym i Mickiewiczu wyrażał się zupełnie inaczej.

> A co do osławionego indywidualizmu polskiego, którego rozwojowi nic na przeszkodzie (w wymiarach szlacheckich) nic nie stało, i „wzniosłych" (niby) instytucji poświęconych swobodzie, jak np. *liberum veto* (które podziwia komediancki prorok nigdy niespełnialnego snu o nadczłowieku––indywidualiście w tej właśnie epoce ludzkości [podkreśl. M.B.]), to właśnie całość tych instytucji […] i przedwczesny ten, a zarazem spóźniony indywidualizm […] były przyczyną wszystkich naszych nieszczęść dawnych i obecnego niskiego pod każdym względem prawie poziomu naszego kraju[21].

---

[19] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, *op. cit.*, s. 329. Oryginalny cytat z *Ody do młodości*, A. Mickiewicza: „Dalej, bryło, z posad świata!/Nowymi cię pchniemy tory,/Aż opleśniałej zbywszy się kory/ Zielone przypomnisz lata".

[20] *Idem*, *Dziwny człowiek*, dz. cyt., s. 105.

[21] S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, *op. cit.*, s. 224.

Obaj zupełnie inaczej interpretowali postać Konrada. Zdaniem Stanisława Witkiewicza, bohater *Dziadów* jest w stanie „czuć za miliony" i panować nad milionami dusz, a sam Mickiewicz to poeta-geniusz. Witkacy z kolei wyśmiewa patos i pychę Konrada, nazywa go ironicznie „nadczłowiekiem – indywidualistą", a wielkiego romantyka równie szyderczo i prowokacyjnie – komedianckim prorokiem.

Odmiennie odczytywali także fragment *Ody do młodości* Mickiewicza: „Patrz na dół – kędy wieczna mgła zaciemnia/Obszar gnuśności zalany odmętem:/To ziemia!/ Patrz, jak nad jej wody trupie,/Wzbił się jakiś płaz w skorupie"[22]. Być może to o niej ojciec wypowiadał się patetycznie w liście do syna.:

> Niezapomniana Ida pisała: „Zabierz mnie morze, na nurt rzuć. I burzę wód swych pod łódź mą zwal, bo oto stoję, czekam fal!" – To czekanie fali, to gonienie za czymś, czego się nie przeżyło, jest siłą rzutu naprzód, która nieraz prowadzi do wielkich czynów[23].

Z kolei Witkacy w swoim dramacie *Maciej Korbowa i Bellatrix* z roku 1918 do *Ody do młodości* nawiązał przekornie i komicznie.

> Patrz – tam na podniebnej skale, w którą swe kły spienione zatapia fala law, tam stanę ja, król zimnej pożogi, w której się Nicość ucieleśnia, i Tajemnica, pokorna jak jakieś małe zwierzątko przypełznie mi do nóg [...][24].

Nietrudno zauważyć, że jego interpretacja znanego utworu Mickiewicza jest zupełnie inna niż ojcowska. Witkacy kpił niewątpliwie z egzaltacji i manii wielkości romantycznego artysty. I choć nie odmawiał Mickiewiczowi bycia wielkim poetą, jednocześnie wytykał mu jego słabości[25]. Czy jednak ostrze prawdziwej krytyki skierował przeciwko autorowi *Dziadów*? Czy można powiedzieć, że Witkacy deprecjonował wartość literatury romantycznej?

Wbrew panującym stereotypom Witkacy nie tylko jej nie odrzucał, lecz niektórymi dziełami Mickiewicza i Słowackiego wręcz się zachwycał. Jak wspomina jego żona Jadwiga, co najmniej połowę *Pana Tadeusza* umiał na pamięć i często go przytaczał[26]. Jak wytłumaczyć niejednoznaczny stosunek Witkacego do twórczości Mickiewicza? Z jednej strony wydaje się, że szydzi on z arcydzieł poety:

> […]
> Bo zważcie to dobrze u siebie
> Że czy ma być w piekle czy w niebie

---

22 A. Mickiewicz, *Oda do młodości*. W: *Dzieła wszystkie. Wiersze 1817–1824*, tegoż, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 91.

23 S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 221.

24 S.I. Witkiewicz, *Maciej Korbowa i Bellatrix*. W: *Dramaty*, tegoż, t. 1, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 95.

25 O takim niezwykle ważnym postrzeganiu twórczości Mickiewicza piszą: Maria Janion i Michał Kuziak. Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007 oraz M. Kuziak, *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013.

26 J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o S.I. Witkiewiczu*. W: *Listy do żony (1936––1939)*, S.I. Witkiewicz, red. J. Degler, Warszawa 2012, s. 596.

Ni tu, ni tam się nie zbłaźni
Ten który chodzi do łaźni.

20 III 1935 Zakopane/Bystre (nasze kochane)[27].

A z drugiej jednak – co można dostrzec dopiero podczas wnikliwej lektury – nawiązania do nich pojawiają się w sposób mniej lub bardziej zawoalowany w większości utworów Witkacego. Fragmenty *Pana Tadeusza* czy *Dziadów* stają się czasem wręcz częścią języka jego dramatów czy powieści. Nie są to jednak celowe odniesienia czy aluzje, bowiem twórca teorii Czystej Formy uważał, że prawdziwa sztuka powinna być od nich wolna. I choć dociekliwy czytelnik może dostrzec w utworach Witkacego wymykającą się opisom, ciągłą polemikę z myślą Mickiewicza, to jednocześnie *Dziady* czy *Pan Tadeusz* są dla Witkiewicza-syna jednocześnie ważnym i stałym punktem odniesienia.

Marta Piwińska uznała Witkacego za jednego z twórców nurtu literatury szyderczej wobec paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej.

Na czym polegała owa rewolucja „szyderców"? Wbrew pozorom nie była ona szydzeniem z samego romantyzmu, lecz z jego zniekształconej recepcji. To, że Witkacy i inni „szydercy" w pewien sposób chcieli przeciwstawiać się Mickiewiczowi, przekornie powtarzali treść jego dzieł, celowo zniekształcając, jakby próbowali „przedrzeźniać" wieszcza – nie znaczyło, że negowali wartość jego utworów. Paradoksalnie – to ciągłe nawiązywanie do arcydzieł Mickiewicza było wręcz swoistą ich kontynuacją.

> Jesteśmy tu chyba świadkami, jak w materii poetyckiej zachodzi proces […] przemiany uformowany przez romantyzm kultury polskiej. Przemiany i rewolucji, która jest jednak kontynuacją, która czerpie z głębokich źródeł, także romantycznych. […] Baczyński czerpie jawnie u odkrytych źródeł, u Gombrowicza są one utajone, zasypane, to „ciemność i magia", sam mówi. Jego „synczyzna" bez ojczyzny jednak nie istnieje, jest on przecież „bardzo polski dlatego, że tak antypolski"[28].

Witkacy uważał, że Jan Nepomucen Miller i Tadeusz Boy-Żeleński, jako jedni z nielicznych, ustrzegli się stereotypowego myślenia o Mickiewiczu i Słowackim.

> Wyjątkami są jedynie Miller w stosunku do Mickiewicza i Boy do Słowackiego (ost[atnie] felietony w „Kur[ierze] Por[annym]")[29].

Cała trójka szydziła z powszechnie panującego w szkole upraszczania i zniekształcania myśli wielkich poetów romantycznych. Demaskowały stereotypy narosłe

[27] S.I. Witkiewicz, *Dedykacja dla Marii i Edmunda Strążyskich na egzemplarzu tzw. Główniaka, Hauptwerku – „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia"*, 1935. Zob. S.I. Witkiewicz, *Varia*, oprac. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 23, Warszawa 2019.

[28] M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 267.

[29] S.I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, *op. cit.*, s. 96.

wokół życiorysów Mickiewicza i Słowackiego. Nie bała się wyrażać swoich krytycznych sądów o największych arcydziełach romantyków. Bunt „szyderców" wobec romantyzmu paradoksalnie przypominał właśnie zmagania romantyków z tradycją, co zauważył sam Witkacy:

> Przecież dawni, codzienni już dla nas „wieszczowie" też kiedyś dla pewnych ludzi byli bezsensowni i niezrozumiali, stali się następnie zrozumiałymi, „weszli w krew", a następnie przeżyci i pozbawieni słuszności w swoich niespełnionych proroctwach, trwają przez czysto artystyczną wartość[30].

„Odradzacze"[31]

Autor *Niemytych dusz* zaciekle walczył z funkcjonującym paradygmatem literatury romantycznej w dwudziestoleciu międzywojennym. Oskarżał współczesnych mu odbiorców o instrumentalne wykorzystywanie myśli Mickiewicza. Warto przypomnieć, że nie było to w czasach międzywojnia rzadkością. Do przedstawiania celów propagandowych partie polityczne najchętniej wykorzystywały uproszczone, często zniekształcone cytaty ze znanych dzieł wielkich romantyków – tak zwane „złote myśli". Opisuje to Danuta Patkaniowska:

> […] na poziomie publicystyki […] cytaty twórczości wieszczów należały do rytuału, służyły jako argumenty, uzasadniały różne stanowiska. Instrumentalne posługiwanie się złotymi myślami romantyków, szukanie wśród nich patronów i prekursorów określały taktykę propagandową niemal wszystkich pism i orientacji politycznych. Mickiewicz dla „Naprzodu" był socjalistą, dla „Myśli Narodowej" – nacjonalistą, dla „Drogi" – aktywistą militarnym, dla czasopism religijnych – wielkim katolikiem[32].

Z takiego cynicznego wykorzystywania dzieł Mickiewicza kpił Tadeusz Boy-Żeleński:

> Wzniesiono tedy Mickiewiczowi pomniki, uczyniono zeń rodzaj „trzeciego maja" przeciw pierwszemu majowi, sztandar przeciw socjalistom. Mickiewicz – to była tradycja, kontusz, wiara, ład i porządek. To była „reakcja". Ale pomału zaczęli się pod niego dobierać socjaliści i mówić: „On jest nasz", i też pielgrzymować pod jego pomnik[33].

---

30 *Ibidem*, s. 96.

31 Jest to termin Witkacego, którym nazywał bezmyślnych epigonów wieszczów. Zob. S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, red. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 9, Warszawa 1995, s. 18.

32 D. Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku.* W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 959.

33 T. Boy-Żeleński, *Mickiewicz a my*. W: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, tegoż, Warszawa 1956, s. 48.

Jaki był ówczesny odbiór *Pana Tadeusza*, można wnioskować z wypowiedzi profesora Ignacego Chrzanowskiego z 1907 roku (a ogłoszonej drukiem w 1925): „kto kocha ojczyznę, ten kocha i *Pana Tadeusza*”[34]. Co więcej, z arcydzieła Mickiewicza zrobiono „świętość narodową”, do której należało odnosić się z szacunkiem. Doskonale podsumował to Boy:

> Uczyniono z *Pana Tadeusza* Biblię polskości w ciasny sposób, kazano do niego pielgrzymować na kolanach, kazano w tej wiosce litewskiej widzieć wcielenie ojczyzny. […] Punktem wyjścia stał się namiętny artykuł J.N. Millera, który ściągnął na autora gromy oburzeń, mniej lub więcej profesorskich. Biada literaturze, gdy przestaje budzić namiętności. Ci, co „bluźnią”, to są lepsi czytelnicy niż ci, co pielgrzymują do krypty[35].

Zdaniem autora *Szewców* epigoni, czyli „odradzacze”, bezmyślnie powtarzali poglądy wielkich romantyków, bo nie potrafili formułować własnych.

> […] następuje ta beznadziejna improwizacja oszalałego od odczuwań krytyka, który nie mogąc sprecyzować swoich doznań, wpada w szał produkcji prawie bezsensownych frazesów na temat tego, „co poeta myślał”. […] Gorzej jest, jeśli frazeologia pokrywa umysłową pustkę i brak nawet wszelkich odczuwań – wtedy nie ma już żadnej nadziei: tylko siąść i wyć z rozpaczy i nudy. Nie chodzi przecie o to, aby się nabuchać cudzych myśli i następnie wyrzygiwać je w stanie niestrawionym […][36].

Zespoły uproszczonych, stereotypowych wyobrażeń na temat romantyzmu, często utrwalanych w szkole – nazwał obrazowo „futerałami myśli”.

> Niech nikt nie śmie mnie posądzić o to, że dla nas, żyjących wyrzutków, domagam się wieszczych dostojeństw. […] Do tych mistrzów dawnych, na tle tej ilości już napisanych o nich tomów, łatwo jest przystępować z uśmiechem wszystko rozumiejącego znawcy. Ilość na ten temat krążącej frazeologii jest tak wielka, że trudno dziś wiedzieć, czyje myśli kto powtarza i czy to w ogóle myśli, czy tylko ich futerały, które zachowały ich formę[37].

„Zniewalać do działania duchy opieszałe”

Wypracowanie przez Witkacego własnego, choć szyderczego języka, którym mówił o literaturze romantyków, jest dowodem na to, że ta literatura była dla niego ważna. Od wczesnego dzieciństwa zna ojcowską interpretację *Pana Tadeusza*, *Dziadów*

---

[34] I. Chrzanowski, *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”? (Odczyt popularny wygłoszony w Warszawie, w Uniwersytecie Ludowym Polskiej Macierzy Szkolnej w roku 1907*), Warszawa 1925, s. 32.

[35] T. Boy-Żeleński, *Mickiewicz a my*, *op. cit.*, s. 50.

[36] S.I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, *op. cit.*, s. 151.

[37] *Ibidem*, s. 96.

czy *Ksiąg narodu…*, gdy później zacznie samodzielnie obcować z dziełami Mickiewicza, będzie wyciągał własne wnioski z lektury.

Okaże się więc, że Witkacowskie spojrzenie na rolę artysty, który ma zachęcać odbiorcę do czynu, a wręcz rozpalać w nim taką żądzę, jest zaskakująco podobne w tym aspekcie do myśli Mickiewicza. W 1902 roku, w swoim dziełku filozoficznym *Marzenia improduktywa*, siedemnastoletni Witkacy powoływał się na jego autorytet:

> Wskutek tego zaś istnienia jednostek, które zawsze główną część uczucia swego w stałym kierunku zużywają, istnieją epoki czynu i sztuki, jak mówi Mickiewicz [podkreśl. M.B.]. […] sztuka zostawia za sobą tęsknotę i żądzę czynu. Oświetla jakby nieznane obszary uczuć, wydobywa iskry, co u drugich im nieznane, w nich spoczywające siły do czynu zapalić są zdolne. Tak przez swą siłę wewnętrzną sztuka przygotowuje czyn. Czyn daje wartości niezniszczalne, ale tym, że są one rzeczywiste, są tym samym ciasne. Dlatego po epokach czynu przychodzą czasy sztuki, które są tęsknotą do nowych uczuć i czynów[38].

To zaskakujące, że autor *Narkotyków* podzielał poglądy Mickiewicza na rolę dramatu, który ma „pobudzać duchy opieszałe”[39]. Swoją myśl rozwinął poeta romantyczny w słynnej *Lekcji XVI*:

> W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów [podreśl. – M.B.]. Nadmieniłem, że dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno się tak wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszałe [podkreśl. M.B.][40].

Kim były dla Witkacego owe „duchy opieszałe”? Autor *Nowych form w malarstwie* uważał, że myśląca istota powinna zadawać sobie pytania typu: „Skąd się wziąłem?”, „Co było przed moim istnieniem?”. Niestety, jego zdaniem ludzie coraz bardziej upodabniają się do zwierząt. Nie zastanawiają się nad fundamentalnymi kwestiami dotyczącymi bytu. Nie próbują odkrywać prawdy o własnym istnieniu. Społeczeństwo „mechanizuje się”, staje się coraz bardziej wygodne, nastawione na konsumpcję. Istnienie Poszczególne zamiast żyć – egzystuje i co gorsza, wybiera często zamiast ambitnego dzieła sztuki „łatwą rozrywkę dla mas”. Za takie uważał Witkacy kino, sport, dancing.

---

38 S.I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. B. Michalski. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 13, Warszawa 2002, s. 23–24.

39 Niezwykle ważne zagadnienie performatywnego pojmowania sztuki nie tylko przez Mickiewicza, ale także przez Witkacego zostanie rozwinięte w osobnej pracy.

40 A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. II. *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 117.

W przyszłości odbiorcy literatury masowej będą szczęśliwi, bo nie będą odczuwać metafizycznego niepokoju, ale czy będzie można ich nazwać istotami myślącymi?

> Dlatego według mnie ludzie nie zajmujący się filozofią, żyjący w „odproblemionym", pospolitym świecie przeciętnego bydlęcia ludzkiego nie używają życia, choćby pili najdroższe wina, zażywali najwścieklejsze narkotyki, podróżowali czort wie gdzie na własnych jachtach i uprawiali inne, wyrafinowane rozpusty[41].

Ci bezmyślni, jedynie wegetujący miłośnicy kultury masowej to dla Witkacego „duchy opieszałe", które nie umieją już odczuwać przeżycia metafizycznego.

Na marginesie warto dodać, że to pytanie twórcy Czystej Formy jest wciąż aktualne. W 1996 roku Maria Janion w swoim zbiorze esejów pod tytułem *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* zadała zaskakująco podobne pytanie: „Czy odbiorcy kultury masowej przeżywają świadomie swoje istnienie?"[42]. Z kolei w 2009 roku Andrzej Franaszek przeprowadził wywiad z Januszem Deglerem. I zapytał: „Czy aby nie dopiero teraz dochodzimy do sytuacji, gdy grozi nam stan szczęśliwego – jak mówił Witkacy – zbydlęcenia?"[43]. Janusz Degler odpowiedział:

> Chyba dopiero teraz nadszedł czas, aby właściwie odczytać historiozoficzne prognozy Witkacego. W jakiejś mierze zbliżamy się przecież do modelu tzw. społeczeństwa konsumpcyjnego, a unifikacja zachowań społecznych – poczynając od mody aż do narzucanych przez telewizję i pisma kolorowe wzorców obyczajowych – przypomina witkacowską wizję świata, w którym życie jednostki podlega przemożnej standaryzacji i – co najgorsze – ona wcale nie chce się przed tym bronić[44].

Zanik uczuć metafizycznych doprowadzi, zdaniem Witkacego, do upadku religii, sztuki i filozofii. Istnienie Poszczególne w wyniku automatyzacji i rozwoju społecznego zagubi unikalną indywidualność.

> Wiele zmieniło się od tamtych czasów, [chodzi o starożytną Grecję – przypis M.B.] ale mimo wszystko nie warto nawet w najokropniejszych warunkach (łatwo mówić, więc co: obóz koncentracyjny, zapluskwione glinianki, głód, mróz, wszy – może nawet i tak – zależy od siły woli) tracić go z oczu, bo przy pewnej transformacji wartości greckich co innego nam pozostaje prócz zarabiania na chleb, dbania o naszych bliskich, starania się o możliwie pełne i skuteczne uczestnictwo w życiu społecznym, jak nie ten właśnie harmonijny rozwój naszych osobowości, który ostatecznie jest celem wszystkich transformacji społecznych: chodzi o szczęście indywiduów, a nie szczęście jakiegoś bezindywidualnego mrowia, które nazywamy w skrócie społeczeństwem czy ludzkością[45].

---

41 S.I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, *op. cit.*, s. 150–151.
42 M. Janion, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś"*, Warszawa, 1996, s. 36.
43 J. Degler, *Stan szczęśliwego zbydlęcenia*, „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 38, s. 44.
44 *Ibidem*, s. 44.
45 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, *op. cit.*, s. 328–329.

Jaką postawę wobec nieuniknionej katastrofy zaprezentuje autor *Niemytych dusz*? Mając świadomość, że nie da się zapobiec temu procesowi, zapragnie zachować mimo wszystko poczucie godności.

> Umieć nie być tymczasowym w atmosferze palącego się domu i zakładać w nim np. dzwonki elektryczne, polewając drugą ręką płomienie z małego kubeczka, wielką byłoby zaiste sztuką. A takim musi być trochę człowiek dzisiejszy, o ile chce wytrzymać napór przemian przyszłościowych, które mogą się rozpocząć lada chwila [...][46].

Podobną postawę zaprezentuje bohater jego powieści *Pożegnanie jesieni* – Atanazy Bazakbal:

> Czy warto w ogóle czynić cokolwiek? W samym bezpośrednim przeżywaniu wznieść się ponad zmorę przypadkowości codziennej. A jeśli to niemożliwe, starać się przynajmniej o to wszelkimi siłami: tylko droga do czegoś jest czymś istotnym – osiągnięty cel jest niczym [podkreśl. – M.B.][47].

Co zadziwiające, że Witkacy jako artysta stanie się także odpowiedzialny za cały naród, co znów wyrazi słowami Atanazego:

> Tamto będzie to szczyt materialny za cenę automatyzmu – oni [ludzie przyszłości – przypis M.B.] tego już wiedzieć nie będą, i będą faktycznie szczęśliwi – ale my [prawdziwi artyści – przypis M.B.], których głowy sterczą jeszcze ponad ten poziom, musimy wiedzieć za nich – w tym może być nasza naturalna wielkość! [podkreśl. S.I. Witkiewicz] […] Cóż, że automatyczni ludzie przyszłości będą szczęśliwi i nie będą wiedzieć o swoim upadku. My wiemy teraz za nich i powinniśmy ich od tego uchronić[48].

Witkiewicz zasadę bezkompromisowego tworzenia sztuki wcielał w życie. Wiem jedno, że niezależnie od wartości moich prac starałem się, czy to w sferze czysto artystycznej, czy intelektualnej, pracować z największym napięciem, na jakie mnie było stać. […] A mam głębokie przekonanie, że większość ludzi piszących nie pracuje u nas całą parą. Chodzi przecie o przejawienie się całkowite, o absolutną Prawdę w stosunku do siebie – tylko wtedy może być mowa w sumie o wielkości literatury danego kraju. Obniżanie samego siebie, przystosowywanie i kompromis doprowadzi tylko do wykrzywienia się danej indywidualności[49].

W *Pożegnaniu jesieni* o artystach pracujących bezinteresownie dla innych, poświęcających się dla sztuki, Sajetan Tempe – pragmatysta powiedział z pogardą: „prometeiczne duszki". Dlaczego? Bo chciały poprzez sztukę uświadamiać

---

[46] *Ibidem*, s. 240.
[47] S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, Warszawa 2001, s. 111.
[48] *Ibidem*, s. 417–418.
[49] S.I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, *op. cit.*, s. 115–116.

i przez to ocalać odbiorcę przed utratą refleksji nad sobą (nawet jeśli działanie to skazane było na niepowodzenie). Takim Prometeuszem był, jego zdaniem, Atanazy, który w zakończeniu powieści niósł tłumowi swoją szlachetną ideę odwrócenia mechanizacji. Chciał ratować ginące wartości wbrew poczuciu, że nie da się uniknąć katastrofy. Jednak to przecież nie wynik tych działań był ważny, ale samo dążenie do celu. Prometeiczna postawa Bazakbala to tak naprawdę postawa samego Witkacego. Jego ponoszenie ofiary za bezkompromisowość w tworzeniu sztuki czystej nieodparcie przypomina faustyczne zmagania bohatera romantycznego. To swoisty prometeizm[50].

Transcendencja pozioma

Witkacego działania dla dobra innych przypominają Mickiewiczowską intuicję metafizycznej odpowiedzialności za każdego człowieka, za los swojego narodu, o których pisze Michał Masłowski[51]. Nowy typ więzi kulturowej, postawy religijnej nazwał badacz „analogowym" naśladowaniem Chrystusa[52]. Początek zjawiska upatruje w *Dziadach*[53]:

> Instytucjonalna, oparta na tradycji religia indywidualistyczna staje się wcielającą się w historię religią profetycznego dynamizmu wspólnoty i charyzmatycznych misji indywidualnych wynikających ze zbiorowych celów [podkreśl. M.B.][54].

Dowodzi on, iż w tym schemacie wertykalna transcendencja zostaje zastąpiona przez transcendencję poziomą, która „zasadza się na uniwersalnym konsensusie etycznym, przejęciu odpowiedzialności za historię i na rozwoju osobowości prowadzącym do przebóstwienia […]"[55]. Takie przesunięcie w stronę transcendencji horyzontalnej Masłowski obserwuje także u Norwida:

> Charyzmatyczny bohater Mickiewicza został u Norwida zastąpiony przez wysiłek człowieka zbiorowego, syna Prometeusza, właściwego herosa dziejów – który kumuluje doświadczenie pracy następujących po sobie cywilizacji i epok oraz wynikające z niego bogactwo duchowe, wynik sublimacji zbiorowego wysiłku przez sztukę[56].

---

[50] Jest to niezwykle ważne zagadnienie w twórczości Witkacego. Do jego zbadania zainspirował mnie na konferencji: *Spory romantyczne i spory o romantyzm (dawne i nowe)* Profesor Michał Masłowski, za co Mu serdecznie dziękuję. Szczegółowa analiza tego tematu zostanie podjęta w osobnej pracy.

[51] M. Masłowski, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011, s. 12 i 17.

[52] *Ibidem*, s. 12.

[53] *Ibidem*, s. 13.

[54] M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 309.

[55] Tegoż, *Etyka i metafizyka*…, s. 15.

[56] *Ibidem*, s. 16.

I taką właśnie postawę[57], bliższą Norwidowskiej[58], prezentuje Witkacy – to postawa odpowiedzialności za odbiorcę, ocalanie wartości poprzez sztukę oraz postulat pracy nad sobą[59].

> Ofiara poprzedza i ustanawia transcendencję, rytuał tworzy dyskurs, działanie wobec i dla innych jest formowaniem siebie, swego człowieczeństwa[60].

Witkacy prowadził dramatyczne poszukiwania sensu za wszelką cenę. Bezkompromisowo walczył przecież o Czystą Formę, by za jej pośrednictwem odbiorca mógł zbliżyć się do Prawdy Absolutnej i doznać wstrząsu metafizycznego. Przeżycie to miało być nagłym doznaniem „jedności w wielości" istnień w kosmosie, przeczuciem misternego wzoru Wszechświata.

Witkacy – „metafizyczny nienasyceniec", rzeczywiście poświęcił własne istnienie, by „stwarzać idee":

> [...] zanikła też idea samotnego artysty, pracującego beznadziejnie samotnie na zimnym stryszku aż do zagwazdranej śmierci. W dzisiejszych czasach jest coś śmiesznego w takiej koncepcji – jej wielkość należy do przeszłości. Różne indywidua na różnych drogach szukają wyjścia z tej beznadziejnej sytuacji. Nikt jednak – to jest ciekawe – nie wraca na zimny stryszek. To rozwiązanie zdaje się wykluczonym. Wyrzeczenie się ma w sobie pozory piękna – brzydkim zdecydowanie jest kompromis renegata[61].

Autor *Teatru* tworzył sztukę nie tylko w tym celu, by ocalić w sobie ginące uczucia metafizyczne, ale po to, by także inni mogli je przeżywać.

> Twierdzę, że znaczenie społeczne teatru mogłoby się podnieść znakomicie, gdyby przestał on być miejscem oglądania na nowo życia, nauczania i wypowiadania „poglądów", a stał się prawdziwą świątynią dla przeżywania czystych metafizycznych uczuć [podkreśl. M.B.][62].

---

[57] W myśli Witkacego idea transcendencji poziomej ujawnia się raczej poprzez naśladowanie Prometeusza niż Chrystusa, choć to wcale nie znaczy, że Witkacy był nihilistą i głosił śmierć Boga. Przyjmował raczej postawę sceptyka, ale z żalem mówił o upadku religii.

[58] Także dla ojca Witkacego niezwykle ważne było Norwidowskie pojmowanie roli sztuki. Wielokrotnie cytował on dzieła wielkiego poety, w tym *Promethidiona*. „Cypryan Norwid wypowiedział o sztuce głębokie prawdy […]. Dziś, czytając jego słowa, widzę, że na przykład, o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten dziwny człowiek dawno wiedział i powiedział. Posłuchajmy: […] <<Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenie *ludowego* do *ludzkości* nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości…>>". S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903, s. 96–97. Związki Witkacego z Norwidem analizował Wiesław Rzońca. Zob. W. Rzońca, *Witkacy–Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.

[59] Michał Masłowski opisał niezwykle interesująco rodzaj specyficznej relacji pomiędzy odbiorcami i twórcami groteski. Zob. *Rytuały polskiej* groteski. W: *Etyka i metafizyka…*, M. Masłowski, *op. cit.*

[60] *Ibidem*, s. 22.

[61] S.I. Witkiewicz, *Teatr…*, *op. cit.*, s. 421–422.

[62] S.I. Witkiewicz, *Teatr…*, *op. cit.*, s. 113.

Choć odbiorcy w koncepcji Witkacego mają indywidualnie doznawać przeżyć metafizycznych, kontemplując sztukę, w pewnym jednak sensie tworzą wspólnotę – choćby w teatrze. Gdy autor *Niemytych dusz* wprost mówił o narodzie, także i za niego czuł się odpowiedzialny. Nawet wtedy, gdy go ostro upominał, to przecież troszczył się o przyszłe pokolenia Polaków. W jego przemyśleniach wyraźnie ujawnia się „troska każdego człowieka o każdego”[63]. Będzie to ta forma interakcji międzyludzkiej, którą Masłowski odnajduje u Josepha Conrada czy u Gombrowicza.

> Przybliżamy się w ten sposób do zasady transcendencji poziomej, w której sens jest pomiędzy ludźmi [podkreśl. M. Masłowski], a nie przekazany przez tradycję czy usytuowany w niebie. […] Postrzeganie absurdu jako zasady ludzkiego świata stworzyło w XX wieku nowy gatunek, groteskę, którą Jan Kott określił jako tragedię pod pustym niebem[64].

W kontekście kryzysu wartości postawa Witkacego, podobnie jak innych twórców groteski, staje się niezwykła. Ich heroiczne próby przezwyciężenia nihilizmu będą wręcz tragiczne[65]. Autor *Szewców* podejmuje ogromny wysiłek, by w tej sytuacji ocalać ginącą sztukę czystą, choć wie, że jest skazany na niepowodzenie. Tym większą wartość ma jego troska o każde Istnienie Poszczególne, która jest czymś w rodzaju Mickiewiczowskiej odpowiedzialności za każdego człowieka.

Bibliografia

Boy-Żeleński T., *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Warszawa 1956.

Chrzanowski I., *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”? (Odczyt popularny wygłoszony w Warszawie, w Uniwersytecie Ludowym Polskiej Macierzy Szkolnej w roku 1907*), Warszawa 1925.

Dawidowiczowa A., *Zeschnięte liście i kwiat*, Kraków 1989.

Degler J., *Stan szczęśliwego zbydlęcenia*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 38.

Degler J., *Witkacy – wychowawca narodu*. W: *Człowiek, kultura, historia*, red. E. Dobrzejewska-Mozrzymas, A. Jezierski, Wrocław 2011.

Janion M., „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”*, Warszawa, 1996.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.

Janion M., *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.

Kuziak M., *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013.

Masłowski M., *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, Warszawa 2011.

Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie. Wiersze 1817–1824*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971.

Mickiewicz A. *Dzieła,* t. II, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Paryż 1832.

[63] M. Masłowski, *Etyka i metafizyka…*, *op. cit.*, s. 17.
[64] *Ibidem*, s. 19.
[65] *Ibidem*, s. 21.

Pawlak P., *Errata. Jest: ciarapata, ma być: arystokrata*. W: http://witkacologia.eu/uzupelnienia/uzupelnienia.html.
Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.
Rzońca W., *Witkacy–Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.
Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, Wrocław 1992.
Witkiewicz S., *Dziwny człowiek*, Lwów 1903.
Witkiewicz S., *Jan Matejko*, Kraków 1903.
Witkiewicz S., *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969.
Witkiewicz S., *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?*, „Kultura Polski" 1917, nr 6/7.
Witkiewicz S.I., *Dramaty*, t. 1, oprac. J. Degler, Warszawa 1996.
Witkiewicz S.I., *Listy do żony (1936–1939)*, red. J. Degler, Warszawa 2012.
Witkiewicz S.I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 12, Warszawa 2004.
Witkiewicz S.I., *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 11, Warszawa 2015.
Witkiewicz S.I., *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. B. Michalski. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 13, Warszawa 2002.
Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, Warszawa 2001.
Witkiewicz S.I., *Teatr i inne pisma o teatrze*, red. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 9, Warszawa 1995.
Witkiewicz S.I., *Varia,* oprac. J. Degler. W: *Dzieła zebrane*, tegoż, t. 23, Warszawa 2019.

Streszczenie

Wnikliwa lektura twórczości Witkacego przynosi zaskakujące wnioski. Okazuje się, że myśl Mickiewicza była dla niego niezwykle ważna. Stanisław Ignacy od najmłodszych lat wychowywał się w atmosferze uwielbienia dla dzieł romantycznych poetów. Poznawał je dzięki ojcowskiej interpretacji, która z pewnością miała wpływ na jego późniejszą twórczość. Nie podzielał jednak fascynacji ojca w pełni. Już jako młody pisarz prezentował własne, często odmienne poglądy na temat literatury romantycznej. Niejednokrotnie polemizował z utworami Mickiewicza, używając do tego szyderczego języka. Jednak były one dla niego jednocześnie niezwykle ważnym punktem odniesienia i miały wielką wartość artystyczną. Poglądy Witkacego na rolę sztuki czystej są zaskakująco podobne do Mickiewiczowskiej filozofii dramatu ze słynnej *Lekcji XVI*. Dramat, zdaniem romantycznego poety, ma „zniewalać do działania duchy opieszałe". Według Witkacego teatr powinien poruszać współczesnego odbiorcę, budzić w nim uczucia metafizyczne.

Im autor *Niemytych dusz* bardziej dojrzewał, tym wyraźniej ujawniała się w nim troska i odpowiedzialność za Istnienia Poszczególne, które można jeszcze ocalić od upadku wartości. To wyraźnie przypomina Mickiewiczowską troskę „każdego człowieka o każdego".

Summary

An insightful reading of Stanisław Ignacy Witkiewicz's output brings some surprising conclusions. It turns out that the thought of Adam Mickiewicz was outstandingly important for him. Witkiewicz had been brought up in the atmosphere of adoration of the Polish romantic poetry since his childhood. He discovered them thanks to his father's interpretations, which surely had a huge impact on his later works. Witkiewicz did not fully share his father's endless fascination, however. As a young writer, Witkiewicz presented his own, often separate opinion about the role of the romantic literature. He repeatedly disagreed with the Mickiewicz's oeuvre, often using a mocking language. Still, Mickiewicz's thought constituted a crucial point of reference to Witkiewicz and according to him Mickiewicz's literary works had great artistic value. Witkiewicz's opinion about pure art is surprisingly similar to the philosophy of Mickiewicz expressed in *The 16th Lesson*. Art, in Mickiewicz's own words, has to "captivate the sluggish souls to action". Witkiewicz thought was similar: in his view, art should impress the recipient and arouse metaphysical reflections.

The more Witkiewicz maturated, the more he demonstrated his care and responsibility for all "Separate Beings" that can be saved from the value decline. It actually resembles Mickiewicz's conception of the "care of every human for every human".

Biogram

Magdalena Baraniak – doktorantka na Wydziale „Artes Liberales" UW, ukończyła filologię polską ze specjalizacją teatrologiczną na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Obroniła pracę magisterską pod tytułem: *Istota przeżycia teatralnego w koncepcjach teatralnych Stanisława Ignacego Witkiewicza i Tadeusza Kantora*. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską: *Witkacy i romantyzm.* W swoich badaniach próbuje odkrywać nowe, nieznane oblicza autora *Niemytych dusz.* Współpracuje z Instytutem Witkacego. Jest sekretarzem redakcji czasopisma *Witkacy!* Wraz z prof. dr hab. Marią Kalinowską, prof. dr hab. Aliną Nowicką-Jeżową i Anetą Świder-Pióro redagowała naukowo tom *Humanizm między Wschodem a Zachodem* (2020).

magda.baraniak@wp.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 229–243 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **25.03.2020**

Dorota Mackenzie

University of Warsaw
Warszawa
ORCID: 0000-0001-8442-115X

FRYDERYK CHOPIN'S ICONIC BIOGRAPHY "TAINTED" BY GENDER, QUEER AND COSMOPOLITAN NOTIONS AS A POINT OF CONTENTION REGARDING THE MODERN OUTLOOK ON ROMANTICISM

IKONICZNA BIOGRAFIA FRYDERYKA CHOPINA "SKALANA" PRZEZ GENDER, QUEER I KOSMOPOLITYZM JAKO NOWA ODSŁONA SPORU O ROMANTYZM W UJĘCIU NOWOCZESNYM

Słowa klucze: Fryderyk Chopin, piano, gender, Romantic «grand Polish» discourse, concept of Polishness, cosmopolitanism
Key words: Fryderyk Chopin, fortepian, gender, (arcy)polski dyskurs romantyczny, idea polskości, kosmopolityzm

The paper investigates three representations of Chopin, which are "unorthodox" according to the "grand Polish" Romantic model. Scholars from the classical school who have a fixed idea about what Romanticism is and should be, tend to be suspicious about new ways of representing Chopin that is the creation of new cultural phenomena by way of Chopin's performative presence. Thus the pop-cultural presentation of Chopin's biography, or postmodern notions applied to some aspects of his life or the mythical reality it created, may be viewed as a point of contention regarding the modern outlook on Romanticism.

In my paper I would like to take a deeper look (however one that is possible in an article this size) at three phenomena which "taint" the biography of the Romantic genius. Firstly, there is the notion of gender and the portrayal of Chopin in feminine terms in nineteenth-century historiography. Secondly, I will examine the phenomenon of queer and camp aesthetics, tracing the composer's dandyism and his relationship with the cross-dresser artist George Sand. Thirdly, the paper will discuss Chopin's dual nationality (despite his deep and genuine nostalgia for Poland) and his cosmopolitan approach to life and art, which ran contrary to the "grand Polish" discourse.

Gender ambivalence in the representation of the genius dandy

When the twenty-six year old Chopin met the thirty-two year old George Sand for the first time it is believed that he said: "What a resentful woman she is. Is she really a woman? I am inclined to have my doubts"[1]. George Sand, on the other hand, was to write to her friend Charlotte Marliani: "Ce Monsieur Chopin, isn't he rather a girl?"[2]. The attraction must have outweighed the resentment as the two artists spent almost ten years together. It is a cliché to say that they were the exact opposite, but indeed from the nature of their relationship, it is possible to make some cultural and anthropological observations about gender and the discourse surrounding it.

Throughout his life, Chopin was metaphorically attached to various creatures of the realm of the imagination, such as elves, fairies, sylphs, angels, and sprites. He tended to be viewed either as a woman, a very young effeminate boy, or as a child, but very rarely as a fully-grown man. These descriptions of Chopin started to be made soon after his move to Paris and continued throughout his later years. They became even more marked during the creation of the Chopin myth that followed his death, and that has continued up to now. Mieczysław Tomaszewski in his study on Chopin's personality explains that the contradictions and complexities of the artist's nature lie in the "schizoid" type which he represented[3]. The logics of inconsistencies and ambivalences are to be traced in Chopin's rich correspondence which shows him as a versatile writer and a personality grasping many different personas in one.

The matter seems much more complex than merely a Romantic trope of otherworldly beings which manifested a mode of praise, and drew attention to the transcendental and ethereal realms which were a result of Chopin's idiosyncratic performance style. Along with this Romantic trope, the portrayal of Fryderyk Chopin carries implications of gender ambivalence and sexual ambiguity, introducing the subject of sexuality, desire and passion into our understanding of the composer.

Jeffrey Kallberg opens his study *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* with a thought so closely connected to the performative paradox, that it is actually unsettling:

> At once exalted and shadowy, [Chopin] cuts a curious figure in contemporary culture. Ethereal composer and enervated *enfant mâle* (or so the popular biographical image of him would have us believe), he parries attempts to reconcile the music with the man. A Pole who wrote most of his works among Frenchmen, his music exudes exoticism at the same time as it partakes of the European common-practice tradition. Champion of the miniature at a time when many around him gravitated toward ever grander musical colossi, he confounds our abilities to hear his contemporaries and him on equal footing.

---

1 Quoted in Mieczysław Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, Kraków 1990, p. 87.
2 J. Barry, *George Sand. Żywot jawnogrzesznicy* (polish transl. I. Szymańska), Warszawa 1996.
3 M. Tomaszewski. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, p. 13.

> A male composer who wrote in "feminine" genres like the nocturne for domestic settings like the salon, he confuses our sense of the boundaries of gender. Central to our repertory, Chopin nevertheless remains a marginalized figure[4].

Indeed Chopin is marginalized in terms of gender discourse, but also in the vast field of psychoanalysis, which would reach beyond the correlation of genius and/or madness. The eroticism of Chopin's life in the sense of Platonic understanding is completely dismissed and there is a big blank space in this area. I would call this field the "internal dandy" landscape, as it touches on a certain trait of personality.

During Chopin's lifetime and especially afterwards, writers feminized and infantilized Chopin's persona and his music. This is definitely connected with the composer fashioning himself as a child as well. It is no coincidence that the only true and real relationship Chopin ever had with a woman was very quickly transformed from a relation of two lovers into a relationship of a mother and a child, and remained as such for eight years. Sand referred to Chopin as *le pétit*, *mon enfant*, *mon ange*, and it was in this way that she addressed her letters to him. She also communicated with Chopin's sister Ludwika and his mother Justyna with the tone of a "foster mother" to Fryderyk while he was far from home.

This approach was extrapolated into the field of music, which was also considered most suited to women, children and angels. Henriette Voigt highlighted Chopin's childlike naturalness as the main reason for her enthusiastic response to his art: "[h]e has enraptured me – I cannot deny it – in a way which hitherto had been unknown to me. What delighted me was the childlike, natural manner which showed in his demeanor and in his playing"[5]. Solange Clésinger on the other hand saw the angelic quality in Chopin's music: "The woman, the children (young Filtsch died so young!) brought a finer sense than the masculine talents did to this celestial music […] Liszt played these adorable melodies badly. He botched them […] Under the flexible and responsive fingers of Chopin's pale and frail hand the piano became the voice of an archangel…"[6].

The angelic trope was taken up by women who understood him and wanted to surround themselves with Chopin's presence. Chopin was considered the incarnation of the piano. Edmond de Goncourt was not exaggerating when he baptized the piano as the "lady's hashish" – indeed the piano was an instrument played as a pastime mostly by women in the 19th century[7]. Danièle Pistone[8] found two thousand scenes in nineteenth-century novels in which a piano appears: half of them involved young, single women and a quarter married women (we can imagine that some of them were among

---

4 J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press 1996, Preface (x).

5 J.-J. Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher*, trans. N. Shohet with K. Osostowicz and R. Howat, ed. R. Howat, Cambridge University Press, 1988), p. 269.

6 Cited in Eigeldinger, p. 280–281.

7 Cited in *A History of Private Life,* ed. by M. Perot, Ph. Ariès and G. Duby, vol. IV From the Fires of Revolution to the Great War, ambridge, Mass.: Harvard University Press 1989, p. 531.

8 D. Pistone, *Le piano dans la littérature française des origines jusque vers 1900*, Paris, Champion 1975.

Chopin's students). The social function of the piano was of primary importance. The great vogue for the instrument began after the Congress of Vienna and slowly entered the salons, replacing the "indecent" harps, cellos and violins. The July Monarchy popularised the piano among the petite bourgeoisie and its popularity flourished pretty much throughout the whole century.

The ability to play the piano enhanced a woman's chances on the matrimonial market and was well regarded among the higher ranks of society. For both women and men, it established a reputation and gave public proof of a proper and respectable education. That is why the bourgeoisie were ready to pay Chopin incredible sums of money to be among his students – 20 francs in gold when the students came to him and 30 francs when he had to visit them[9]. He, as the grand master of the piano, became one of the most exclusive and fashionable teachers in Paris, even more popular than Kalkbrenner or Liszt. He usually had five lessons during the day, sometimes seven. Chopin became one of the richest Poles in Paris overnight thanks to the position of the piano and the pianist in the social hierarchy.

Where did this fashion come from exactly? What metaphors did the piano convey? Pistone stresses that pianos were rarely the instrument of an amorous dialogue *per se*. For a very long time, however, the piano fulfilled the roles of friend, confidant, and soul-mate until it was transformed into expensive furniture, expressing social status rather than artistic self-expression. Young, solitary women in particular were portrayed as playing the piano, which helped them express feelings that could not be stated in language.

There is also the distant connection between love and the piano. Mostly the piano could convey the pain of the soul wounded by the end of love. The literary stereotype of a sensitive and understanding but not very beautiful woman was that she "performed her own autopsy with a few bars of Chopin"[10]. Chopin, according to the popular belief and stereotype, was the composer who understood the broken heart, the nostalgia for thwarted love and solitude.

Chopin's versatile nature can however break this stereotype easily with his acute sense of humour and cutting sarcasm like in the below letter to his dear friend Tytus Wojciechowski. The composer describes his daydreaming disturbed by a line of students who could not play the piano properly but felt it was a sophisticated need which had to be met:

> Dlatego męczę się i nie uwierzysz, jak szukam jakiejś pauzy, co by do mnie cały dzień nikt nie zajrzał, nikt nie zagadał. Do Ciebie pisząc, nie cierpię, kiedy mi się dzwonek ruszy – i włazi jakieś coś z wąsikami, duże, wyrosłe, tęgie, – siądzie do fortepianu i samo nie wie, po co improwizuje, wali, tłucze bez sensu, rzuca się, przekłada ręce, z pięć minut na jednym klawiszu grzechocze

[9] See: J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Fayard 2006, where one can find portraits of all Chopin's students and their rates, as well as Piotr Witt, *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, Warszawa 2009, p. 328 where he writes about Chopin's carrier strategies. Witt notes that 100 francs in gold had the same value as today 2–3 thousand Euros.

[10] J. Laforgue, cited in *A History of Private Life*, *op. cit*., p. 533.

> ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do ekonomskiego batoga i do lejc przeznaczony[11].

Another view in this kaleidoscope is the piano as an outlet for irrepressible passions. The piano replaced horse-riding and the walk through a storm, with the intended proximity of the three semantic fields. Long before psychoanalysis, Edmond de Goncourt saw a connection between playing the piano and masturbation[12].

As a sickly exile, Chopin was the perfect person to be looked after by many and all he seemed to want was simply to write music. As a reviewer wrote:

> Chopin doesn't care for that kind of music which accomplishes nothing but to drown out the orchestra. On the contrary, pay attention to how he dreams, how he weeps, how he sings so sweetly, so tenderly, and with such sorrow, how he expresses to perfection everything that is heartfelt and noble. Chopin is the pianist of feeling par excellence[13].

This representation leads us to the queer and camp notions which arise in the performative analysis of Chopin and contradict the "grand Polish model".

Queer and camp notions

Chopin being so obviously "feminized" and "infantilized", this also demonstrates in an unpatronising way how the "masculinized" star of George Sand could shine so bright. She is indeed like one of her characters, flickering between being Gabriel and Gabrielle. Honoré de Balzac, who visited Nohant in 1838, wrote in a letter to Ewelina Hańska that in the presence of George Sand he felt like he was with a man in terms of the conversation flow, the specific manner she had and the energy she emanated[14]. He depicted her in his novel *Béatrix* (1839) as Madame Félicité des Touches, a writer who used the male nickname Camille Maupin. This is a reference to the hermaphrodite from the novel of Henri de Latouche *Fragoletta ou Naples et Paris en 1799* (1829),

---

[11] Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, (eds.), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, vol. 2, Part 1, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2017, p. 130.

[12] See *A History of Private Life*, *op. cit*., p. 533. The authors in general see the piano as a metaphorical instrument, basically used by women to idle away the hours awaiting the arrival of the man in their life, be he a husband, lover or protector. All the conventional scenes they quote are attributed to the female condition, leaving bourgeois men outside the parenthesis (as if they never had anything to do with the piano – unless as an object to send a woman they jilted). This contradicts the fact that the most acclaimed virtuosos of the time were men, at least on the official scene. However Chopin's students also prove that the gender mix varied and there is no single conclusion to be drawn concerning the matter. It is true however that the piano created spaces, which were unavailable for women in other circumstances and therefore it might be perceived as a nineteenth-century instrument of emancipation.

[13] Translated in the appendix of concert reviews in William G. Atwood, *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*, New York, NY: Columbia University Press, 1987, p. 235.

[14] J. Barry, *George Sand… op. cit.*, pp. 292–293.

to whom George Sand showed her early writings, and a lesbian character from Théophile Gautier's novel "Mademoiselle Maupin"[15].

Both Sand and Chopin were considered geniuses in their time and both were represented as having characteristics of the opposite sex. However, there was an asymmetry in the respective "gendering" of their genius:

> While the "truth" about Sand and Chopin as a couple will doubtless continue to entice and elude, some scholars have analyzed different representations of the two to better understand the cultural and social history of the middle decades of the nineteenth century. This approach also bears on the issue of genius during that time – for part of Sand's masculine image derives from the attribution of genius, as does Chopin's effeminacy. To be sure Sand did, in fact, dress in man's clothes, smoke little cigars, live an independent life, and succeed in literature – all practices that violated feminine norms of behavior in her time. And Chopin was, in fact, usually in poor health, thin, weak, and careful about his dress and interior decoration – all characteristics associated with femininity rather than masculinity[16].

What is different are the representations of gender specifically in relation to their genius.

The collection of feminine and androgynous metaphors for Chopin imply acceptance of androgyny in a man of genius, but by contrast the sexual confusion and androgyny in representations of George Sand rendered her a dangerous figure, which the writer certainly understood and used in her work. Chopin's effeminacy distinguished him from conventional masculinity also in terms of music – the belief that his feeble energy made him focus on small piano pieces as opposed to classical genres for the orchestra and their alleged masculine energy. However, there were also voices that radically belied this – Chopin's effeminate qualities brought him closer to divinity and otherworldly sources of genius.

It is fascinating how the feminine and masculine elements also entered fields as distant from issues of gender as the eternal argument over the wines from Bordeaux and Burgundy[17] and which was Chopin's favorite. He himself is said to have preferred the "feminine" Burgundy to the masculine "Bordeaux". Scholars followed the thread of Chopin's favorite flowers – violets, which he always liked to have at home. There were soirées organized in his apartments when every lady who visited the composer, would leave with a little violet bouquet.

---

[15] Gautier made pleasure the ultimate criterion of artistic validity, and preaching hedonism put him at odds with both the bourgeoisie and the teachings of the Christian church. The writer, who refused to believe that the flesh was evil and that it was necessary to subjugate it, enjoyed his *enfant terrible* status and ideas which disturbed the philistine views of his bourgeois compatriots. His sensual philosophy and acceptance of bisexulaity was a performance of its own kind.

[16] W. Walton, *Gender and Genius in Postrevolutionary France: Sand and Chopin*. In: *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries,* ed. H. Goldberg, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 230.

[17] W. Bońkowski, *Chopin gourmet*, Warszawa 2015, p. 53.

Chopin captured these paradoxes of his nature in an intimate letter to his close friend, Tytus Wojciechowski:

> W ten moment, kiedy się zabieram do opisu jednego balu, na którym mnie bóstwo jedno zachwyciło z różą w czarnych włosach – odbieram Twój list. – Wychodzi mi wszystko moderne z głowy – przenoszę się jeszcze bardziej do Ciebie, biorę Cię za rękę i płaczę. – Miałem Twój list ze Lwowa. – Tym później się zobaczym, a może i wcale nie, bo, serio mówiąc, moje zdrowie nędzne, - wesoły jestem zewnątrz, a szczególniej między swoimi (swoimi nazywam Polaków) – ale w środku coś mnie morduje – jakieś przeczucia, niepokoje, sny, albo bezsenność – tęsknota – obojętność – chęć życia, a w moment chęć śmierci – jakiś słodki pokój, jakieś odrętwienie, nieprzytomność umysłu, a czasem dokładna pamięć mnie dręczy. Kwaśno mi, gorżko, słono, jakaś szkaradna mięszanina uczuć mną miota! Głupszym niż kiedy. Moje życie – daruj mi. – Już dosyć[18].

The dichotomies male/female, intellectual/emotional, crude/spiritual, down-to-earth/poetic, heavy/light were intimately incorporated in the social values shared by the dandy. Dandyism represents a spectrum of sophisticated taste in dress and worldly opulence, though one whose functioning as a symbol of superiority is limited to the field of the intellect, rather than the emotions. The dandy is rather a loner, who considers love and erotic passion as a threat because both of these sensations require a momentary or permanent loss of self. The ideal held by the dandy – and certainly held also by Chopin – was conscious life with a mirror image of the reflective intellect as a guideline. This trope absolutely matches with that of gender ambivalence and the portrayal of Chopin as an asexual being.

> In frenzied passion the inner self loses control of the body and loses the distant perspective of the calm observer who sees through others but who is reluctant to reveal his own feelings and sensations. As an aesthete who regards the self as a well-formed composition, the dandy considers love to be a kind of decomposition, a dissolution of the mental contours of the self[19].

This is not to say that Chopin was incapable of love, but in some ways the only and true love he had was that of music.

Countess Paulina Plater, when asked to compare the merits of the three pianists who had played in her salon – Ferdynand Hiller, Chopin and Liszt – said that she would choose Hiller as a friend, Chopin as a husband, and Liszt as a lover[20]. Whatever is said about gender ambivalence and the ways of "resolving it", Chopin always

---

18 Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus (eds.), *Korespondencja…*, *op. cit.*, vol. 2, Part 1, Warszawa 2017, pp. 130–131.

19 H. Gnüg, "The Dandy and the Don Juan Type". In: *European Romanticism, Literary Cross-Currents, Modes and Models*, ed. by G. Hoffmeister, Detroit 1990, p. 232.

20 L. Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig 1880–1894, vol. 1, p. 229. Quoted in A. Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847* (vol. 1), Ithaka New York: Cornell University Press, 2004, p. 149.

embodied a strange dichotomy and paradox, which rose from within in the discourse of the dandy and would have been understood as the unity of grace and impertinence – the oxymoronic aversions, which came to life in this one being.

On Chopin's Polishness and cosmopolitanism

Chopin's life, work and reception from the nineteenth century until now, have been very often interpreted through the discourse of patriotism and national spirit. The "grand" tradition portrays him as a splendid virtuoso artist, individual with unique sensitivity but in his artistic activity supported by the foundation of folk art and strongly shaping the consciousness of Poles. Chopin's genius is in this representation associated with the spirit of national collectiveness where the spirit of Polishness allegedly inspired him and which was shaped by him at the same time. And yet Chopin's Polishness is one of the most difficult notions to grasp. It is referred to ubiquitously within volumes of myths, stereotypes and slogans such as "Chopin as the greatest Polish composer", "Chopin, whose Polishness can be felt by anyone who hears his music"; however at the same time contradictorily announced as "truly European", "absolutely universal", "understood by all nations, races and societies, on all continents around the globe" – all through the nineteenth century, throughout Chopin's lifetime up until today.

Since we are dealing with a phantasmatic reality – in the case of Chopin's connection to Polishness, Slavdom and folk culture, as well as transcendental ideas – all of these are a performance of an image of Chopin which has been useful in the history of culture, but at the same time are points of contention serving to divide rather than unite.

Chopin was the perfect cosmopolitan artist, associated with international, aristocratic Parisian salons, a virtuoso and dandy whose image was quite distant from Polish weeping willows and muddy meadows. Adam Mickiewicz criticized Chopin for his lack of "Polishness", and condescendingly looked down on his "tickling of aristocratic nerves" instead of moving the masses with his music[21], creating a spiritual change, maybe even a revolution guided by the spirit of the Slavs. As we know, Chopin was far from sharing Mickiewicz's idea of the mission of art and avoided the masses by all costs.

There are many ways of looking at Chopin's Polishness. One may use such filters as the linguistic – the language of the composer to describe himself in the world and by traces of a "Polish spirit". It can also be done by recreating the patriotic canon among the émigrés and tracing Chopin's activity for the sake of Poles and Poland – which for him was a true civic duty. Finally there is the axiological aspect – by looking at the spiritual reception of Chopin as a figure in some ways peculiar and mediating between worlds – in the testimonies of his contemporaries and those who came later.

[21] W. Mickiewicz, *Pamiętniki, 3 Volumes*, Warszawa, Gebethner &Wolff, 1926, vol. 1, pp. 173–174.

Chopin often wrote how one's native language was an important vehicle for one's well being and inner compass. This kind of symbolic human exchange Chopin understood as the biggest kind of consolation. The very sound of one's native language was like music which had the nostalgic power to spirit one away, back to the homeland. There is a theory stating the influence of the "Polish cadence" on the music of Chopin[22]. The author of this thesis, Krzysztof Bilica, stated that the cadence Chopin often used in his pieces, was an analogy to the polonaise rhythm: that in his musical notations he used the same rule of stressing the penultimate sound, just as in Polish the stress lies on the penultimate syllable. As a very "romantic" idea it belongs to the phantasmatic analysis of Chopin's Polishness, which constitutes a representative "grand Polish" discourse.

The idea that the language heard far from home brings you back to the place you consider your own is an obvious one. What is interesting is the absence of Chopin's "Frenchness" – after all not only did the composer spend half of his life in France, but he was also half French and he grew up hearing both Polish and French at home. This French side is usually negated by biographers and "altered", even by people like Liszt, who wrote about Chopin's resentment towards writing letters – indeed writing in general – unless it was in Polish and to his nearest and dearest, so his handwriting was apparently unknown to most of his friends. Chopin only made exceptions for those who could speak Polish and therefore understood it in writing. Liszt writes:

> [H]e always used it with the people of his own country and loved to translate its most expressive phrases. He was a good French scholar, as the Slavs generally are. In consequence of his French origin, the language had been taught him with peculiar care. But he did not like it, he did not think it sufficiently sonorous, and he deemed its genius cold[23].

Liszt contradicts the prevalent opinion that Chopin's French was quite poor, and that it was this that made him want to speak Polish in order to feel "fully himself". It seems quite incredible for a musical genius with perfect pitch and absolute hearing of the most delicate tones not to be able to speak his father's native language impeccably unless it was a conscious decision. As regards grammar and spelling mistakes in French, Chopin admitted himself that the language was not his strong point and always jokingly announced it in advance, like when he wrote to Marie de Rozières from Nohant: *Je vous écrit sans dictionnaire pour vous confier ma lettre pour ma mère* (KFC II 389).

Chopin's intimate homeland – Poland – was therefore something quite different to what it is believed to be by most biographers. The composer understood that the price to pay for immigration would be huge, but that it was worth paying anyway – and as with the November Rising, he understood that his battle lay elsewhere. It is obvious to say that Chopin's Polishness of everyday life was manifested in more "positive" ways (in the sense of Auguste Comte's understanding) rather than in Romantic revolutionary

[22] K. Bilica, *Wokół Chopina i Polski*, Wołomin 2005, „Muzyka" 1997, no. 4.
[23] F. Liszt, *The Life of Chopin* (transl. J. Pyschowski), ReadaClassic.com 2010, p. 67.

plotting. In the process of iconizing the representation of Chopin, adding symbolic qualities to it, some transgressions were made with regard to the desired connotations of "Polishness", and that is when "Chopin" as a concept got in the way of Chopin[24].

The axiology of Polishness, the quest for Polish subjects in Chopin's mazurkas and polonaises (Chopin systematically used Polish genres in his music) was a recurring topos in 19th-century responses to his music and more surprisingly in 20th-century scholarly analysis. These responses created art forms of different disciplines. One of the most famous examples is Teofil Kwiatkowski's compositions, known as "Chopin's Polonaise, or the Ball at Hôtel Lambert", painted in the years 1849––1860[25]. These images can be counted among the numerous mystical portrayals of the national procession of figures from the grand Polish past. In one of them, Kwiatkowski painted a scene in a Roman cloister, with the figures marching to the tunes of Chopin's music.

Scholars often justified the belief about the "Polishness of Chopin" in the most peculiar ways, based on phantasmata and "feelings" treated as hard facts. Bohdan Pociej has provided grounds for considering the national aspect of Chopin's spirit as exclusively Polish by delving deeper into the history of Polish folklore and popular culture. His explanation seems quite extraordinary:

> Without any doubt – the Polishness of Chopin's music – we – his co-patriots, feel and differentiate as Polishness, because we know that this artist was Polish, raised in patriotic traditions, and that he himself felt Polish. And because we, the listeners of his music, are also Polish, therefore the certainty that our feeling of Polishness is true, that what we hear is indeed Polishness, that the expression of Chopin's music (in a large part of his oeuvre) has a significantly Polish color. The mere feeling however is not enough. We are seeking for a precise confirmation, proof, something on which we could rely. We can find this support and confirmation of our feelings in how "they sang" and danced, may we add, in Poland at the time. The melodies which were sang and played, the rhythms of the dances of Polish origins, enrooted in Polish tradition, customs, culture – seem to be the only concrete, empirically palpable musical base and the sound test of the Polishness expressed in Chopin's music[26].

Pociej's description sounds seemingly incredible; and yet it came from a scholar and is shared by scholars. This reference is summoned here to stress the poetic and phantasmic aura surrounding academic takes not uniquely on Chopin's art, but above all else – on his presence in Polish culture and tradition. It is well worth listening to Chopin himself in his private letters, like this one to a friend, describing Chopin's resentment to Wojciech Sowiński, author of *Chant polonaise, nationaux et populaires*

---

[24] See: I. Kurz, *„Chopin". Między salonem a ulicą*. In: M. Sieradz (eds.), *2010. Postscriptum,* Warszawa 2011, Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2013, p. 287.

[25] For more information about the relations between Chopin and Kwiatkowski, see: *Chopin i jego malarz Teofil Kwiatkowski, Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Biblioteki Polskiej w Paryżu*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw 2010.

[26] B. Pociej, *Polskość Chopina* (ed. E. Sławińska-Dahlig), Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2012, pp. 47–48 (transl. D.M.)

avec accompagement de piano ou harpe, textes et notices publiés par Albert Sowiński et traduits en français par C. Fulgence et I. de Frémont. The collection was published in Paris in 1830 and Sowiński was widely praised by his contemporaries yet Chopin could not stand this kind of expression of the spirit of Polishness:

> Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki – zatem miarkuj, jak mi przyjemnie – kiedy on [Sowiński] czasem, to tu, to tam załapie coś mojego, czego piękność często na akompaniamencie zależy – i karczemnym, szenkatrynkowsko gęgetowsko organowym, parafialnym gustem zagra i nic nie można powiedzieć, bo więcej nad to, co złapał nie pojmie. Jest to Nowakowski na lewą stronę! A gada! O wszystkim, a szczególnie o Warszawie, w której nigdy nie był[27].

The national component both in Chopin and his listeners is a constitutive factor in this criticism. All together it forms a phantasmatic entity, which most definitely requires further and deeper study.

Chopin belongs among the "cultural ideas" and "performative entities" which are processed academically with – seemingly – the most extraordinary tools, such as those of "feeling", "belief" or "spirit" or national identity based upon phantom knowledge. The other semantic field, which considers Chopin culturally and is widespread is Chopin's attachment to Polish folklore and popular culture, though particularly to Mazovian songs and dances, and many scholars argue that this attachment is proof of Chopin's Polishness and his national belonging.

This category is in line with the "spiritual content" of Chopin's music as being a display of Polish spirit, which is often expressed as among the predominant character traits ascribed to the whole nation and its people, such as "sorrow", "longing", "homesickness." Musically this can be considered as "arrhythmia". The category of dying *du mal du pays* – "dying of homesickness" – creates an interesting counterpoint.

Despite the traditional views represented primarily by 19th-century Polish biographers in which "Polishness" occupies a central place in Chopin's life and work, it appears that the composer constructed his identity or identities from various heterogenous rather than homogenous elements. While his Polishness was of course deeply significant to him, at the same time it did not interfere with him being a fully cosmopolitan artist, who understood his position in the world and was not damned with an inferiority complex of having blood from a country which did not exist anymore. Chopin's cosmopolitan image was as prominent a part of his exotic identity and in the salons of the international Parisian aristocracy this combination of traits ensured his success.

---

[27] Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus (eds.), *Korespondencja…*, *op. cit.*, vol. 2, Part 1, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2017, p. 130.

Conclusion

Over-romanticized sources, which still the bases for presenting the life and work of the composer, show Chopin as a delicate figure coughing blood onto the piano keys. The other vector is Chopin as a Romantic revolutionary in Warsaw or a Parisian exile playing the patriotic card. However as we are well aware, Chopin was no Romantic hero in the political or military sense, having taken no part in the November Rising. Adam Mickiewicz called him a «moral vampire» for that reason. It is vital to say that Chopin surpassed these two representations and lead to a more complex and more profound one, which has not always been recognized by Polish scholars.

It would appear that the application of categories and terms originating in the postmodern realm is sacrilegious towards "the grand tradition of Polish Romanticism". The main actors of the romantic *espaces imaginaires* who – like Chopin – inhabit the spiritual *matecznik – heart* of Poland are considered beyond reproach and cannot be categorized by postmodern intellectual notions without generating considerable contention.

This raises the question of what Romanticism is for us today, rather than what it has been in the past, leading up to now. Polish intellectual tradition shows us that the evaluation of Romanticism has always been an existential barometer of subjectivity. Thus the examination of Chopin's biography from an altered perspective through analyzing its points of contention allows us to discuss Romanticism and its countercultures, as well as to place this dispute in the internal development of Romanticism and its reception in the wider sphere.

Bibliography

Atwood W.G., *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw,* Columbia University Press, New York 1987.

Barry J., *George Sand: Infamous Woman,* Doubleday, Garden City N.Y. 1977.

Bilica K., "Wokół Chopina i Polski*",* „*Muzyka*" 1997, no. 4, Wołomin 2005.

Bońkowski W., *Chopin Gourmet*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2015.

Chopin i jego malarz Teofil Kwiatkowski, Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Biblioteki Polskiej w Paryżu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2010.

Eigeldinger J.-J., *Chopin vu par ses élèves*, Fayard, Paris 2006.

Eigeldinger J.-J., *Chopin: Pianist and Teacher*, transl. N. Shohet with K. Osostowicz and R. Howat, ed. R. Howat, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

European Romanticism, Literary Cross-Currents, Modes and Models, ed. by G. Hoffmeister, Wayne State University Press, Detroit 1990.

Epoka Chopina- kultura romantyczna we Francji i w Polsce, ed. by A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013

Goldberg H., *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, Indiana University Press 2004.

Helman Z., Skowron Z., Wróblewska-Straus H., (eds.), *Korespondencja Fryderyka Chopina.* vol. 1–2 (Vol. 2 – Part 1 & Part 2), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Hoffmeister G., *European Romanticism, Literary Cross-Currents, Modes and Models*. Wayne State University Press, Detroit 1990.
Kallberg J., *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge MA 1996.
Maciąg K., *„Naczelnym u nas jest artystą". O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej,* Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.
Liszt F., *The Life of Chopin*, transl. J. Pyschowski, ReadaClassic.com, 2010.
Mickiewicz W., *Pamiętniki*. [*Memoirs*], vol. 1, Gebethner & Wolff, Warsaw 1926.
Perot M., Ariès Ph. and D. George (eds.), *A History of Private Life,* vol. IV *From the Fires of Revolution to the Great War*. Harvard University Press, Cambridge MA 1989.
Pistone D., *Le piano dans la littérature française des origines jusque vers 1900*, Champion, Paris 1975.
Pociej B., *Polskość Chopina*, eds. E, Sławińska-Dahlig, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.
Ramann L., *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig 1880–94.
Reid M., *George Sand*, transl. with a foreword by G. van Slyke, The Pennsylvania State University Press, University Park PA 2018.
Rink J., Samson J. (eds.), *Chopin Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
Rosen Ch., *Piano notes. The World of the Pianists*, Free Press, New York 2004.
Rosen Ch., *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge MA 1998.
Sieradz M. (eds.), *2010. Postscriptum. Warszawa 2011*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2013.
Szklener A. (ed.), *Chopin – w poszukiwaniu wspólnego języka. Materiały z konferencji Warszawa 2001*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2001.
Szklener A. (ed.), *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2002.
Szklener A., Comber J., Chylińska M. (eds.), *Chopin's Musical Worlds. The 1840s*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2007.
Szklener A., Comber J., Chylińska M. (eds.), *The Sources of Chopin's Style. Inspirations and Contexts*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2010.
Szklener A., Comber J., Chylińska M., *Chopin in Paris. The 1830s*., Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2006.
Szklener A., Comber J., Tarka K., Bońkowski W. (eds.), *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warsaw 2004.
Sydow B.E. (ed.), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, (2 vols.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1955.
Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2005.
Tomaszewski M., *Chopin i George Sand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
Tomaszewski M., *Chopin. 2 Uchwycić nieuchwytne*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2016.
Walker A., *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847* (vol. 1), Cornell University Press, Ithaka New York 2004.
Witt P., *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, MKiDN, Warsaw 2009.

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę trzech konceptów kulturowych, które „kalają" biografię Fryderyka Chopina, geniusza (polskiego) romantyzmu w ujęciu performatywnym. Po pierwsze, namysłowi poddana jest idea gender i rozmyta tożsamość płciowa Chopina w dziewiętnastowiecznej historiografii. Po drugie, fenomen queerowości Chopina, jego dandyzm i związek z cross-dresserką George Sand. Trzeci aspekt biografii artysty, który jest tu omawiany, to kwestia narodowości: przywiązanie Chopina do polskości, a zarazem kosmopolityczny modus życia. Tradycyjne ujęcia biografii Chopina, jak również organiczenia „(arcy)polskiego dyskursu romantycznego" czy też etnocentrycznej tradycji polskiego romantyzmu prowadzą do jednowymiarowej reprezentacji tej postaci. Spojrzenie na życie i twórczość kompozytora przez soczewkę kultury popularnej, a także z użyciem instrumentarium postmodernistycznego samo w sobie stanowi punkt sporu romantycznego, a także sporu o romantyzm. Zatem próba naświetlenia niektórych faktów i epizodów biografii Chopina z innej strony, a także próba obalenia tradycyjnego wizerunku Fryderyka Chopina wydają się ważne i ciekawe, gdyż pozwalają na inny ogląd romantyzmu i jego kontrkultur, a w dalszej perspektywie stawiają pytania o miejsce tradycji romantycznej w nowoczesności.

Summary

The paper explores three phenomenona which „taint" the biography of Fryderyk Chopin, the ultimate (Polish) Romantic Genius. Firstly, the notion of gender and the portrayal of Chopin in feminine terms in nineteenth century historiography. Secondly, the phenomenon of the queer, tracing his dandyism and his relationship with the cross-dresser artist George Sand. Thirdly, his dual nationality (despite his deep and genuine nostalgia for Poland) and cosmopolitan approach to life and art. Over-romanticized sources, which are still the mainstream for presenting the life and work of the composer always stress the patriotic card and tend to be rather conservative. The creation of new cultural phenomena by way of Chopin's performative presence is usually treated with distance and scepticism by scholars from the „classical" school. Thus the pop-cultural presentation of Chopin's biography with postmodern notions applied to some aspects of his life or the mythical reality it created, may be viewed as a point of contention.Therefore the examination of Chopin's biography from an altered perspective allows us to discuss Romanticism and its countercultures as well as to place this dispute in the landscape of Romanticism vs. Modernity.

Biography

Dorota Mackenzie (née Sobstel) – PhD in cultural studies, M.A. in history, translator, dramaturg, poet. Assistant Professor at the Unit of Aesthetic Education and Cultural Studies at the Department of Education of Warsaw University. English and history teacher at Bednarska Primary School „Terytorium Raszyńska". Expert in the project *Polish culture and Western esoteric philosophy in 1890–1939* (2016–2019). Author of the play *Powstanie* [Uprising] (2012) dir. Radosław Rychcik and co-author of the play *End of the Line* (2013) dir. Dara Weinberg. Author of the thesis *An Artist or a Philistine? Frédéric Chopin in his own Eyes and in the Eyes of his Contemporaries in the Perspective of Performative Studies* (2017). Co-editor of Leon

Koźmiński's *Voltaire Finansista* (2019). Published her texts in "Shock of the New", "Lite-Racje", "Dramatika", "Czas Kultury" and other volumes. Currently she is working on her post-doctoral dissertation about freemasonry as a pedagogical project.

dorota.mackenzie@gmail.com

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 245–257 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **10.03.2020**

Kyriaki Petrakou
University of Athens
Athens

THE CONFLICT BETWEEN ROMANTICISM AND CLASSICISM IN THE GREEK THEATRE OF THE 19TH CENTURY

KONFLIKT ROMANTYZMU I KLASYCYZMU W TEATRZE GRECKIM W XIX WIEKU

Słowa kluczowe: romantyzm, klasycyzm, teatr w XIX wieku w Grecji, grecki modernizm
Key words: Romanticism, Classicism, theatre of the 19th century in Greece, the Modern Greek

The Modern Greek nation was established in 1828, after a 7-year revolutionary fight against the Ottoman Empire, which had lasted for 4 centuries (since 1453). It was the time of Romanticism in Europe, a movement that supported the spirit of the Revolution. When the first dramas appeared in the small liberated nation, they had the recent Revolution (which was not over yet) as their subject one way or the other. As Lord Byron, the most heroic of the Philehellenes, had recently (1824) died in Messolonghi, having come to Greece to assist the revolution and having sacrificed his life as well as his fortune to the great issue of Greek freedom, he became (and still is) a legend and his poetry and drama a model for Greek poets and playwrights. He was not the only one: Victor Hugo's preface to his *Cromwell* and his romantic plays, especially *Hernani*, were imitated by the Greek writers in prefaces and plays in versions concerning the Greek reality and conditions. For two decades or so, almost all newly appearing plays were romantic in a way. Soon objections were raised, mostly because some European scholars (the most famous or rather notorious being Jakob Philipp Phallmerayer*)* suggested that contemporary Greeks were no Greeks at all, not descendants of the worshipped ancient Greeks but rather Slavs, because of the intermingling with other races for centuries. The Greek scholars almost for the rest of 19th century made every possible effort to prove the ancient Greek lineage linguistically and culturally. In this spirit, objections to Romanticism were raised as foreign and immoral and, in contrast, scholars supported Classicism, stemming from ancient Greece,

the cradle of Western civilization. The historical poetic plays had mainly Byzantium, the Frankish / Venetian domination era or the Greek Revolution as subject matter. This supported the romantic style, however.

The first European movement to appear even before the Greek Revolution of 1821, was naturally the Enlightenment, as it had provided the ideological material for the French Revolution and other lesser rebellions, and the Greeks were beginning to organize a major one themselves. Enlightenment is generally interpreted as an offspring of Classicism which, as is well known, stemmed from ancient Greek and Roman culture through Humanism in the Renaissance. So it was considered more Greek and worthy of following. Classicism inspired Ioannis Zambelios' first tragedy of 1818, *Timoleon*, with the typical message of the Enlightenment: the murder of a tyrant.

The play *The Wanderer* (Soutsos 1962 [1831]), or "dramatic poem" according to its author, Panayotis Soutsos, written in 1826, when Soutsos was 20 years old, and published in 1831 after a lot of editing and probably a lot of changes (Puchner 2007: 79–117), is generally considered by the historians of modern Greek literature and theatre to have introduced Romanticism to Greece (Dimaras 198: 270; Mastrodimitris 1999 [1976]: 142; Beaton 1996: 68–69, Tsakonas 1999: 172). It was one of the first plays to be staged in Athens, in 1836, when professional theatre made its appearance after centuries of oblivion. It had many subsequent editions up to Mid-war years, being extremely popular as a book. This was no special case: theatrical life struggled to come into existence and establish itself as did the Greek nation historically. Most of the plays written until the last decade of the century, were intended by their authors for reading and also for the drama competitions, which where inaugurated in 1851 and played an important role in the Greek theatre until about 1920.

In the preface of *The Wanderer*, Soutsos stated that his play was influenced by Racine*'s Andromache*, but all of its critics agreed that, beyond doubt, its model was Lord Byron's *Manfred*. Despite the derivation, however, it has different solutions and messages, starting with the dramatic space, which is not the fatal Alps but the Greek Holy Mountain, on which there are only monasteries and monks and no woman is permitted to visit. The dramatic time is the real one, that is sometime after the end of the Greek Revolution. The central dramatic person, named Wanderer, has gone there after abandoning his beloved Rallou in Constantinople in order to take part in the Revolution. The Turks slaughtered her family and she is thought to be dead. The Wanderer feels guilty and wonders whether his existential duty was towards his nation or to his beloved. A wise monk instructs him that his sublime duty is towards his soul and to God. The Wanderer cannot decide and dies in the end. He resembles Manfred however in criticizing God for permitting misery and injustice in the world. The priest, unlike Byron's priest almost persuades him that the redemption of afterlife exists. In the preface, Soutsos states his dramatic intentions perhaps as sincerely as he could understand them himself. The reader (or the spectator) should not expect the merry and serene poetry of old Greece (by old perhaps meaning ancient). He states cryptically that his drama "designed in the cloudy horizon of arctic Europe, resembles the mythic ghosts coming out of graves". As for its content, it contains "among human passions redeeming principles of celestial metaphysics. That is the quotations about

God and worldly vanity […] as newly born contemporary and Christian poetry…". That is exactly the opposite of Byron's denouncement of God and the priest's offer of repentance and redemption. He adds that he himself is very pious and contemplates becoming a monk, which his biography disproves. And Byron is mentioned by name in the dramatic text (p. 14). Manfred' dealings with demons and witchcraft and on top of all his atheism are expelled from *The Wanderer* though.

Its first reviewer was very severe, also criticizing the unwanted romantic trend, spread all over Western Europe through *Manfred*, *Faust* and some other works, resulting in steeping the whole world with false and poisonous poetry. This pernicious influence, the critic continues, made Soutsos adopt this morbid melancholy and despair and deviate from the positive, the triumphant character of Hellenism at this moment of national liberation. Byron's plays more than his poetry are liable to criticism and condemnation. Especially *The Wanderer* is an absurd play, presenting the sacred duty of participation in the liberating struggle as a misfortune and as a dreadful lot of fate, which destroys the pair of lovers (Vlachos 1901, 3–55).

Panagiotis' brother Alexandros, also a romantic poet and playwright, commented that it was far from Greek life (A. Soutsos n.d., 98; Sideris 1990, 32). The historian of Modern Greek theatre, Giannis Sideris interprets that the Byronic trend was very popular in Greece and he was personally loved because of his philhellenic activity and his recent death in Messolonghi . Soutsos combined it with French tragedy to compose his drama (Sideris 1990, 31–32). It is rather surprising that a play with such ideas was written literally during the Revolution, was soon published and became so popular, a best seller for decades, up to the first half of 20th century. One would expect a typical patriotic drama, written perhaps with special talent, to have such a course. At the time of its writing, Evanthia Kairi wrote *Niceratos* (1926) with subject matter from the Messolonghi exodus and the judge Ioannis Zambelios wrote his successive historical dramas in classicist style and the spirit of Enlightenment, having the heroes of the Revolution and their adventures as subject matter. In the first edition of his plays (1833) he sides with classicism and expresses reserve towards Romanticism. This resulted in a mixture: the form is classicist, but traces of passion indicate the presence of Romanticism in the content. This phenomenon will be stabilized during the next 50 years: Romanticism will be rejected and adopted in turn by the writers of the time (Chatzipantazis 2006).

Leaving out of this paper the general ideological and aesthetic issue of whether Romanticism was really a desideratum in the elementary cultural life of Greece during those first post-revolutionary decades, the question is this: what induced Panagiotis Soutsos to write such a play? Although he states clearly in his preface that the Wanderer (the dramatic person) is not a persona of its author, it is very easy to apply some psychoanalytical thinking to compare them. We can easily detect the similarity of their existential questioning. Like his hero, Soutsos must have asked himself whether or not to participate in the war, like his brother Demetrios, who was killed in it. He came to Greece but decided against fighting, like so many of his compatriots from Constantinople and the Heptanesian poet Dionysios Solomos, whose long poem *Hymn to Freedom*, about the Revolution, was chosen as our national anthem. Perhaps

Soutsos had feelings of guilt, which he appeased by thinking that he should stay alive and benefit his country -and himself- through his high education and his spiritual, governmental, even his social accomplishments, when it would be free. If the Revolution failed, then he would seek his fortune in some European country, perhaps one of those he had visited before coming to Greece. He also had a Rallou in his life. The Wanderer chose differently. He is not crushed by the terrible experiences of the war, but by the remorse for abandoning his beloved and her subsequent destruction, for which he blames himself. The Revolution and the building of the new nation are issues that the monk-advisor does not even take into consideration, equally ignoring the responsibility of love, but he stresses that man has only religious obligations, that is the redemption of his soul and not committing suicide. The Wanderer is very suicidal nevertheless and dies in the end, of melancholy it seems, condemning the Revolution for his misfortune with his last lines. This idea, instead of causing a scandal, moved the public and the play became a model for later playwrights (Moullas 1989: 144, 151, 164; Sideris 1990: 31–34). The proposed dramatic solution could be seen as an alibi for the playwright's feelings of guilt, who manages through his hero to fulfill his patriotic duty and question its value at the same time, in the name of a higher value and duty and not in the name of a general existential/social rebellion, like Byron's heroes. Soutsos could not support the undisguised individualism of the romantic heroes of free and socially advanced Europe. He presented instead the need for subjugation to a sublime Christian duty in the context of Orthodoxy, compatible with the strong religious feeling of Greek people (Chatzipantazis 2002: 192–229), which undoubtedly he shared. But why did it become so popular? Perhaps because unhappy love affairs always move the audiences, despite the fact that both lovers are anything but amiable. Their indifference and irresponsibility for the national fight and the national drama, resembling the attitude of the monks in this matter is really strange – Byron himself sacrificed his life and fortune for this fight, in which he tried to take part in person. Perhaps the demands of the war and the following more complicated and difficult to understand demands of the new nation and the permanent issue of the unliberated areas, worried many young people of the time who had no more endurance for heroic actions and superhuman efforts and would like to be permitted simply to live their lives.

Soon Soutsos' example was followed by his cousin, Alexandros Rizos Ragavis, who published his drama *Frosyni*, in 1837, based on real facts that have inspired poetry, prose, opera and a number of plays. He added a preface, on which almost all critics agree that follows Hugo's preface of *Cromwell* (1827), which was intended to be the manifesto of French Romanticism and was in fact acknowledged as that. In direct comparison, we detect Ragavis' ideas derived from Hugo, but he has his own as well. If he also intended his preface to become similarly such a manifesto, he did not achieve this exactly, but it was studied by later playwrights of the 19th century and they gave their own answers and solutions. It is a dialogue between two persons named "He" and "I", who possibly represent the two egos of the poet, the classicist and the romantic. At first "He" wonders that such an infantile nation should seek to create culture when there are so many other crucial issues. "I" answers that he does not really know where this craving for poetry comes from, but he believes that our

immature society needs it in order to reconcile itself with the bitter truths that the poets tells poetically. That is the reason for the debut of a number of poets in the midst of the sufferings of the war. Revolution was itself poetry, but the people still need the poetical stimulation in order to support the feeling of the Good and the Brave, under the flag of which they fought, and elevate their spirit towards the sky, from which virtue and liberty come. "He" stresses Aristoteles' demands on pure language for the drama, whereas *Frosyni* is written in a simple language and also has an abnormal verse composition and a distortion of facts and characters, concluding that his interlocutor is romantic. "I" denies knowledge of the meaning of the term. "He" explains: "I" deviated from Aristoteles' rules in several dimensions. His drama is very long, it contains both tragic and comical scenes, its central hero is a simple peripheral commander instead of a powerful king or prince, the three unities are not kept. There are two rival camps on mount Helicon: the classicists, who are right-minded, their culture obeys Aristotle and they imitate the ancients, and the romantics, the rebels, impudent apostates, renouncing faith in rules and citations. They bolt against boundaries, follow their erratic imagination, ignore the unities, do not create profound dramatic characters, do not respect traditions or follow examples; they falsify art and distort its principles and the taste of the audiences. "I" protests that the ancient world does not exist anymore, and with it its simplicity vanished. Modern drama was born not in imitation of the ancient one but from the medieval plays. The axis of the contemporary world is Christianity and the contemporary demand for drama is the creation of characters and individual passions and feelings (these are really Hugo's ideas). "I" goes on disputing all classicist rules and aesthetic, until "He" pronounces him undoubtedly a romantic and "I" accepts it. The classicists side with traditions, the romanticists with protest. The classicist is a loyal and law-abiding subject, the romantic a legislator and a reformer. However the rules and traditions are only ideas created in time and place – they are not sacred. They can and must be changed (Ragavis 1874 [1837]).

In the middle of the 19th century, contemporary drama was still under-developed and had not started developing yet. The state officials were rather indifferent to Greek theatre. Between 1858–1862, theatrical life shrank to the point of vanishing. On the other hand, poetry had reached a good level and its prestige was much higher in the public conscience. The poet played an important social role that approached that of the ideological instructor (Dimaras 1985: 167–220). Romanticism was still the dominant aesthetic movement of the time. However, its extreme manifestations were considered dangerous by many: either (mis)leading away from reality or encouraging rebellious and immoral tendencies (Moullas 1989: 370–377 and pass.). The idea that poetry should be encouraged and cultivated within the "right" spirit activated Amvrosios Rallis in 1851, a rich merchant from Trieste, to finance an annual poetry competition, run by the University of Athens (Moullas 1989: 31–45; Petrakou 1999: 19–52). According to its regulations, the prize should be given to poems with a moral content, that is, not contradictory to religion or common morality and written in the puristic language approaching the ancient. Drama made its appearance in Rallis' competition in 1854 as a poetic genre (according to the antiquity-orientated notions of the time, the poetic genres were epic, lyrical and dramatic poetry). Rallis withdrew in 1860 and

the financing of the competition was undertaken by Ioannis Voutsinas, a merchant from Odessa. This change of patron was combined with a slight change of ideology in the matter of language (Moullas 1989: 167). The new competition was called Voutsinas' competition and lasted until 1877. During this time, the Greek theatre developed considerably both in the artistic life of the country and in the conscience of the mentors in cultural matters. There was a growing interest in it as a section of national culture. Besides Voutsinas' long-lived competition, there were others, conducted once or twice, exclusively dramatic or mixed (Petrakou 1999). These two first poetry competitions (Rallis' and Voutsinas') included drama which should necessarily be "poetic", that is verse-drama. Most of the plays were (unofficially) considered as closet-dramas. As actual theatrical life was poor, this attitude was not restricted to the austere circles of university critique. The conflict was conducted between the two rival ideological/aesthetical movements: Romanticism in style with Byzantium or the Revolution as subject matter or Classicism and Antiquity? Or perhaps a blending of the two trends in a species "mixed but legal" as Solomos instructed about the language. In Voutsinas' competition more and more plays were submitted as years went by. It was obvious that its judges wanted to turn the interest of the poets to drama and perhaps away from romantic poetry, as their expressed intention was to do away with the extreme manifestations of Romanticism, like the love for death, incest and the excessive spleen and lamenting, traits which were plaguing all lyric poetry but could not be so easily canalized into drama. The judges censured them severely: they were imported from abroad, alien to and incompatible with the positive and optimistic character of the Greek people; they considered them factors of decadence. The university critique in the two first competitions tried to direct towards Classicism. One of the main objectives of the existence and function of these competitions was to prove that contemporary Greeks were genuine descendants and heirs of the ancient ones, that is they were seeking answers to this identity problem which had arisen from Fallmerayers' theory (Moullas 1989: pass., Moullas 1993: 298).

Since its debut in Rallis' competition in 1854, drama had a progressively more intensive presence. The first really interesting play was *Maria Doxapatri* by Demetrios Vernardakis, submitted in 1857. The university committee did not rise to the occasion. Strangely, the professors were not impressed by *Maria*, which, when staged in 1865, was the first Greek play in the professional theater to attract such a large audience, had many revivals, served as a model for other plays and is considered a landmark in modern Greek theater. The university professors, without saying it explicitly, rejected it as immoral (Petrakou 2007a; Petrakou 2015). Vernardakis, who soon became himself a professor of Philology in the University of Athens and a prominent scholar and playwright, wrote a prologue-manifesto for the edition of his *Maria Doxapatri* (1858), somehow answering Alexandros Ragavis after twenty years, agreeing with him that the developing Greek theatre should be romantic, giving Shakespeare as a model, strangely rejecting Goethe, Schiller, Hugo and Byron. He believed that the tendency to reject Romanticism and adopt Classicism both in the free theatre and in the circles of the University poetic competitions was fruitless, as the ancient tragedy cannot be resurrected for several reasons, chief among which is that it is based on Fate, whereas

in modern drama the axis is character and psychology. Modern art depicts violent passions and contemporary drama must contain them in the romantic way in order to move the audiences. He arbitrarily claims that like Antiquity, the recent Revolution is unsuitable as subject matter for dramatization, so there is only the Byzantium. However, the playwright must be a true poet and a true Greek, his work must be purely Greek and his morals must coincide with the morals of the Greek people. The Greeks are no cosmopolitans, they are firm and even stubborn in their nationalism. Hellas has a sacred mission: to perform great deeds and superhuman achievements. The values of modern drama must be: Nation and Faith, Religion and Freedom. We can see that he goes beyond Ragavis in his dramatic targets, giving a more ambitious scope to contemporary Greek drama: it has to be national drama (Petrakou 2007). That is, the playwright must use the romantic form and characterization, perhaps the aesthetic as well of Romanticism, with mysterious mountains, ghosts, suicides et al. but the ideology must be nationally positive, social, religious, that is classicist. Needless to say that his next play, of the following year, *Kypselidai*, and his next, *Meropi* (1866), had ancient Greek subject matter and were more classicist then romantic. In the meantime he had been appointed a professor in the University of Athens (1861), took part as a judge in the poetical competitions of the University and condemned Romanticism in the submitted poetical works, dramatic or not.

In the decade 1850–1860, the historians Spyridon Zambelios and Konstantinos Paparrigopoulos created the contemporary concept of Greek history since Antiquity, including Byzantium as part of the uninterrupted historical course of Hellenism, stressing its role as an enlightened Greek Middle Ages which should be respected. So Romanticism had found a Greek subject matter. Zambelios and Nikolaos Politis published collections of folk-songs, and, like Herder, gave drama a direction to draw material from this source. We shall mention here the inflammatory *Julian the Apostate* by Cleon Ragavis (1865), attacking Christianity in the Byronic-romantic way. When it was published, in 1877, it caused a public scandal (Petrakou 2016) more by its prologue in which he expressed his contempt of Christianity and his admiration for Antiquity together with Charles Darwin's theory, which was recently published (1859) (Petrakou 2016).

In the decade of 1870, Romanticism was enhanced by the debut of a young poet – dramatist, Spyridon Vassiliadis (Dimaki Zora 2002; Petrakou 2002). He appeared in 1865 with lyric-romantic poetry, but as has already been mentioned, Romanticism was under persecution by the official intelligentsia. In 1868 he wrote and published two romantic historical dramas: *The Kallergeses* and *Loukas Notaras*, both having Greek medieval subjects. He also wrote a preface about the creation of national drama, in some points agreeing with Ragavis and Vernardakis and in others deviating. It concerns mostly the ideas – the unities are set aside provisionally. The dilemma is still the same: Classicism or Romanticism. He is for Classicism. He despises Byzantium. The model is the wonderful ancient Greek civilization. Christianity made humanity melancholic and dark. Contemporary drama, like Byron's, is inspired by worms. The romantics are temporary, the ancient Greeks are eternal. Ancient plays are perfect, whereas *Faust* is chaos, confusion and conflict of feelings, knowledge and ideas.

The Greeks managed to liberate themselves through the ideals of French Enlightenment, which modernized ancient Greek ideals. There are no great foreign dramatists except Shakespeare, who is a god. But he was a butcher's son, used to blood, and a Christian, prone to Christian spleen, which the English people decorate with humor. *Hamlet* is the *Oresteia* of modern history, though. He admires him excessively, but he is no proper model for Greek dramatists. His imitation has led to unacceptable extremes. For the Greeks there are their ancient ancestors and the spark of their spirit surviving in the folksongs. Through the four centuries of enslavement, the real national positive character was preserved in them (Vasiliadis 1858: 38). The Greeks do not love incest, brother murderers, illicit passions, Hamlet-like characters, love-maniacs. Greek Romanticism is unavoidable, but it will have a Platonic version (Vasiliadis 1858: 38). It is obvious that he considers drama as a "school for the people". At the time of writing, there are many national liberating issues, like the recent (1866) Cretan Revolution against the Turks, which was drowned in blood. If there is a romantic wrapping, the content must be classicist. Such was the preface of two dramas which were romantic not only in their subject-matter. His dramatic persons are given to passions, hysteria and tears, with scenes referring directly to Shakespeare's plays. He wonders himself how this happened: it was against his intentions. He aimed at the creation of a national drama, which would praise the heroism and patriotism of Hellenism. In his next play, *Galateia*, he experimented mixing both styles with great success. He combined an ancient myth with the plot of a folk song, with Shakespearean motives as well. In the prologue he explained that he wanted to reveal the true Greek moral character, in which brotherly love transcends erotic passion. It was considered the masterpiece of 19th century. Together with *Maria Doxapatri*, it was the greatest success of its time and a model for subsequent playwrights. Vasiliadis also wrote another romantic drama which he tried to make classicist (*Skylla* 1872) and almost succeeded. He died young, only 29 years old, in 1874, the same year as his best friend of the same age and a romantic poet as well, Dimitrios Paparrigopoulos. It is quite common for romantic poets to die young. It was estimated that he revived the dying Romanticism with his talent (Petrakou 2007a).

There was also another romantic dramatist, who wrote some Byzantine tragedies. We have already met him: it was Cleon Ragavis, the author of the heretic *Julian the Apostate*. In 1884, he wrote his *Theodora* (C. Ragavis 1884). In the preface, as was the habit, he stated that his tragedy had a national flag, that Byzantium is "our own" medieval life. Rather inaccurately, he informs that many writers tried to write dramas about classical time, but, as far as he knows no one has attempted to depict the Byzantine grandeur, although this historical period is as integral a part of our history as Pericles' era. That is the reason why in his drama he used a language approaching the ancient one. In the next year he wrote another, *Herakleios* (Ragavis 1885). Its subject is more romantic, as it contains some degree of incest: the emperor married his niece and was lost in his passion for her for many years, whereas the Persians and the Avars invaded his empire. The author's message was that the Greeks were intended by Destiny to correct historical injustice. He estimated that the stage was too small for his works, which had a universal perspective, so he rather intended them as

closet-dramas. He wrote some more, all Byzantine, but as the Greek theatrical life was progressing, he gave them for staging, with some success.

The decade 1880–1890 was a turning point in the orientation of modern Greek intellectual life. Through the Eighties' Generation, the tendency towards investigation of reality appeared, with the linguistic problem as the most crucial and controversial issue of the new movement. The modern realistic trend was considered as some kind of revolution and of course there should be a counterbalancing influence. Theatre did not belong to the avant-garde of this revolution; it was rather a rear-guard, a tentative rear-guard. However, the "right-minded" intellectuals thought it wiser to launch a counter-attack through the university, as usual, which always acted as the guardian of national ideals. Since 1865 there had been a legacy, left to the university by Georgios Lassanis, a veteran of the Greek Revolution of 1821 and a minister later, in order to establish a purely dramatic competition giving two prizes: one for the best tragedy, the other for the best comedy. The tragedy should derive its subject-matter from the Byzantine era or the Turkish Domination era. Its style should be like Shakespeare's or Hugo's plays, that is, it should follow the romantic and not the classicist model. In 1865 Romanticism was the dominant aesthetic trend, but, as we have seen, it was interwoven with Classicism. In 1887, a university professor unearthed Lassanis' legacy in order to have another university competition with the view of enhancing the poor dramatic production of the time and perhaps counterbalance the bold tendencies and ideas that the magic of the theater might render dangerously attractive. It started in 1889. The playwriting models, as defined in Lassanis' will, were all right for the sixties, but in 1889 they were outmoded. The result was that the competition revived the stale romantic tendencies and, as this competition lasted for many years, it instigated the production of a great number of pompous iambic tragedies and tasteless comedies. To tell the truth, its criteria got gradually informally modernized. Most of the newly appearing dramatic genres however, vaudeville, revue, the dramatic idyll, and the bourgeois drama, were expelled – the two last not so fanatically. The competition was conducted irregularly in the last decade of the 19th century (1889, 1891, 1896, 1898, 1899), annually between 1900–1905 and one last time in 1910. In the 20th century, the new tendencies in drama and theatre practice made its plays strike the audiences as hopelessly obsolete, but they were compatible with the –partly– conservative spirit of the newly founded Royal Theater (1901) and some prize-winning plays were staged there. To win the prize was profitable, gave publicity and was a good opportunity for a playwright making his debut to have his play staged, usually by a good theater company. On every account it was an honor, but not unconditionally so. During the decade 1890–1900, two female stars dominated the Greek theater (Evangelia Paraskevopoulou and Ekaterini Veroni), both compared by their fans to Sarah Bernhardt. The high tone of the Lassanis' competition tragedies suited their strong talents well and they played quite a few. So the competition managed to contribute to the repertory, but the intellectuals did not appreciate it very much. They chose rather to condemn or attack or satirize the competition through reviews in the press from the beginning to the end, in the 20th century more intensely. At the beginning of the 20th century Romanticism was pronounced dead.

But why had the 19th century playwrights such a schizoid attitude towards Romanticism? Why did they intend to write classically but the result was romantic? They wondered themselves as we have seen, without being able to explain it. We might try to explain it with psychological and sociological criteria. It might be as it happened with the "Sturm und Drang" poets and intellectuals, who wanted to manifest themselves in the world, but the clinging feudal establishment put strong social barriers. Most of them were bourgeois, with special talents and education, who, however, found it very difficult and exhausting to rise to eminence and affluence. They fell in love with delicate aristocratic girls who did not marry them, as their families did not like *mésalliances* with poor poets and artists. Vasiliadis explained this in one of the last writings of his short life: he wrote that this general contemporary discontent and spleen was caused by materialism, which had persuaded people that happiness belonged to this world and not the other. The romantics are melancholic and death lovers because they are really materialists, who desire the best for themselves, but, as they are weak and fail to get it, they lament. He realizes that this romantic pessimism and mourning is really an introverted social and political *Angst*, which seeks a way of expression and not something purely existential, or at least not exclusively (Vasiliadis IV: 203–204).

The next literary generation, of the '80s, started out full of vitality and discovered or invented new forms of the previous movements: Classicism developed into Realism and Naturalism. They investigated fearlessly the dark sides of reality but they also enjoyed its prosaic and sensuous pleasures. They married bourgeois girls with humble dowries, they had families and love affairs. They endured the national bankruptcy of 1893, the defeat of the war of 1897, digested the bitter lesson and recruited their strength in order to dominate in cultural life playing something like a Messianic role during Venizelos' era (1910–1922).

But Romanticism never dies. It gets repeatedly resurrected or reincarnated. The example of Nikos Kazantzakis is characteristic: after experimenting with modern trends like Realism, Naturalism, Symbolism etc. in the first decade of the 20th, he turned again to tragedy, verse or prose or mixed and wrote 14 tragedies on ancient, Byzantine and several subjects. His example was followed in the Mid-war years by other writers, who refreshed it through contemporary (demotic) language, modern scenes and dialogue, psychological to psychoanalytic composition of characters and relations.

Bibliography

Beaton R., Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία [Introduction to the history of modern Greek literature], tr. E. Zourgou, M. Spanaki, Nefeli, Athens 1996.

Chatzipantazis Th., Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως [From Nile to Danube], vols A1, A2, Panepistimiakes Ekdosis Kritis, Heraklio 2002.

Chatzipantazis Th., Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα [Greek historical drama. From 19th to 20th century], Panepistimiakes Ekdosis Kritis, Heraklio 2006.

Dimaki-Zora M., Σ.Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του [S.N. Vasiliadis. His life and work], Kostas and Eleni Ouranis Foundation, Athens 2002.

Dimaras Konstantinos Th., Ελληνικός Ρωμαντισμός [Greek Romanticism], Ermis, Athens 1985.

Dimaras C.Th., Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [History of modern Greek literature]. Ikaros. Athens 1987 (8th ed.).

Mastrodimitris P., Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [History of modern Greek literature], Domos, Athens 1990 (1976).

Moullas P., *Les concours poétiques de l'université d'Athènes, 1851–1877,* Archives Historiques de la Jeunesse Greque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes 1989.

Moullas P., Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα [Ruptures and continuities. Papers on 19th century], Sokolis, Athens 1993.

Petrakou K., Οι θεατρικοί διαγωνισμοί *1870–1925* [Theatrical competitions 1870–1925], Ellinika Grammata, Athens 1999.

Petrakou., "Οι κλασικο-ρομαντικές αντιφάσεις του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη" [Classical-romantic contradictions of Spyridon Vasiliadis] in Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες [Theatrical attitudes and courses], Papazisis, Athens 2007, 15–50.

Petrakou K., "Drama Competitions in Greece from 1851 to 1950", *Journal of Modern Greek Studies*, The John Hopkins University Press, vol. 25, No 2, October 2007, σ. 225–242.

Petrakou K., "Έρωτας και εθνική προδοσία σε δύο έργα του Βερναρδάκη: Μαρία Δοξαπατρή και Ευφροσύνη" [Love and national treason in two plays by Demetrios Vernardakis*: Maria Doxapatri* and Efrosyni], *Σχήματα και εικόνες: από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό* [Shapes and images. From Romanticism to Postmodernism], Papazisis. Athens 2015, 15–56.

Petrakou K., «Ένα ιδιαζόντως ανατρεπτικό έργο του 19ου αιώνα: Ιουλιανός ο Παραβάτης του Κλέωνος Ραγκαβή» [A peculiarly subversive play of 19th century: Julian the Apostate by Cleon Ragavis], in Επιστημονικό Συμπόσιο: Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα [Greekness and otherness: cultural mediations and 'national character' in 19th century. Eds Anna Tabaki – Ourania Polikandrioti. Athens 2016, 2nd vol., 435–450.

Politis L., Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [History of modern Greek literature]. M.I.E.T. Athens 1995 (1978).

Puchner W. Τα Σούτσεια [About Soutsos brothers], Papazisis, Athens 2007.

Ragavis A.R., Άπαντα τα φιλολογικά [Works – Literature], 3rd vol.: Dramatic poetry. Athens 1874.

Ragavis Cleon 1884. Θεοδώρα [Theodora]. Leipzig 1884.

Ragavis Cleon 1885. Ηράκλειος [Heraklios]. Leipzig 1885.

Sideris Yannis 1990. Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου [History of modern Greek theatre]. Kastaniotis, Athens 1990, 31–32.

Soutsos A. n.d. Άπαντα [Works], Athens, Fexis n.d.

Tsakonas D., Επίτομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [Epitome of a History of modern Greek literature], Kactos, Athens 1999.

Vasiliadis S., Αττικαί νύκτες [Works – Attica Nights], Athens 1884.

Vernardakis D., «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος και ιδίως του παρόντος» (1858) [Prologue on Greek drama end especially the present one]. In: Δράματα [Dramas], Athens 1903, 48–51, second publication.

Vlachos A., «Παναγιώτης Σούτσος» [Panagiotis Soutsos]. In: Ανάλεκτα [Analects], second vol., Athens 1901, 5–35.

Streszczenie

Współczesny naród grecki został założony w 1828 r., po 7-letniej rewolucyjnej walce z jarzmem osmańskim, która trwała 4 stulecia (od 1453 r.). Był to czas romantyzmu w Europie, prąd, który wspierał ducha rewolucji. Kiedy pierwsze dramaty pojawiły się w małym, wyzwolonym narodzie, Grecy mieli ostatnią rewolucję (która jeszcze się nie skończyła) jako swój przedmiot. Gdy Lord Byron, najbardziej bohaterski z Philellenes, zmarł niedawno (1824) w Messolonghi, przybył do Grecji, aby pomóc rewolucji i poświęcił życie, a także fortunę dla wielkiego problemu greckiej wolności, stał się legendą (wciąż trwa), a jego poezja i dramat są wzorem dla greckich poetów i dramaturgów. Nie tylko: przedmowę Victora Hugo do *Cromwella* i jego romantycznych dramatów, greccy pisarze – zwłaszcza *Hernani*, naśladowali w wersjach dotyczących greckich danych i warunków. Przez około dwie dekady prawie wszystkie nowo pojawiające się sztuki były romantyczne. Wkrótce pojawiły się zastrzeżenia, głównie dlatego, że niektórzy europejscy uczeni (najsłynniejszy lub raczej notoryczny Jakob Philipp *Fallmerayer*) sugerowali, że współcześni Grecy wcale nie byli Grekami ani potomkami czczonych starożytnych Greków, ale Słowian, z powodu mieszania się z innymi rasami przez stulecia. Naukowcy greccy niemal do końca XIX wieku dokładali wszelkich starań, aby udowodnić rodowód językowy i kulturowy. Podnieśli więc sprzeciw wobec romantyzmu (z Bizancjum, epoki dominacji franko-weneckiej lub rewolucji greckiej jako przedmiotu w historycznych sztukach poetyckich) jako obcego i niemoralnego oraz wspierali klasycyzm, wywodzący się ze starożytnej Grecji, kolebki cywilizacji zachodniej. Było takie zakwestionowanie w dramatycznych konkursach prowadzonych przez Uniwersytet Ateński, w których dramat grecki i jego krytyka zostały w dużym stopniu sformułowane. Niektórzy z najważniejszych dramaturgów pisali przedmowy, w których popierali najpierw romantyzm, potem klasycyzm (ale potem pisali sztuki romantyczne, zastanawiając się, jak mogliby pisać wbrew swoim zamiarom). W tym artykule trendy te zostały przeanalizowane z próbą interpretacji kilku wybranych aspektów.

Summary

The modern Greek nation was established in 1828, after a 7-year revolutionary fight against the Ottoman yoke, which had lasted for 4 centuries (since 1453). It was the time of Romanticism in Europe, a current that supported the spirit of the Revolution. When the first dramas appeared in the small liberated nation, they had the recent Revolution (which was not over yet) as their subject one way or the other. As Lord Byron, the most heroic of the Philhellenes, had recently (1824) died in Messolonghi, having come to Greece to assist the revolution and having sacrificed life as well as his fortune to the great issue of Greek freedom, he became a legend (still holding) and his poetry and drama a model for Greek poets and playwrights. Not the only one: Victor Hugo's preface to his *Cromwell* and his romantic plays, especially *Hernani*, were imitated by the Greek writers in prefaces and plays in versions applied to the Greek data and conditions. For two decades or so almost all newly appearing plays were romantic one way or the other. Soon objections were raised, mostly because some European scholars (the most famous or rather notorious being Jakob Philipp *Fallmerayer)* suggested that modern Greeks were no Greeks at all, not descendant of the worshipped ancient Greeks but rather Slavs, because of intermingling with other races for centuries. The Greek scholars almost for the rest of 19th century made every effort to prove the lineage linguistically and culturally. So they raised objections to Romanticism (with Byzantium, Frankish / Venetian domination era or the Greek Revolution as subject matter in historical poetic plays) as foreign and immoral and supported

Classicism, stemming from ancient Greece, the cradle of Western civilization. There was such a contestation in the dramatic competitions run by the University of Athens, in which the Greek drama and its critique were to a great degree formulated. Some of the most important dramatists wrote prefaces in which they supported first Romanticism, then Classicism (but then they wrote Romantic plays wondering themselves how they could write against their intentions). In this paper these trends is being analyzed with an effort of interpretation from several aspects.

Biography

Kyriaki Petrakou – professor of Theatrology, Department of Theatre Studies National and Kapodistrian University of Athens; Tel. / Fax: 210-9322925; 1 Avrilianis St., Athens 17121

kypetra@theatre.uoa.gr

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 259–269 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **30.01.2020**
Zaakceptowano: **13.03.2020**

Varvara Georgopoulou
University of the Peloponnese
Nafplio
ORCID: 0000-0002-7911-5403

THE RECEPTION OF ROMANTICISM IN THE GREEK THEATRE OF MID-WAR YEARS[1]

RECEPCJA ROMANTYZMU W GRECKIM TEATRZE LAT MIĘDZYWOJENNYCH

Key words: Romanticism, Greek interwar period, stage act, reception
Słowa kluczowe: romantyzm, okres międzywojenny Grecji, akt sceniczny, recepcja

Since Friedrich Schlegel[2], who is generally thought to have introduced the term "Romantik" in literature in 1798, many definitions have been formulated[3]. This fact reflects the immanent polymorphism and multiplicity of the movement. In Greece, Romanticism due to the social and political conditions of the early 19th century, had significant development in all areas of intellectual life[4]. However, in the theatre, its beginnings and appearances in the 19th century present unique characteristics focusing on national ideals[5]. This paper is going to focus on the European literary movement of the beginning of the 19th century and the way it survived in Greek theatre of the period 1920–1940.

In the Greek Mid-war period – especially in the first decade – the seeking for new and avant-garde forms of theatrical expression is dominant both in drama and staging. Romanticism is naturally set aside as a played out pillar of the past. All efforts to revive it are either ignored or treated negatively.

---

1 The text is based on primary archival material of the interwar period and on systematic research of the daily and periodical press.

2 The relevant works of the German theorist repeatedly caused confusion with their persistent contradictions and different attitudes to the interpretation of the term. (Lilian R. Furst: 1969, pp. 15–17). The difficulty of definition is also analyzed by Isaiah Berlin (B. Isaiah, *The Roots of Romanticism*, transl. by G. Papadimitriou, Athens 2000, pp. 27–53).

3 L.R. Furst, *Romanticism*, London, 1969, pp. 15–17. B. Isaiah, *The Roots…*, pp. 27–53.

4 More on the emergence and manifestations of Romanticism in Greece, see*:* Scientific Symposium "Romance in Greece", Athens 2001.

5 T. Hadjipantazis, *The Unique Character of Romanticism in Greek Theater*, "Conference Proceedings, Relations of the Modern Greek Theater with the European", Athens 2004, pp. 59–68.

The romantic melodramas, extremely loved in the Greek theatre of the nineteenth century, lost their popularity in the Mid-war years. Hugo's melodramas, like *Lucrecia Borgia* and *Les miserables* or Schiller's[6] *The robbers*, are played by uptown groups as low-class shows. The downtown theatres and the critics take no notice of them[7]. They remain in their repertories of both the high level and the low level troupes as necessary solutions in periods of economic recession or lack of audiences.

Romanticism returns on the stage on anniversaries of the movement or of its representatives. In these cases however, not even the important plays of French Romanticism, which were staged by short-living groups with ambitions of theatrical upgrading, are appreciated by the Greek intelligentsia. There are no sufficient data of the reception of these productions, as the critics generally almost completely ignored them[8].

Despite this general indifference, in 1924, on the celebration of the hundredth anniversary of Alexandre Dumas fils, Spiros Melas, a well-known scholar in the field of theater, tried to interpret the sentimental effect that *Marguerite Gautier* always has on the audiences, as a hymn to ideal love (Fortunio, 1924). This view was verified, when, Marika Kotopouli, the leading lady of the Greek theatre played *La dame aux camellias* in 1928. The play has been established as a timeless love anthem. At the same time the play was successfully revived in Paris, as the Greek intelligentsia loudly pronounced[9].

Nevertheless, Romanticism and romantics are not seen in general in this positive way. In 1930, in a celebration for the hundred years of Romanticism, one prominent intellectual, Aggelos Terzakis, wrote an article about this contradiction: although the movement started from the theatre, the famous or rather notorious *Hernani* battle, Romanticism soon faded out of the theatre, contrary to what happened in poetry and the novel[10]. The same phenomenon appeared all over Europe[11]. Another prominent intellectual and theatre critic Leon Koukoulas, influenced by an "artistic performance" of the play *Romanesques,* of Edmond Rostand, detected the central axis of the Mid-war reception of Romanticism. His article focused on the enviable but short-lived glamour of the French romanticists, which soon faded because of its grandiloquence and the exaggeration of the characters[12].

In the second decade, 1930-1940, the establishment and function of the National Theatre and a general turn towards the past, created better chances for Romanticism. The consolidation of directing and the appearance of new directors who experimented

---

[6] A leading German playwright, he has been directly influenced by Kant. He suggests the concept of the high (das Erhabene). Looters (Die Räuber) is his first work, based on true events and directed against social injustice, (The Age of Enlightenment, 1715–1789, ed. H.B., Garland, R. Grimsley, New York 1979, pp. 419–421).

[7] A. Vassileiou, *Modernization or Tradition, Prose Theatre in Interwar Period Athens*, Athens 2005, pp. 138–140.

[8] V. Georgopoulou, *The theatrical critique in Athens of the Interwar period*, Athens 2008, pp. 56–212.

[9] A. Vassileiou, *Modernization…*, p. 253.

[10] A. Terzakis, *The Romanticism in Prose*, "Pnoi", February 1930, pp. 60–62.

[11] L.R. Furst, *Romanticism*, pp. 80–82.

[12] L. Koukoulas, *Theatron. Romanesk*, "Work", 08.02.1930, p. 23.

with plays of the past, together with the improvement of the theatrical education of the actors opened up new possibilities for Romantic theatre. The National Theatre offered rich and elaborate sceneries and costumes, which were absolutely necessary for the performances of romantic plays.

In 1932, the National Theatre played the one-act comedy by Prosper Mérimée, *The carriage.* In general, the intelligentsia praised the selection of *The carriage*, which served the aim of the National Theatre to stage historical repertory well[13]. The actress Katerina Andreadi made her debut as a protagonist, and was favorably commended[14]. She had just come back to Greece after her studies in Max Reinhardt's school in Germany.

Two productions of Alfred Musset's plays were not considered successful. The main objection was the difficulty of translating Musset's poetic text and the inexperience of the Greek actors to perform it.[15] These productions were *The Lantern (Le chandelier),* staged in the National Theatre in 1933 and translated by Kostas Varnalis, and *The Moods of Marianne* (*Les Caprices de Marianne*) by Katerina's troupe. The latter was directed by Yannoulis Sarandidis, an avant-garde director who had recently come back from France. Many critics acknowledged the contribution of the director for such a demanding play enhancing the performance of actors who had experience mostly in light repertory[16].

In 1936, Katerina Andreadi's group presented the legendary drama by Alexandre Dumas fils *La dame aux camellias*. The critics referred to the acting history of Marguerite Gautier, as it was performed by so many important actresses of the world theatre and also the Greek. They ascertained the amazing endurance of this play in theatre history[17]. *La dame aux camellias* finds its place among the plays of classical repertory and is considered "a play with an artistic tradition"[18], demanding special acting performance and directing solutions[19].

Closing our reference to French romantic reception by the Greek theatre, we claim: The "discovery" and evaluation of the French Romantic playwrights in the Greek theatre followed their scenic course in the French. At the same period, plays by the above-mentioned dramatists were staged in Paris by the directors of the Cartel, – Pitoeff, Dullin, Baty, Jouvet – who were the theatrical avant-garde of the time[20].

Let us continue with the reception of German romanticists, who presented a peculiar course on the Greek Mid-war stage. Schiller[21] and Goethe are dominant among them[22]. Schiller's play *The Robbers* caused the enthusiasm of the lower-class

13 P. Charis, *Maria Stewart*, "Work", 30.10.1932, p. 1385.
14 M. Rodas, *National Theatre. The Carriage, Feast, Wine, Love*, "Eleftheron Vima", 12.05.1932.
15 A. Thrylos, (pseudonym of Eleni Urani), *The Greek Theater*, Athens 1977, p. 424.
16 K. Economidis, *Andreadis Theatre. The Moods of Marianne, George Dadin*, "Ethnos", 08.1939.
17 M. Rodas, *Theatron. The Lady with the Camelias*, "Eleftheron Vima", 03.09.1936.
18 Theatrikos, *The Lady with the Camels*, "Vrathini", 03.09.1936.
19 A. Lilos, *Theatre*, "Greek Inspection", August–Sept.1936.
20 A. Vassileiou, *Modernization…*, p. 307.
21 G. Sideris, *Schiller and the New Greek Theatre*, "Nea Estia", 1959, vol. 66, pp. 1474–1481.
22 These two writers, along with Lessing, are the main representatives of the movement *Sturm und Drang*. It is a political and literary stream that took place mainly in Germany in the second half

audience. It was made a part of the uptown repertory because of its popular character and the simplicity of production.

The reception of the romantic plays based on Greek ancient myths present special interest. *Electra* by the Austrian neo-romantic poet Hugo von Hofmannsthal together with Goethe's *Iphigeneia in Tauris*[23], are really the plays with which the actress Marika Kotopouli gained the title "The Greek tragedian in America", in 1932. Strangely enough, sometimes in the programs, Sophocles or Euripides are listed as writers of the aforementioned German plays[24]. These performances by Kotopouli made history and elicited much critical response in their first appearance. Later the interest faded or focused on the expression of enthusiasm for the talent of the actress[25].

In the Greek theatre, *Faust* was strictly connected to Thomas Ikonomou, one of the first directors of Modern Greek Theatre. He directed it in the Royal Theatre in 1904, translated by Konstantinos Chatzopoulos, and Marika Kotopouli played Margarete. He went on presenting it, usually in parts, until 1920, playing Mephistopheles himself[26]. Those productions, although not up to the demands of the play, had a purgative function among the general decay of the Greek theatre, as a result of the boulevard and revue shows that were mostly played[27]. During the Mid-war period, the performances of *Faust*, especially after Ikonomou's death in 1927, declined more and more. It was presented in parts and altered by uptown theatres, or by the protagonists themselves. In the best cases, *Faust* was staged by ensembles that claimed the improvement of the Greek theatre as their aim. The reaction of the critics towards those parodies was either silence or vivid protest.

The best performance of *Faust*[28] was for the one 100th anniversary of Goethe's death. A big part of the play was staged by the drama school of the Conservatory of Piraeus, in the Municipal Theatre in 1932, directed by Vassilis Rotas, who also played Mephistopheles. Giannis Sideris, a historian of Modern Greek Theatre, praised it highly as "comparable to a performance by a downtown theatre"[29]. In June of the same year, *Faust* was also

of the 18th century. It succeeds the period of Enlightenment as opposed to it, as it as he prepares and announces Romanticism. The name derives from Friedrich Maximilian Klinger's theatrical play of the same name, *Sturm und Drang*, (O. Brockett, *History of the Theatre*, Boston 1995, p. 304). A hallmark of ambiguity in terms used by Greek intellectuals in interwar period is that they classify Goethe's and Schiller's works as romantic in while in essence they are the precursors of the movement. This deficiency is also manifested in the reference to other currents and authors, (V. Georgopoulou, *The theatrical…*, vol. B, p. 429).

23 *Ifigenia in Taurus* co-ordinates Goethe's conversion to classicism, which is traced after his trip to Italy (1786–1788) and is developed centrally in Weimar, (O. Brockett, *History…*, p. 313).

24 G. Sideris, *The Ancient Theater at the New Greek Stage, 1817–1932*, Athens 1976, p. 434.

25 V. Georgopoulou, *The theatrical…*, pp. 254–255.

26 A. Glytzouris, *'Compulsive immersion in the genius'. The first Greek performances of Goethe's Faust and the Contribution of Thoma Economou*, "Nea Estia", 2002, vol. 151, pp. 209–224.

27 A. Glytzouris, *'Compulsive immersion…*, pp. 222–223.

28 The leading work of the German playwright, the first part was published in 1808 and the second in 1831. Both the structure and the philosophical views are very close to the works of romantic writers, advocating Goethe's contribution to Romanticism, which was developed after 1798, (O. Brockett, *History…*, p. 315).

29 G. Sideris, *Theater. Piraeus Municipal Theater. Piraeus Conservatory. Drama school. Faust*, "Musical Chronicles", 1932, vol. D, p. 118.

partly – from Faust and Margarete's meeting until the end-staged in the same translation by Chatzopoulos, by the "Folk Theatre" of Basilis Rotas in Pagrati, an uptown suburb. This production had good reviews, which was unusual for the productions of popular theatre. Despite the difficulties and the insufficient means of the group, it was characterized as a "conscientious, praiseworthy effort". Faust was played by Santorinaios, a rather unknown actor, Mephistopheles by Rotas himself and Margarete by Thalia Kalliga, whose promising performance was the most interesting part of this production[30].

In 1932, Marika Kotopouli and Kyveli, the stars of the Greek theatre since the beginning of 20th century, united their groups to face the function of the National Theatre together. This cooperation was rather unexpected. The two actresses chose Siller´s play *Maria Stuart* to inaugurate their new ensemble. Their production elicited a lot of reviews both because of the importance of the play us well as the co-existence on the stage of the two rival actresses. On the opening night, the Press stressed the adequacy of play in setting off the talents of the two female protagonists in the roles of the two legendary queens: Kotopouli played Elisabeth and Kyveli played Maria Stuart. This acting challenge almost monopolized the interest of the intelligentsia[31]. The production offered new material in the translations of Siller´s plays. Rotas's translation, according to Giannis Sideris, gave the play "a new and modern life"[32], as it used colloquial language and was published in the same year.

In 1934, the 175th anniversary since Schiller's birth, the National Theatre presented Don *Carlos,* which became the swan song of Fotos Politis, the director and manager of the theatre. The critics focused on the performance, acknowledging in general that the German poet's prestige was beyond dispute. Objections, however were raised both by the bourgeois[33] and the leftist intelligentsia[34] as the play Don *Carlos,* was not especially representative of Schiller's revolutionary spirit.

The previous year, in 1933, Georg Büchner, another German playwright was presented in the national theatre, also directed by Fotos Politis. The play *Danton's Death* was fully compatible with the director´s life philosophy and heroic idealism. As he expressed, "*Danton's Death* is *the* drama about the French Revolution, its own pulse". It worthily gave his creator the title of the classic[35]. In another article, after opening

30 D., *Faust. At the "folk theater" to Pangrati*, "EleftheronVima", 30.06.1932.

31 Paraskinitis, *A theatrical event. Maria Stuart. Kyveli and Marika. Love and ... politics*, "Elliniki", 19.10.1932. Theatrikos, *Maria Stouart. With Marika and Kyveli*, "Vrathini", 9.10.1932. Theatrikos, *Maria Stouart. Kyveli and Marika. Theatre Central*, "Vrathini", 26.10.1932. (Unsigned), *An artistic event. Maria Stouart: Kyveli. Queen Elizabeth: Marika. The Schiller´s masterpiece in the National theatre*, "Politia", 18.10.1932. Ariel (pseudonym of Dion. Kokkinou), *Maria Stouart*, "Hellenicon Mellon", 27.10.1932. P. Charis, *Maria Stewart…*, p. 1385. Red., *Maria Stewart. Central-Marika-Kybeli*, "Acropolis", 27.10.1932. G. Athanasiadis-Novas, *Athenian Dramaturgy, Critics of the Theatre*, Athens 1955, pp. 149–150.

32 G. Sideris, *Schiller and the…*, p. 1479.

33 Ariel, *Don Carlos*, "Hellenicon Mellon", 1.12.1934. N. Laskaris, *Schiller in Greece*, "Nea Estia", 1935, vol. 17, p. 43.

34 Al. Alafouzou, *Don Carlos of F. Schiller. National Theatre*, "Neoi Protoporoi", January 1935, pp. 33–34.)

35 F. Politis, *The death of Danton and George Buchner. Tonight's performance of the National theatre*, "Proia", 3.1.1933.

night, Politis strongly argued that Buchner created the soul of the hero and a real revolutionary in *Danton,* in a way that only true poets can conceive[36]. The critics neither shared Politis's view, nor recognized the high poetical breath of the play, accusing it of monotony and romantic affectation[37]. On the contrary, the production was thought to be very resourceful, despite reactions[38].

In 1938*,* the National theatre was renamed the Royal Theatre due to the political conditions, and presented one of the most characteristic plays of German Romanticism, *The prince of Homburg* of Heinrich von Kleist, directed by Dimitris Rodiris. By general affirmation of the critique, Rodiris managed to deal with the difficulties of the play: the poetical text, the structure consisting of 12 pictures, the quick rhythm and the crowd scenes[39]. A crucial factor for the success of this production was the talent of the two stars of the National Theatre, Alexis Minotis and Eleni Papadaki.

The last production of the German romanticists in Mid-war theatre was Kleist's play *Penthesileia*, in 1939, for the first time in Greece. This production was connected with the dictatorship of Metaxas, as it was organized by Metaxas's Youth. The innovation of this performance was the scenic place. The German-trained director, Takis Mouzenidis, considered the stone quarry of Lycabetus hill as the ideal natural space to host the Amazons, the main dramatic persons. This production was generally considered successful. The director's ability to organize and discipline the almost 200 amateurs[40] was especially commended. Some objections on the outmoded romantic performance were reconciled by the originality of the whole endeavor.

At this point it is worth mentioning a paradoxical phenomenon. The articles written about German writers and their work demonstrate a much stronger and deeper impact on the circle of Greek intellectuals than the performances themselves.

The main champion of the German spirit and culture in mid war Greece is the German-educated Fotos Politis. He is mainly driven by German Idealism and Romanticism, an inheritance of his university studies in Jena. The influence of Lessing's style[41] and critique is really impressive on the most important issues that have been

---

36 F. Politis, *Selection of Critical Articles, Theatrical*, Athens 1984.

37 A. Thrylos, *The Greek Theater…*, p. 434.
Ariel, *Danton's death. National Theatre*, "Hellenicon Mellon", 5.01.1933.

38 A. Thrylos, *The Greek Theater…*, p. 433. K. Economidis, *National Theater. The Death of Danton*, "Ethnos", 4.1.1933. Soudenitis (pseudonym of Pelos Katselis), *The Death of Danton*, "Studio", January 1933.

39 L. Koukoulas, *The Prince of Hoburg. The premiere of two days ago at the Royal Theatre*, "Proia", 18.03.1938. Ad.D. Papadimas, *Prince of Homburg. At the Royal Theater*, "Acropolis", 19.03.1938. G. Pratsikas, *Kleist, The Prince of Hoburg*, "Neohellenic Literature", April 1938, p. 236.

40 A. Thrylos, *The Greek Theater…*, p. 419.

41 Lessing is appointed drama consultant and critic at the Hamburg National Theater (1767). He founded a magazine and republished his articles in two volumes in the Hamburg Dramaturgy (Hamburgische Dramaturgie, 1767–1768). Here are all the author's views on dramatic art in Germany and on theater in general. Lessing dismisses with all his strength the imitation of the French tragedy, which he sees as the main obstacle to establishing a national German theater. Through his works he develops a cult of Shakespeare that will affect Goethe and Schiller, the writers of *Sturm und Drang* and all subsequent German playwrights to date (*The Age of Enlightenment…*, p. 413–414). His views were endorsed by F. Politis in their main points.

dealt with. These issues were the exaltation of Greek and Roman antiquity, his objection to French culture and theatre, the metaphysical dimension of art, and the almighty role of the creator[42].

For the celebration of the 200th anniversary since Lessing's birth, Politis wrote an article in which he emphasized Lessing's role as a writer and critic in the spiritual rebirth of Germany, especially in the theatre. He explained Lessing's influence on the writers of Romanticism, that is Goethe, Schiller, Kleist etc. Potitis manifested an unceasing interest towards German culture, which he has repeatedly expressed, on the occasions of the German theatrical productions especially those of Goethe's plays on ancient subjects. For him, Goethe and Schiller[43] are "the mighty poets" who were inspired by "an individual titanic force"[44] and renewed the most important theatrical genre, tragedy, in which the individual is the dominant factor.

The air of German romanticism penetrates Kostis Palamas's entire work, in which Goethe dominates. The year 1932 marks the celebration of Goethe's 100th anniversary since his death. The entire intellectual world takes part with papers and articles[45]. Palamas wrote his article "Goethe in Greece". With his well-known lyric and profound style, Palamas proves his "eclectic relationship" with the German poet[46]. Goethe's relation to music is presented in the same year, in a tribute of the magazine *The Musical Chronicles.* Basilis Rotas's article is theatrically interesting, as it presents Goethe's views on acting, scenery, repertory, rehearsals, the audience and theatre critique[47]. Another article, by Yiannis Sideris, is about Goethe's reception in Greece. It places emphasis on the 19th century and the translations[48]. In the Mid-war years there is a rich translating activity on *Faust*. The first one by Constatinos Chatzopoulos was republished (it was only of the first part) and new ones appear, which include the second part too[49].

The articles on Schiller are also extended and various[50]. In 1932, on the occasion of *Maria Stuart'*s production by the Co-operation Ensemble, Alexandros Veinoglou published a paper in the journal *Nea Hestia* (one of the most important and long-living literary periodicals – it still exists) about Maria Stuart, a historical personality. It focuses on her adventurous love life and was based on the historical sources which Schiller himself used in order to justify the Scottish queen. He stresses the avant-garde psychological dimension of the play, contrary to the classical models.[51] The most interesting ones are published in 1932, on the occasion of *Maria Stuart'* s production by

---

42 B.F. DuKore, *Dramatic Theory and Criticism, Creeks to Grotowski*, USA 1974, pp. 429–436.

43 In the texts of Schiller, *On the Tragic Art*, and *On the Use of the Chorus in Tragedy*, we find the main points of view and perspectives of Photos Politis on ancient tragedy and, in particular, the crucial role of the chorus(B.F. DuKore, *Dramatic…*, pp. 448–458, pp. 471–475).

44 F. Politis, *Selection of…*, p. 111.

45 (Unsigned), *An artistic event…* (Unsigned), *The Goethe's centenary,* "Eleftheron Vima", 7.1.1932. F. Wolff, *Goethe and the Basic Concepts of Life*, "Eleftheron Vima", 14.01.1932. G. Greco (pseudonym of G. Fteri), *Goethe against Napoleon*, "Eleftheron Vima", 12.09.1931.

46 K. Palamas, *Entire works*, vol. 13, n.d., pp. 212–224.

47 B. Rotas, *The Goethe and the Theater*, "Musical Chronicles", 1935, vol. D, pp. 99–102.

48 G. Sideris, *Goethe's Theatrical Works in Greece*, "Musical Chronicles", 1932, pp. 99–102.

49 W. Puchner, *Ariadne's Thread*, Athens 2001, pp. 309–310.

50 L. Mithalis, *Greek Bibliography Friedrich Schiller*, Thessaloniki 1986.

51 Al. Veinoglu, *The Historical Theatre. Maria Stouart*, "Nea Estia", 1932, vol.12, pp. 1196–1204.

the troupe of Co-operation of Kybeli-Kotopouli which we have mentioned. Athanasiadis-Novas, on the occasion of the above-mentioned production, offers the landmark of the Mid-war reception of Schiller: "The theatre, being tired –in the beginning of the century by Naturalism and after WWI by Expressionism- returned to the source of Schillerian fountain, which is full of idealism and high passion". Novas mentions the triumphant performance of *Maria Stuart* by Reinhardt in Vienna, who directed it when he was there in exile.[52]

In 1934, on the 175th anniversary since Schiller's birth, he becomes popular once again.[53] In related articles, the authors investigate diverse aspects of his work, like his relationship with the ancient Greek culture and the philosophical dimension of his oeuvre.[54] There was also a satisfactory production of translations of Schiller's plays at the time.

In conclusion, despite the desideratum of the avant-garde scene, during the Mid -war period, the achievements of the prominent romanticists display an admirable vitality. They seem to respond to the sentimental exaltation of the popular classes as well as the aspirations of the intellectuals for ideals and transcendence. During the second decade, the new conditions will bring them to the front line and will be often characterized as "classics".

Bibliography

(Unsigned), *An artistic event. Maria Stouart: Kyveli. Queen Elizabeth: Marika. The Schiller´s masterpiece in the National theatre*, "Politia", 18.10.1932.
(Unsigned), *Schiller*, "Athenian News", 14.11.1934.
(Unsigned), *The 175th Schiller´ s, Anniversary*, "Athenian News", 24.10.1934.
(Unsigned), *The Goethe's centenary*, "Eleftheron Vima", 7.1.1932.
Alafouzou Al., *Don Carlos of F. Schiller. National Theatre*, "Neoi Protoporoi", January 1935.
Alk (pseudonym of A. Andreadis), *The Schiller Theatre in Greece*, "Ergasia", 02.12.1934.
Ariel (pseudonym of Dion. Kokkinou), *Maria Stouart*, "Hellenicon Mellon", 27.10.1932.
Ariel, *Danton's death. National Theatre*, "Hellenicon Mellon", 05.01.1933.
Ariel, *Don Carlos*, "Hellenicon Mellon", 01.12.1934.
Athanasiadis-Novas G., *Athenian Dramaturgy, Critics of the Theatre*, Athens 1955.
Athanasiadis-Novas G., *The 175 Years of the Poet. Pilgrimage to Schiller*, "Neos Kosmos", 25.11.1934.
Brockett O., *History of the Theatre*, Boston 1995.
Charis P., *Maria Stewart*, "Work", 30.10.1932.
D., *Faust. At the "folk theater" to Pangrati*, "Eleftheron Vima", 30.6.1932.
Du Kore B.F., *Dramatic Theory and Criticism, Creeks to Grotowski*, USA 1974.

---

52 G. Athanasiadis-Novas, *Athenian…*, p. 148.

53 (Unsigned), *Schiller*, "Athenian News", 14.11.1934. (Unsigned), *The 175th Schiller´ s, Anniversary*, "Athenian News", 24.10.1934. N. Louvaris, *The leading dramatic poet of Germany, Friedrich Schiller*, "Neos Kosmos", 15.11.1934. G. Athanasiadis-Novas, *The 175 Years of the Poet. Pilgrimage to Schiller*, "Neos Kosmos", 25.11.1934.

54 Alk (pseudonym of A. Andreadis), *The Schiller Theatre in Greece*, "Ergasia", 2.12.1934. Louvaris N., *The leading…*

Economidis K., *Andreadis Theatre. The Moods of Marianne, George Dadin*, "Ethnos", 8.1939.
Economidis K., *National Theater. The Death of Danton*, "Ethnos", 04.01.1933.
Furst L.R., *Romanticism*, London, 1969.
Georgopoulou V., *The theatrical critique in Athens of the Interwar period*, Athens 2008.
Glytzouris A., *'Compulsive immersion in the genius'. The first Greek performances of Goethe's Faust and the Contribution of Thoma Economou*, "Nea Estia", 2002, vol. 151.
Greco G. (pseudonym of G. Fteri), *Goethe against Napoleon*, "Eleftheron Vima", 12.09.1931.
Hadjipantazis, T., *The Unique Character of Romanticism in Greek Theater*, "Conference Proceedings, Relations of the Modern Greek Theater with the European", Athens 2004.
Isaiah B., *The Roots of Romanticism*, transl. by G. Papadimitriou, Athens 2000.
Koukoulas L., *The Prince of Hoburg*. *The premiere of two days ago at the Royal Theatre, "*Proia", 18.3. 1938.
Koukoulas L., *Theatron. Romanesk*, "Work", 08.02.1930.
Laskaris N., *Schiller in Greece*, "NeaEstia", 1935, vol. 17.
Lilos A., *Theatre*, "Greek Inspection", August-Sept. 1936.
Louvaris N., *The leading dramatic poet of Germany, Friedrich Schiller*, "Neos Kosmos", 15.11.1934.
Mithalis L., *Greek Bibliography Friedrich Schiller*, Thessaloniki 1986.
Palamas K., *Entire works*, vol. 13, n.d.
Papadimas Ad. D., *Prince of Homburg. At the Royal Theater*, "Acropolis", 19.03.1938.
Paraskinitis, *A theatrical event. Maria Stuart. Kyveli and Marika. Love and ... politics*, "Elliniki", 19.10.1932.
Politis F., *Selection of Critical Articles, Theatrical*, Athens 1984.
Politis F., *The death of Danton and George Buchner. Tonight's performance of the National theatre*, "Proia", 3.1.1933.
Pratsikas G., *Kleist, The Prince of Hoburg*, "Neohellenic Literature", April 1938.
Puchner W. *Ariadne's Thread*, Athens 2001.
Red, *Maria Stewart. Central-Marika-Kybeli*, "Acropolis", 27.10.1932.
Rodas M., *National Theatre. The Carriage, Feast, Wine, Love*, "Eleftheron Vima", 12.05.1932.
Rodas M., *Theatron. The Lady with the Camelias*, "Eleftheron Vima", 03.09.1936.
Rotas B., *The Goethe and the Theater*, "Musical Chronicles", 1935, vol. D.
Scientific Symposium "Romance in Greece", Athens 2001.
Sideris G., *Goethe's Theatrical Works in Greece*, "Musical Chronicles", 1932.
Sideris G., *Schiller and the New Greek Theatre*, "Nea Estia", 1959, vol. 66.
Sideris G., *The Ancient Theater at the New Greek Stage*, *1817–1932*, Athens 1976.
Sideris G., *Theater. Piraeus Municipal Theater. Piraeus Conservatory. Drama school. Faust*, "Musical Chronicles", 1932, vol. D.
Soudenitis (pseudonym of Pelos Katselis), *The Death of Danton*, "Studio", January 1933.
Terzakis A., *The Romanticism in Prose*, "Pnoi", February 1930.
The Age of Enlightenment, 1715–1789, ed. H.B., Garland, R. Grimsley, New York 1979.
Theatrikos, *Maria Stouart. Kyveli and Marika. Theatre Central*, "Vrathini", 26.10.1932.
Theatrikos, *Maria Stouart. With Marika and Kyveli*, "Vrathini", 09.10.1932.
Theatrikos, *The Lady with the Camels*, "Vrathini", 3. 9. 1936.
Thrylos A. (pseudonym of Eleni Urani), *The Greek Theater*, Athens 1977.
Vassileiou A. *Modernization or Tradition, Prose Theatre in Interwar Period Athens*, Athens 2005.
Veinoglu Al., *The Historical Theatre. Maria Stouart*, "Nea Estia", 1932, vol.12.
Wolff F., *Goethe and the Basic Concepts of Life*, "Eleftheron Vima", 14.01.1932.

Streszczenie

W latach międzywojennych francuscy dramaturdzy romantyczni, których twórczość naprawdę działała jako medium, dzięki któremu nurt grecki został wprowadzony do greckiego teatru, doświadczyli tendencji spadkowej w porównaniu z XIX i początkiem XX wieku. Ponieważ ta epoka była pełna przełomowych historycznych punktów zwrotnych, konfliktów narodowych, wojen domowych i walk społecznych, romantyczne wywyższenie i idealizacja nie znalazły żyznego gruntu. Mimo to w pierwszej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego (1920–1930) sztuki romantyków były nadal wystawiane, choć nie tyle przez wielkie zespoły teatralne, ile przez grupy podmiejskie, na które krytycy nie zwracali uwagi.

W drugiej dekadzie drugiej wojny światowej romantycy są ożywiani dzięki inauguracji Teatru Narodowego, który ma wszystkie udogodnienia potrzebne do odpowiedniej produkcji swoich sztuk, ugruntowania roli reżysera i ogólnego zwrotu w kierunku przeszłość i repertuaru klasycznego. Nowa generacja reżyserów stara się stosować awangardowe rozwiązania reżyserskie, aktorskie i scenograficzne do inscenizacji starych sztuk, bardzo często z powodzeniem. Punktem wyjścia do ożywienia romantyków była 100-lecie francuskiego ruchu romantycznego w 1930 r.

W tym okresie (1930–1940) odbiór niemieckich romantycznych dramaturgów jest bardzo interesujący, a zwłaszcza pierwsze pojawienie się na deskach ważnego pisarza Heinricha von Kleista.

Summary

During the Mid-war years, the French romantic playwrights, whose work really acted as the medium through which the romantic current was introduced in the Greek theatre, have a declining course compared to the 19th and early 20th centuries. As this era was full of crucial historical turning points, with national conflicts, civil wars and social struggles, the romantic exaltation and idealization did not find fertile ground. Still, in the first Mid-war decade (1920––1930) the plays of the Romanticists were still staged, although not so much by the big theatre companies as by suburb groups, of which the critics took little notice.

In the second Mid-war decade, the romanticists are being revived on account of the inauguration of the National Theatre, which has all the facilities needed for the adequate production of their plays, the consolidation of the role of the director and a general turn towards the past and the classical repertory. The new generation of directors tries to apply the avant-garde directing, acting and scenic-designing solutions on the staging of the old plays, very often quite successfully. The starting-point for this revival of the romanticists was the 100-year anniversary of the French Romantic movement in 1930.

In this period (1930–1940) the reception of the German romantic playwrights is very interesting, and especially the first appearance of the important writer Heinrich von Kleist.

Biography

Varvara Georgopoulou – Associate Professor at the Theater Studies Department of University of the Peloponnese in Greece. She was born in Kefalonia and studied at the Faculty of Philosophy at the University of Athens, where she received a bachelor from the Department

of History and Archeology. She also holds a bachelor and a masters from the Department of Theatre Studies of the same University, where she also completed her PhD on "The theatrical criticism in Athens in inter war period." She worked in Secondary Education, and was elected lecturer in the Department of Theatre Studies at the School of Fine Arts, University of Peloponnese in 2008.

She has published over fifty articles and studies in journals and collective volumes on topics from the history of modern Greek theatre and theatrical criticism. She has also participated in Greek and international conferences in Greece and abroad. Her research covers theatre criticism, Ionian theater, the revival of ancient drama, the female presence in drama and theatre, and the relationship between theatre and history. She has published the books: "The theatrical criticism in Athens in the mid war period", "The Theatre in Kefalonia, 1900–1953", "Females routes. Galatia Kazantzaki and the theatre", "History and Ideology in the Mirrors of Dionysus. Essays on Modern Greek Theatre (1920–1950)" and "Helen Urani and theatrical criticism".

vargeorg@uop.gr

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 271–288 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **14.01.2020**
Zaakceptowano: **18.03.2020**

Ewa Hoffmann-Piotrowska

University of Warsaw
Warszawa
ORCID 0000-0002-0214-0862

MICKIEWICZ JAKO „PRZYRZĄD DO GRANIA". PRZYPADEK JERZEGO GROTOWSKIEGO

MICKIEWICZ AS A «GAMING DEVICE». THE CASE OF JERZY GROTOWSKI

Słowa klucze: Adam Mickiewicz, Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium, romantyzm, recepcja teatralna
Key words: Adam Mickiewicz, Jerzy Grotowski, Laboratory Theater, romanticism, theater reception

Pamięci prof. Zbigniewa Osińskiego

Potrzebę przebadania związków Jerzego Grotowskiego z szeroko pojętą twórczością autora *Dziadów* formułowało wielu badaczy. O szczególnym podobieństwie Mickiewicza i Grotowskiego bodaj pierwsza mówiła Maria Janion[1]. Krzysztof Rutkowski przekonywał o nieprzypadkowej zbieżności między obu artystami, „wymagającej odrębnych studiów"[2]. Sporo miejsca tej problematyce poświęcił w książce *Guślarz i eremita* Grzegorz Ziółkowski[3]. Najpełniej chyba wyraził tę potrzebę jednak Zbigniew Majchrowski, pisząc w artykule *Kim był Jerzy Grotowski*, o:

> nadzwyczaj ciekawej paraleli: Grotowski a Mickiewicz…Taka paralela może razić nachalnością – konstatował badacz – ale – zachowując wszelkie konieczne proporcje – warto jednak w przyszłości możliwie subtelnie ją rozwinąć…[4].

---

1 M. Janion, głos w sondzie *Grotowski dziś: montaż w samym sobie*, „Dialog" 1993, nr 7, s.112.
2 K. Rutkowski, *W stronę poezji czynnej. Adam Mickiewicz w Collège de France*, „Zeszyty Historyczne" 1998 z. 123, s. 55.
3 G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Wrocław 2007.
4 Z. Majchrowski, *Kim był Jerzy Grotowski*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*, *idem*, Gdańsk 2006, s. 323.

Postulat Majchrowskiego wydaje się szczególnie nęcący dla historyka literatury, badacza tekstów i życia Mickiewicza, trudniącego się szukaniem sensów wielkiego dziedzictwa. Korzystanie z tego dziedzictwa przez artystów miary Grotowskiego staje się wszak wyjątkowo interesującym przykładem odnawiania romantycznych znaczeń, współczesnego eksplorowania dziewiętnastowiecznych tekstów, choćby poszukiwania te razić miały niekiedy interpretacyjną dowolnością czy instrumentalnym ich wyzyskiwaniem w niezupełnej zgodzie z *intentio operis* lub też domniemanym *intetnio autoris.*

Wydaje się bowiem, że to, co i jak Grotowski wyczytywał z Mickiewicza, może przede wszystkim pomóc w zrozumieniu dzieła autora *Apocalipsis cum figuris.* Może być jednak tak, choć na pierwszy rzut oka wygląda to karkołomnie, że niektóre pojęcia i diagnozy wypracowane przez Grotowskiego mogą posłużyć do zrozumienia i opisania dzieła Mickiewicza – myślę tu przede wszystkim o późnej twórczości poety z lat czterdziestych dziewiętnastego wieku.

Taka koncepcja możliwa jest przy przyjęciu założenia o pewnym podobieństwie tożsamości wewnętrznej, predyspozycjach duchowych i artystycznych obu twórców, ze świadomością jednocześnie zagrożeń powierzchownego eklektyzmu, nadinterpretacji i uproszczonych porównań (bo cóż tak naprawdę, poza wartością symboliczną, można rzec przekornie, wynika z tego, że obaj artyści zasiadali na katedrze Collège de France lub że „obaj twórcy, gdy wydają na świat swoje graniczne dzieła, mają po trzydzieści pięć lat”[5]?). Jednocześnie taka konfrontacja może być ubogacająca. Czasem przecież i osobiste doświadczenie staramy się przeniknąć i zrozumieć poprzez skojarzenie z innym ludzkim doświadczeniem, choćby odległym czasowo czy kulturowo.

Na początku muszę jednak rozpocząć od koniecznych zastrzeżeń. Jerzy Grotowski jest dla mnie interesujący przede wszystkim jako filozof kultury, który przez propozycję artystyczną i towarzyszącą jej refleksję intelektualną (zmienną w czasie, dynamiczną, ale jednocześnie spójną) odpowiadał na znaki czasów, w których przyszło mu żyć. Pytania, które stawia Grotowski w swoich tekstach, są dla mnie ważne ze względu na ich rudymentarne, uniwersalne znaczenie, jako że daleko wybiegają poza rzeczywistość nawet bardzo szeroko rozumianego teatru. Patrzę więc na Grotowskiego przede wszystkim przez pryzmat jego tekstów (bardziej niż dzieł teatralnych, których zresztą nie miałam okazji zobaczyć), wśród których można odnaleźć głębokie wypowiedzi odnoszące się do pozateatralnej rzeczywistości – nawet,

[5] Zob. Z. Majchrowski, *ibidem*, s. 323. Jednak o szczególnej i silnej paraleli między wykładami Mickiewicza i Grotowskiego pisał naoczny świadek wystąpień Grotowskiego w francuskim kolegium, Zbigniew Osiński, konstatując, że „podobnie jak ponad sto pięćdziesiąt lat temu jego wielki polski poprzednik w Collège de France, jest on (…) człowiekiem żywego słowa”. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1 , s. 231. Przy okazji badacz wskazywał na silne inspiracje ideą teatru wyłożoną przez Mickiewicza w lekcji XVI o dramacie słowiańskim 4 kwietnia 1843 roku: „w auli przy rue des Ecoles i od tego czasu *Lekcja szesnasta* – pisze Osiński – stanowi jeden z najważniejszych punktów odniesienia i twórczej inspiracji dla niemal wszystkiego, co żywe i twórcze w polskim teatrze, między innymi dla Grotowskiego”, *ibidem*, s. 231. Paralelę Mickiewicz–Grotowski komentował także K. Rutkowski w artykule pod wyjątkowo celnym i znaczącym tytułem *Guślarz na katedrze,* „Gazeta Wyborcza”, 28 III 1997, nr 74, s. 15.

paradoksalnie, jeśli dotyczą one teatru. Takie spojrzenie nie jest zresztą odosobnione. Już w 1973 roku podczas dyskusji Grotowskiego z uczestnikami IV Międzynarodowego Studenckiego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu jeden z dziennikarzy mówił, „że na spotkaniu teatralnym mówi się właściwie o filozofii"[6]. Maria Janion, uzasadniając wniosek przyznający Grotowskiemu doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego 10 kwietnia 1991, zwracała uwagę, że „stworzył [on] swoją filozofię kultury"[7]. Badaczka wyznaczała w swym wystąpieniu jednocześnie główne cechy myśli Grotowskiego wpływające na współczesną antropologię kultury. Wielokrotnie o reżyserze jako „filozofie praktykującym na obszarach sztuki" czy „filozofie wypowiadającym się przez sztukę" pisał Tadeusz Burzyński[8]. Wynika to m.in. z prezentowanej przez artystę koncepcji sztuki, która o czym wielokrotnie tu będzie mowa, nie jest nastawiona na samą siebie. Nie jest wartościowana ze względów li tylko estetycznych, autotelicznych, ale ze względu na jakości etyczne, co właściwie bliskiej jest poszukiwaniom romantyków. Można pokusić się o stwierdzenie, że Grotowski budował w oparciu o teatr refleksję nad współczesną kulturą, rozumianą bardzo szeroko także jako – a może przede wszystkim – antropologię[9], filozofię ludzkiej egzystencji[10] i nie są to słowa przesadzone. O twórcy Teatru Laboratorium w takim kontekście pisał przekonująco Zbigniew Osiński, konstatując, że Grotowskiemu chodziło o pełnię człowieka, która można osiągnąć, praktykując teatr. „Kluczowe – pisze badacz – znaczenie wydaje się mieć dla Grotowskiego jego obraz człowieka"[11], który, dodajmy, wyrasta z określonej mistyczno-gnostyckiej tradycji, ale też tradycji Mickiewiczowskiej antropologii, do czego zresztą wprost twórca się przyznawał, cytując czy parafrazując wielokrotnie wypowiedzi autora *Dziadów*[12]. Także więc pod tym względem można traktować go jako nieodrodnego spadkobiercę romantyzmu czy nieco węziej:

---

6 J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 33.

7 M. Janion, *Trzeci wymiar życia. Uzasadnienie wniosku o przyznanie Jerzemu Grotowskiemu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Notatnik Teatralny" 1992, z. 4, s. 8.

8 Zob. T. Burzyński, *Mój Grotowski*, Wrocław 2006, s. 47, 27.

9 Dla porządku zapisać należy, że w rozmowie z J. Kelerą Grotowski „oświadczył (…) bardzo stanowczo, że nie zajmuje się bynajmniej żadną „antropologią" i nie powinien być do żadnych takich zatrudnień przypisywany". J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s 155.

10 Z. Osiński pisał, że niewątpliwym pragnieniem Grotowskiego była realizacja projektu „człowieka zupełnego", „totalnego", który to projekt był propozycją „ponownej jedności rozdartego człowieka i świata (...)", Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 207.

11 *Ibidem*, s. 210.

12 Z. Osiński wskazuje, że szczególnie w latach siedemdziesiątych Grotowski „odwoływał się (…) wyjątkowo często do autora *Dziadów*". Tak było choćby w tekście *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*, „Mickiewicz formułował to tak – cytuję z pamięci – chodzi o pragnienie bycia człowiekiem zupełnym", „całym człowiekiem", „człowiekiem pojętym jako całość", to znaczy takim, który by zarazem jako wojownik uczestniczył w historii i uczestniczył w życiu swojej istoty, słowem – „oddawał się całkowicie temu, co czynię". Cyt. za: Z. Osiński, *Grotowski…*, s. 207. Grotowski trawestuje tu m.in. wykład XIII z IV kursu, w którym Mickiewicz formułuje ideę człowieka-syntezy. Zob. A Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, tegoż, *Dzieła* (Wydanie Rocznicowe), komitet red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski i in., t. XI, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 165. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza podaję za tym wydaniem i opatruję w dalszych przypisach skrótem WR, cyfrą rzymską podaję tom, arabską numer strony.

romantycznych projektów podmiotowości. Niewątpliwą zasługą Grotowskiego było, wedle Janusza Deglera, właśnie m.in.:

> tworzenie własnej filozofii teatralnej i wywalczenie dla teatru tego prawa, jakie inne sztuki (głównie literatura) zdobyły już dawno. Prawa, które mówi, że artysta nie musi by przekazicielem idei czy koncepcji filozoficznych stworzonych przez innych, ale sam może takie idee tworzyć i głosić je w swoich dziełach[13].

Także, można dopowiedzieć, poprzez mediację z kulturą romantyczną. Zdanie Deglera trzeba oczywiście uzupełnić stwierdzeniem, że Grotowski nie stworzył li tylko filozofii teatralnej. Sądzę, że podobnie jak Mickiewicz w latach czterdziestych, dążył (może nawet nie do końca świadomie) do krystalizacji jakiejś pragmatycznej, co nie wyklucza jej ideowych podstaw, wedle formuły Kelera[14], filozofii istnienia, która stanowiłaby niebanalną odpowiedź na banalne cokolwiek pytanie *jak żyć*? Sztuka w przypadku obu twórców miała wspierać odbiorców w docieraniu do Prawdy. Zbigniew Osiński potwierdza te intuicje, pisząc, że „Grotowski nie stworzył też jakiegoś systemu filozoficznego czy kulturowego i nie przejawiał tego rodzaju aspiracji"[15]. Budował natomiast mozolnie przez praktyki teatralne drogę życia i poznania.

W podobny sposób jak Grotowskiego (zachowując postulowane przez Zbigniewa Majchrowskiego proporcje) warto spojrzeć na Mickiewicza – jako dziewiętnastowiecznego filozofa kultury, który poprzez tworzenie poezji i refleksję nad kulturą (także teatrem) wychodzi daleko poza rzeczywistość artystyczną, a w latach czterdziestych traktuje ją właśnie jako swoisty wehikuł ku celom pozaestetycznym, odmawiając tym samym sztuce estetycznej jedynie wartości.

Mickiewicz jako „przyrząd do grania". Poziomy recepcji

Grotowski w swoich wystąpieniach wielokrotnie przywoływał nazwisko Mickiewicza, tym samym przyznając się do dziedzictwa wielkiego romantyka. Czerpał z tej spuścizny na różnych poziomach i w różny sposób. Wydaje się jednak, że klasyczne pojęcie interpretacji (jest nią przecież każdorazowo inscenizacja teatralna), traktowanej jako próba wyjaśnienia faktu kulturowego, poprzez badanie jego kontekstu, przy uznaniu, że próby wydobywania sensu z dzieła mają przez sam tekst wyznaczone granice, w przypadku Grotowskiego jawi się jako niewystarczające.

Umberto Eco w książce *Lector in fabula* pokazuje różnicę między interpretacją tekstu a jego użyciem[16]. Takie funkcjonalne czytanie, „używanie" tekstu uprawiał

---

[13] J. Degler, *Laudacja (z okazji przyznania J. Grotowskiemu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego)*, „Notatnik Teatralny" 1992, z. 4, s. 13.

[14] J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 119.

[15] Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 209.

[16] Por. U. Eco (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

w moim przekonaniu Grotowski, w czym również widzieć można kontynuację romantycznej hermeneutyki[17]. Realizował styl lektury, jakby to określił Eco – nieskrępowany, zgodny z własnymi, czytelniczymi pragnieniami[18]. W sposób nieświadomy zbliżał się do sposobu czytania, który opisywał Rorty, twierdząc, że lektura jest niczym innym jak właśnie użyciem tekstu podporządkowanym podmiotowym celom. W polemice z Umberto Eco Rorty wyraża:

> sprzeciw wobec idei, że tekst może powiedzieć coś, co sam chce powiedzieć, a nie tylko dostarcza bodźców, dzięki którym czytelnik z większą lub mniejszą trudnością potrafi przekonać siebie lub innych do tego, co od samego początku miał ochotę powiedzieć na temat tego tekstu[19].

W wypowiedzi Rorty'ego użyteczna może być teza, że tekst „dostarcza bodźców". W przypadku Grotowskiego możemy chyba powiedzieć, że działa on jak akuszerka wspierająca narodziny nowego dzieła, stając się podstawą, a czasem tylko rusztowaniem własnej wypowiedzi reżysera. Takie eksplorowanie cudzych tekstów dla podmiotowych potrzeb, częstokroć kosztem pierwotnego sensu utworu literackiego, łączy się też z pytaniem, które Grotowski zadawał sobie pod wpływam Meyerholda. Mianowicie oto, kim jest reżyser wystawiający przedstawienie? Jaką rolę pełnić ma w zamyśle reżysera tekst literacki – ograniczającą czy inspirującą?

Jan Błoński pisał, że zespół Teatru Laboratorium „nie wystawia dzieł romantycznych, czerpie tylko z nich inspiracje"[20]. Małgorzata Dziewulska, przywołując realizację *Dziadów*[21] wystawianych przez Grotowskiego według Mickiewicza, mówiła o „ostentacyjnym przekraczaniu"[22] w niej „granic wyznaczonych przez akademicką lekturę arcydramatu". W tym samym artykule autorka pisała też o romantyzmie „użytym [przez reżysera] psychotechnicznie". Posługiwanie się dziełem romantycznym (to znów określenie Flaszena) służyć miało w zamyśle Grotowskiego penetracji

---

17 O romantycznych stylach lektury pisało wielu badaczy, zob. fundamentalną w moim przekonaniu pracę Z. Łempickiego, *Świat książek i świat rzeczywisty.* W: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, *idem*, Warszawa 1966. Zob. także W. Szturc, *Jak czytali romantycy?*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1.

18 O szczególnej autoutożsamiajacej hermeneutyce romantycznej pisałam w artykule Święty Augustyn i Zygmunt Krasiński – o romantycznej autoutożsamiającej lekturze filozofa z Hippony. Rekonesans, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2017, nr 7(10), s. 101–113.

19 R. Rorty, *Kariera pragmatysty.* W: *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 117.

20 J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 98.

21 O tym, jak Grotowski „wystawiał" arcydramat zob. m.in. Z. Kosiński, *Chrystus i miotła – „Dziady".* W: *Grotowski*, *idem*, *Przewodnik*, Wrocław 2009, s. 120–129. Badacz zwraca uwagę, że zabiegi redukcjonistyczne Grotowskiego, eliminujące m.in. nieomal całą III część dramatu, wiązały się z przesunięciem punktu ciężkości w przedstawieniu z problematyki polityczno-historycznej na egzystencjalną i metafizyczną (*ibidem*, s. 121). Sam sposób realizacji *Dziadów*, które „przestawały być widowiskiem, a stawały się przygotowanym doświadczeniem, nie tyle „czytanym", ile przeżywanym bezpośrednio", i to, dodajmy, nie tylko przez włączanych w akcję widzów, ale i aktorów, zbliżają pomysł Grotowskiego do misteryjnej koncepcji dramatu-rytuału, o której Mickiewicz mówił w lekcji XVI III kursu literatury słowiańskiej.

22 M. Dziewulska, *Romantyzm trzeźwego wieku*, „Didaskalia" 2005, nr 69, s. 49.

ludzkiej psychiki, rozumieniu zagadnień egzystencjalnych itp. bardziej niż samego dzieła[23]. Dlatego też najbezpieczniej byłoby mówić nie o interpretacji tekstu romantycznego w dziele Grotowskiego (odnosząc się tym samym także do modelu interpretacji zaproponowanego np. przez Umberto Eco), ale o jego przywoływaniu, używaniu, wykorzystywaniu, interpretującym (często wręcz instrumentalnie) cytowaniu – jednak bez wartościującej konotacji tych sformułowań.

Z drugiej strony trudno odsądzać od czci i wiary takich odbiorców pomysłów inscenizacyjnych Grotowskiego, jak Wacław Kubacki, który w recenzji *Kordiana*[24], zaprezentowanego w piwnicy Krzysztoforów w Krakowie, dystansował się od pomysłów wystawienia dramatu Słowackiego „na wariackich papierach", konstatując (całkiem słusznie), że w inscenizacji tej zarówno idea utworu, jak i dramatyczna forma romantycznej tragedii uległy zupełnemu zniekształceniu. Jeśli bowiem, tak jak to zrobił Kubacki, patrzeć na pomysł Grotowskiego w kategoriach adaptacji scenicznej dramatu Słowackiego, można dojść do wniosku, że była to adaptacja chybiona, która czyniąc szpital wariatów „komórką zarodową" całego spektaklu, odarła dzieło z autorskich sensów. Sądzę, że tylko uświadomienie sobie, że Grotowskiemu nie szło o adaptację romantycznego dramatu, a reżyser właściwie poruszał się na granicy tekstu, że posługiwał się „ułamkami cudzych tekstów"[25], aby powiedzieć coś, co jest zawieszone ponad tymi tekstami, pozwala zaakceptować historykowi literatury pomysł Grotowskiego dystansującego się od filologicznej prawdy o tekście. Ludwik Flaszen odpowiadał po latach Wacławowi Kubackiemu tekstem *Filolog w teatrze*, w którym dość dyskusyjnym argumentem staje się przede wszystkim teza o bezbrzeżnym dystansie dzielącym kompetencje oraz cele filologa i reżysera w teatrze, sprowadzającym się tak naprawdę do ogranego pytania o granice swobody interpretacyjnej dzieła. Wydaje się, że dziś w tym w sporze filolog mógłby zadać inne pytanie. Mianowicie o to, co sprawiło, że Grotowski zredukował romantyczny dramat do sali szpitala wariatów, gdzie rozgrywały się w zasadzie wszystkie sceny *Kordiana*? Jeśli widownia miała jakoś rozpoznać siebie i swoje fiksacje za pomocą metafory wielkiego i wszechogarniającego szaleństwa[26], to oczywiste wydaje się, że podobnie jak w innych

[23] *Ibidem*.

[24] Zob. W. Kubacki, *„Kordian" na wariackich papierach.* W: *W wyobraźni*, *idem*, Warszawa 1964, s. 136–147. Zob. także rozdz. *Upuszczanie krwi – „Kordian".* W: *Grotowski. Przewodnik*, D. Kosiński, Wrocław 2009, s. 130–139. Inne recenzje *Kordiana* (podobnie też *Dziadów*) w reżyserii Grotowskiego znaleźć można w pracy *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006.

[25] Określenie Jana Kłossowicza z artykułu *Podróż do źródeł teatr.* W: *Misterium zgrozy i urzeczenia*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, s. 247.

[26] A była do tego niejako zaproszona, bowiem widzom także przydano role wariatów w szpitalu obłąkanych, o czym informowała ulotka autorstwa ludwika Flaszena rozdawana uczestnikom widowiska. To właściwie tłumaczy bardzo wiele. Choć nie dane mi było zobaczyć *Kordiana w Teatrze 13 Rzędów*, właśnie jako „filolog w teatrze" upierałabym się przy formule, że za pomocą dramatu Słowackiego próbowano zdiagnozować jakoś współczesność. Marta Piwińska (też przecież „filolog w teatrze") w swoim odbiorze *Kordiana* zwracała uwagę m.in. na boleśnie ironiczny wydźwięk przedstawienia, które podkreślało tragiczny wymiar odrzuconej przez świat zewnętrzny ofiary Kordiana (Zob. M. Piwińska, *„Kordian" w Teatrze 13 Rzędów*,

pomysłach Grotowskiego, nie szło tu o Słowackiego, tylko o jakieś nowe sensy wydobyte przy pomocy zdań zaczerpniętych z romantycznego dramatu. Do takiej „niewierności" wobec tekstu zresztą Ludwik Flaszen poniekąd przyznawał się sam[27].

Szczególny autoutożsamiajacy typ lektury Grotowskiego potwierdzał w jakiś sposób Leszek Kolankiewicz, pisząc o dość swoistym sposobie posługiwania się książkami przez reżysera, który potrafił wyrwać z tomu interesujący fragment tekstu, aby spożytkować go w swojej pracy. Myślę, że w podobny sposób reżyser obchodził się z wszystkimi dziełami [28] – także romantycznymi. „Wyrywał" z nich (też w sensie metaforycznym) to, co wydawało mu się przydatne i inspirujące – myśli, sceny, sytuacje i budował z nich sztukę potrzebną mu do istnienia. Zapewne więc, kiedy artysta odwołuje się do Mickiewicza, sposób powoływania się na romantycznego poetę więcej mówi o samym Grotowskim niż o autorze *Dziadów.*

Bardzo sugestywnie o procesie cięcia, niszczenia tekstu przez zespół Grotowskiego, aby wydobyć z niego zupełnie nowe jakości, pisał Tadeusz Różewicz. Autor *Niepokoju* w końcu lat siedemdziesiątych opublikował tekst pt. *Apokalipsis cum figuris (w laboratorium Jerzego Grotowskiego)*. Pisał w nim:

> Słowa z Biblii, Dostojewskiego, Simone Weil, Eliota… zostają wielokrotnie połknięte i zwrócone jak świętokradcza komunia (…) Oni rodzą te teksty, rodzą raz jeszcze. Rodzą je w każdym przedstawieniu. Ryki rodzącego rozlegają się w tej zamkniętej sali teatralnej (a raczej operacyjnej). Słowo na naszych oczach staje się ciałem, rośnie w czasie przedstawienia. Ten zespół karmi się słowem (dosłownie). Słowo jest tu trawione i wydalane. Słowo jest wykrwawione, rozdzierane, zbite na miazgę, odrzucone. Z jego boku tryska strumień krwi, spermy, milczenia. Tu odbywa się karmienie słowem. Godzina karmienia: dziewiętnasta. Pomruki, mlaskanie, milczenie. Ryki. W skurczach i rozkurczach całego organizmu słowo jest wydalane (…). Słowo w tym przedstawieniu zostaje unieważnione (…). To nie jest ani współpraca, ani obcowanie, to jest pewien rodzaj ofiary[29].

Ofiary ze słowa, dodajmy. Wypowiedź Różewicza-poety, którego poematem *Złowiony* jako godnym i ciekawym, aby przeprowadzić na nim taką twórczą wiwisekcję, interesował się Grotowski, zwraca uwagę na kilka aspektów posługiwania się słowem w praktyce Teatru Laboratorium. Przede wszystkim mimo bluźnierczych operacji prowadzonych na użytych do przedstawienia tekstach, Grotowski nie pozbawia ich życia, tylko – jak mi się wydaje – napełnia jakimś nowym istnieniem, któremu zresztą Różewicz nie odmawia sakralnej sankcji. Uśmierca, aby ożywić, aby je „zmartwychwstać"

„Teatr", 1962, nr 8, s. 8–9). Jednocześnie, czy przypadkiem Grotowski nie prowokował pytania (i to jakoś zgadzałoby się z duchem Słowackiego), kto tak naprawdę jest tu chory i obłąkany – społeczeństwo głuche i obojętne wobec „wariactwa" Kordiana czy tytułowy bohater dramatu?

27 Zob. L. Flaszen, *Filolog w teatrze i inni*, cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia*. *Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 163.

28 L. Kolankiewicz, *Grotowski – w poszukiwaniu esencji*. W: *Wielki mały wóz*, *idem*, Gdańsk 2001, s. 328.

29 Na taką interpretację zwracała uwagę M. Dziewulska w cytowanym artykule *Romantyzm trzeźwego wieku*, s. 52.

w nowym ciele przedstawienia. Słowo ulega tu romantycznej, bliskiej koncepcjom Mickiewicza, deifikacji, choć, wedle Różewicza, także procesowi unieważnienia. Być może w takim sensie, że poza kontekstem przedstawienia – mszy słowo nie ma wartości, jako że pozbawione zostało macierzystego kontekstu. Z drugiej strony mamy tu przecież realizację romantycznej idei „słowa działającego" i w obrazoburczy sposób przedstawioną przez poetę profesora w prelekcjach paryskich ideę poezji kapłańskiej, proroczej, której celem jest, jak mówił Mickiewicz, „zniewalać do działania duchy opieszałe". Słowo jak najbardziej dla Mickiewicza stanowiło, niedoskonałe dodajmy, narzędzie wypowiedzenia wizji autorskich! W V wykładzie z ostatniego cyklu kursu literatury słowiańskiej poeta mówił o poezji przyszłości, kiedy to:

> nie będzie wolno już mówić w imię natchnienia boskiego, jeśli się go istotnie nie dozna (…) za człowieka bez czci będą uznawać tego, kto będzie opowiadał, jak to dzisiaj bywa dzisiaj, o aniołach, szatanach i tajemnicach natury, jeśli ich nie widział w duchu (…)[30].

Zachowując wszelkie proporcje i granice interpretacyjne, twórczość Grotowskiego mieści się, w moim przekonaniu, w idei realizowanych indywidualnych „wizji ducha" – tyle że w przypadku Mickiewicza mają one oczywistą proweniencję nadprzyrodzoną, w przypadku Grotowskiego sprawa zdaje się bardziej zawikłana[31]. Co więcej, słowo o funkcji kreacyjnej i magicznej, jako akt rzeczywisty, powołujące do istnienia nie tyle fizyczne artefakty, co zjawiska duchowe i psychiczne (a tak było wedle przekazu Różewicza w dziele Grotowskiego), jak najbardziej wpasowuje się w Mickiewiczowską tradycję działającego logosu, słowa (zwłaszcza mówionego) jako „początku wykonania"[32]. Oczywiście Mickiewicz bardzo na serio traktował jako wzór działalności poetyckiej twórczość biblijnych proroków i działającego żywym słowem Chrystusa (nie tylko jako archetypu kulturowego, ale autentycznego i możliwego do zrealizowania wzoru). Co więcej, swoją działalność w Collège de France traktował jako realizację poezji – czynu: „Słowa stąd wychodzące – mówił np. w I wykładzie III kursu prelekcji – ruszyły z miejsca niejedną ważną kwestię"[33]. Mickiewiczowska idea słowa żywego, wywodząca się oczywiście z Biblii, wiąże się z tradycją religijnej literatury oralnej, którą się „urzeczywistnia, a nie przekuwa w książki"[34]. Różewiczowi taka wizja słowa musiała być obca, także ze względu na wyznawaną przez autora *Pułapki* racjonalną koncepcję logosu. Swoistym świętokradztwem zdają się dla poety zatem operacje na przywoływanych tekstach. Autor *Kartoteki* nie jest więc

[30] WR XI, s. 52.

[31] Z. Osiński bardzo bronił Grotowskiego przed próbami jakiejkolwiek klasyfikacji światopoglądowej, wyznawczej, nie negując silnych inspiracji religijnych jego idei. „Jego myśl i doświadczenie nie są także religią (ani teologią)" – pisze badacz, choć jednocześnie przyznaje, że otaczał go kult charyzmatycznego przywódcy duchowego i w kręgu Grotowskiego można mówić niewątpliwie o elementach kultu. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 209–210.

[32] WR. X, s. 8.

[33] *Ibidem*, s. 7.

[34] K. Rutkowski, *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki)*, „Przegląd Humanistyczny" 1980, nr 6, s. 125.

zachwycony procederem połykania, trawienia słów zapisanych przez twórców, zwracaniem ich w nowej, odartej z pierwotnego sensu postaci. Proceder zabijania słowa w dziele Grotowskiego przyrównany zostaje w wypowiedzi Różewicza wręcz do męki Chrystusa, lecz to nie aktorzy, ale właśnie tekst składa z siebie w przedsięwzięciu Grotowskiego najwyższą ofiarę.

Aktorzy w przekazie Różewicza pełnią zatem rolę oprawców mordujących niewinne słowo. Jak rozumiem, metafora ta dotyczyć może także odzierania słowa z autorskiego sensu, instrumentalnego traktowania go przez reżysera. Ale co więcej, operacja na słowie – tekście, przyrównana do ofiary Chrystusa, pozbawiona zostaje zbawczego kontekstu. W efekcie przeobrażone, „zgwałcone" i sponiewierane słowo wcale nie zbawia przez „ofiarę niewinną", ale poddaje się procesowi przemiany w „ciało agresywne". Tracąc swój święty wymiar, zostaje zbeszczeszczone. Różewicz w bardzo radykalny sposób przeciwstawia się więc sposobowi użycia tekstu przez reżysera. „Dać Grotowskiemu tekst – mówi autor *Pułapki* – to dać istotę żywą na pożarcie". Kanibalistyczne zapędy Grotowskiego wobec słowa zostają opatrzone dodatkowo komentarzem, że to, co robi reżyser z tekstem, „to nie jest ani współpraca, ani obcowanie, to jest pewien rodzaj ofiary". Jedynie, co może bronić praktyki Grotowskiego w tekście Różewicza, to akt twórczy rodzenia, wydalenia nowego sensu z pożartych i przemielonych słów. Sensu skorelowanego oczywiście z przeżywanym właśnie egzystencjalnym stanem przez samego autora.

Problem ofiary i zbawienia

Jak sądzę, Różewicz uchwycił poprzez zastosowaną, drastyczną dość metaforykę inny wymiar obsesyjnego tematu u Grotowskiego: ofiary i zbawienia. Poeta szczególnie wrażliwy na kondycję słowa uznał, że ów całkowity akt ofiary składa z siebie w przedsięwzięciach Grotowskiego nie tyle aktor, ile właśnie personifikowany tekst. Trzeba się także zastanowić, co uznawał Różewicz za akt uśmiercania przez Grotowskiego tekstu? Czy tylko jego fragmentaryzację, dowolne łączenie elementów na prawach nowego ładu i porządku? Przecież wielokrotnie jest tak w procesie czytelniczym, że uwagę odbiorcy skupia nie cały utwór, tylko jego fragment, na którym odbiorca buduje sens. Jak się wydaje, nie da się rozpoznać i zinterpretować właściwie zarzutów (jednak chyba zarzutów) Różewicza bez analizy kontekstu przedstawienia. Siła oddziaływania Grotowskiego (i to także mógł być zarzut ze strony poety) polegała nie na oddziaływaniu nade wszystko słowem, ale całą wielowarstwową strukturą przedstawienia, strukturą, dodajmy, niepokojąco wieloznaczną[35].

Krytycy i znawcy Grotowskiego zwracają zresztą uwagę, że przedstawienia realizowane do tekstów Marlowe'a, Słowackiego czy innych twórców stanowiły „rodzaj autokomentarza do własnej sytuacji i poszukiwań [reżysera]"[36]. Józef Kelera w recenzji do *Apocalypsis cum figuris* zauważał, że Grotowski posługiwał się:

[35] Por. artykuł S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków.* W: *Literatura a sztuki wizualne*, tejże, Warszawa 1994, s. 177–184.

[36] Zob. komentarz D. Kosińskiego do *Fausta* wg Marlowa. W: *Grotowski. Przewodnik*, *idem*, s. 90.

> (…) zawsze scenariuszem literackim; wprawdzie zmontowanym samodzielnie i na użytek własnej wizji teatralnej, ale wykrojonym z określonego utworu i nie bez szczątków jakiegoś toku zawartej w tym utworze fabuły, anegdoty, transponowanej zwykle w nowe rejony i układy znaczeń. Wedle celnej formuły Konstantego Puzyny tekst był w paru ostatnich przedstawieniach Grotowskiego „przyrządem do grania[37].

Dodajmy jedynie, że kiedy Puzyna pisze o „przedstawieniach ostatnich", ma na myśli projekty reżysera już z lat sześćdziesiątych. W *Apocalypsis cum figuris* w ogóle trudno było mówić o jakimś zewnętrznym scenariuszu literackim[38], a teksty wykorzystywane w przedstawieniu miały „charakter pomocniczy jak rekwizyty"[39]. Sam Grotowski, pisząc o Ryszardzie Cieślaku i jego roli w *Księciu Niezłomnym* (w tłumaczeniu Słowackiego), zauważał, że aktor:

> **używał** [podkr. moje] tekstu Calderona, ale cała jego partytura, można by powiedzieć działań fizycznych, lecz nie tylko działań fizycznych, partytura impulsów, reakcji była budowana na jego doświadczeniach osobistych[40].

Biorąc pod uwagę szczególną, inspiracyjną, metanoiczną również wobec samego Grotowskiego, kreację Cieślaka jako Księcia Niezłomnego, możemy powiedzieć, że analizując tę rolę i stosunek aktora do tekstu, Grotowski wyznacza ramy obcowania z dziełem właśnie w kategoriach „użycia". Tekst staje się wehikułem ku innym celom – przede wszystkim ku poznaniu siebie.

Urzeczywistnianie wieszczów

Wydaje się więc, że to, co Grotowski „robił" z Mickiewiczem, mieściło się w jakiejś ogólniejszej koncepcji lektury, która zdecydowanie przekraczała to, co zwykliśmy nazywać interpretacją. Czymś w dodatku rozpiętym między „szarganiem" wieszczów a traktowaniem ich dzieła jak ważnego wyzwania duchowego i intelektualnego.

Grotowski – jak na to wskazywała wyraźnie – wedle relacji Burzyńskiego – jego reżyserska praktyka – uważał ni mniej, ni więcej, tylko że takie dzieła, jak na przykład *Dziady* czy *Kordian*, zostały przez wieszczów napisane między innymi po to, by sto kilkadziesiąt lat później mogły mu posłużyć do rozmowy z Mickiewiczem i Słowackim, prowadzonej jak równy z równym[41].

Dyskusyjne jest oczywiście przekonanie, czy Grotowskiemu naprawdę zależało na rozmowie z Mickiewiczem poprzez jego reżyserskie dzieło o Mickiewiczu.

---

37 J. Kelera, *Takie były zabawy, spory w one lata*. *Szkice i felietony teatralne 1968–1972*, Wrocław 1974, s. 73.

38 Por. J. Kelera, *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999, s. 108.

39 *Ibidem*, s. 110.

40 J. Grotowski, Zapis spotkania z Pontadery z 25 II 1989 r. Cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, t. 1, s. 79.

41 T. Burzyński, *Grotowskiego teatr po drodze.* W: *Mój Grotowski*, *idem*, Wrocław 2006, s. 237.

Sądzę, że raczej odnajdywał w nim prywatne inspiracje i pytał go raczej o siebie i własne niepokoje. Niezależnie od twórczych inspiracji, jakie niewątpliwie niosły ze sobą zmagania Grotowskiego z romantycznym arcydziełem, prowadziły one w kierunku dowolnym, wręcz pewnej nadinterpretacji, wypływającej np. ze sposobu okrojenia adaptowanego dzieła. Uczciwość Grotowskiego polegała natomiast na tym, że przestrzegał odbiorców, iż są to jego własne *Dziady*, zainspirowane jedynie Mickiewiczowskim dramatem. Jak gdzieś powiedział o tej szczególnej recepcji Tadeusz Burzyński, Grotowski urzeczywistniał romantycznych twórców i stawał z nimi do twórczego dialogu.

To „urzeczywistnianie" współgra jakoś z pojedynkami o jakość recepcji romantyzmu po roku 1989, o to, czy romantyzm (i jako kanon tekstów i postawa wobec świata) da się obronić w nowej rzeczywistości pragnień, wartości, idei. Wydaje się, że pesymizm głoszonego wówczas kresu paradygmatu romantycznego był przedwczesny (ten kres nie nastąpił także, jeśli chodzi o heroiczny model romantyzmu, i to też z uwzględnieniem wielu zastrzeżeń). Romantyzm żyje także – a może przede wszystkim – dzięki powiązaniu dzieł z prywatną, indywidualną lekturą, a tym samym egzystencją odbiorców. Tymczasem działania Grotowskiego, niezależnie od tego, jak je oceniać, były odpowiedzią postawioną niejako zanim narodziło się pytanie o sposób istnienia romantyzmu we współczesności. Oczywiście jest to jeden ze sposobów współczesnego pasowania się z romantyzmem. Można tylko zastanawiać się, czy rezygnując np. w swoim teatrze z wystawienia najważniejszych i najsłynniejszych scen III części dramatu Grotowski, unieważniał pewną problematykę, czy po prostu z jego perspektywy nie wydawała się ona ciekawa i inspirująca wobec własnego doświadczenia? Jeśli zatem prowadził dialog z twórcą tej miary co Mickiewicz, to był to dialog bardzo prywatny i wybiórczo traktujący zaproponowane przez romantycznego twórcę tematy do rozmowy. Przedstawienie, jako efekt tego dialogu, musi być zatem pojmowane nie z perspektywy wierności Mickiewiczowi, ale wierności reżyserowi. Inna sprawa, że Grotowski ujawniał swoje prywatne spojrzenie na romantyzm w czasach, gdy „jutrzenka swobody" słabo przezierała przez chmury. Dlatego pewna redukcja sensu dzieł traktowanych w polskiej kulturze w kategoriach sakralnych mogła rodzić opór i przeróżne podejrzliwości. Są one oczywiście pochodną terroru literatury pozostającej na służbie, ale mają swoje uzasadnienie i historyczne racje. W takim kontekście wystawienie *Dziadów* przez Grotowskiego po 1956 roku jako pewnego rodzaju ideową czy polityczną dywersję ocenia jeden z bohaterów, w kontrowersyjnej powieści z kluczem Bronisława Wildsteina, Zawistowski:

> Gdyby dzisiaj ktoś wystawił *Dziady* tak jak on – mówi – żachnąłbym się tylko. Nie miałoby to większego znaczenia. Wtedy, w szatkach fałszywej, uwodzicielskiej nowoczesności deformował i niszczył nasz teatr, który był i być powinien w tamtych warunkach ostoją naszej tożsamości. Zamiast dyscypliny znaczeniowej – bełkot. Zamiast czytelnego konfliktu wartości – rozegzaltowany relatywizm. Chaotyczny eklektyzm zamiast osadzenia w naszej narodowej rzeczywistości. Gdy tymczasem romantyk Mickiewicz pod pozorem właściwego epoce rozwichrzenia zbudował solidny, ugruntowany w czasie i przestrzeni, i na konkrecie oparty ład (…). Miał takie możliwości penetracji naszej

> kultury, zapoznanej wtedy, mógłby iść za Mickiewiczem, który pokazywał uniwersalizm poprzez konkret, który jest nam bliski. A on usiłował udziwnić i przeczytać *Dziady* przez, bo ja wiem, teatr Kathakali? Albo teatr No? (…) To Mickiewicz pokazuje, ile jest głębi niewyczerpanych poznawczo warstw w tych naszych wydawałoby się doszczętnie rozpoznanych, zrutynizowanych obyczajach. A on wolał nasz obrzęd przeinaczyć w, bo ja to wiem, melanezyjskie ekstazy[42].

Zawistowski ocenia przedstawienie *Dziadów* Teatru Laboratorium w kategoriach moralnej i politycznej stosowności. Prezentując francuskiemu dziennikarzowi i dawnemu stażyście Teatru Laboratorium, który po latach przyjeżdża szukać śladów Mistrza, czym są dla Polaków *Dziady*, interpretuje jednocześnie to, co zrobił z nimi Grotowski:

> Otóż jest w tym dramacie obrzęd wywoływania duchów, tytułowe dziady, które chrześcijańskie święto łączą z pogańskim obrzędem. Tymczasem dla niego obrzęd ten stał się nie tylko kompozycyjną osią, ale i głównym rezerwuarem znaczeń. Cały chrześcijański wymiar obrzędu i dramatu doszczętnie wyparował z inscenizacji w Starym, a pogański rytuał pochłonął wszystko. Dodatkowo z przedstawienia ulotnił się cały narodowy charakter dramatu, cała ta wielka epopeja cierpiącej zbiorowości i narodowa teodycea (…). A więc jego interpretacja *Dziadów* to tak jakby, zachowując proporcje, zinterpretować ewangelię, zapominając o Chrystusie[43].

Żeby się obronić i przed tą podejrzliwością, i przed posądzaniem Grotowskiego o szarganie świętości, trzeba przyjąć inną miarę wobec jego dzieła.

Jasne jest bowiem, że jeśli uznamy starą zasadę, że tekst ma sens tylko jako całość zbudowana przez autora, a pomiędzy *intentio operis* i *intentio lectoris* powinno się utrzymać „dialektyczny związek”[44], jeśli do sposobu używania przez Grotowskiego tekstu Mickiewicza przyłożymy augustiańską zasadę, że każda interpretacja fragmentu tekstu może być przyjęta, jeśli potwierdzona zostaje w innym fragmencie i musi zostać odparta, jeżeli inny fragment jej przeczy, wtedy to, co Grotowski robi z tekstami, wyda się niedopuszczalne. Tyle że o spójności dzieła Grotowskiego – także jego *Dziadów* – decyduje nie romantyczny utwór, ale wizja reżysera, której tekst literacki jest absolutnie podporządkowany i nie zachowuje żadnej immanencji. W tym znaczeniu Grotowski dokonał pewnej rewolucji, przewartościowania w relacjach między teatrem a literaturą[45]. W tym sensie też wewnętrzna spójność tekstu trzyma w ryzach narowy czytelnika, które nie pozostają pod żadną inną kontrolą”[46] Zatem trzeba chyba przyjąć, że przedstawienia Grotowskiego z udziałem tekstów Mickiewicza mówią przede wszystkim o Grotowskim, o jego niepokojach, przeżywaniu świata i człowieka.

---

42 B. Wildstein, *Mistrz*, Warszawa 2004, s. 109–110.
43 *Ibidem*, s. 106–107.
44 U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*…, s. 72.
45 Zob. T. Burzyński, *Mój Grotowski*…, s. 46.
46 U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*…, s. 73–74.

Romantyzm jako mgławica teatralnych objawień…

To, co „wyprawiał" Grotowski z Mickiewiczem i innymi romantycznymi autorami, jest też pochodną pojmowania przez twórców Teatru Laboratorium romantyzmu. Pisał już o tym Jan Kłossowicz, podkreślając pierwotne zakorzenienie Grotowskiego w tradycji romantycznej[47]. Warto jednak pamiętać, że reżyser z tej tradycji korzystał bardzo wybiórczo. Ważnym komentarzem zdają się tu słowa Ludwika Flaszena wypowiedziane w *Rozmowach o dramacie i teatrze*, toczących się na łamach „Dialogu" w 1971 roku. Flaszen uznaje romantyzm, który stał się „mgławicą teatralnych objawień – dla przyszłości"[48], za ważną cezurę w polskim teatrze. Rozumie go przede wszystkim jako formację sprzeczności i paradoksów:

> ironia, sarkazm, wywracanie świata na nice są od romantyzmu nieodłączne, stanowią drugi diabelski biegun napięć wewnętrznych romantycznej świadomości. Nie powinno więc nikogo zdumiewać – pisze Flaszen – że bluźniercy, heretycy i szydercy bardzo często okazują się czystej krwi romantykami[49].

Trudno oczywiście za pomocą tych kategorii opisać wiernie zjawisko polskiego romantyzmu. Trudno też zresztą o jakąś jedną integralną i holistyczną definicję prądu/zjawiska, zwłaszcza że wyróżnikiem romantyzmu był polimorfizm i wieloaspektowy pluralizm.

Istotne jednak jest to, jak Flaszen – ideolog Teatru Laboratorium i współpracownik Grotowskiego – pojmuje to, co romantyczne. Wyakcentowuje w każdym razie w romantyzmie pierwiastki rewolucyjne, „gniewne i niepogodzone z szacowną tradycją", zbudowane na dysonansach estetycznych i ideowych, a więc np. zaskakujące filiacje i zderzenia przeciwstawnych elementów. Wyrazem romantyzmu dla Flaszena jest przede wszystkim radykalny bunt w wielu odmianach i realizacjach estetycznych, co oczywiście wypływa ze zredukowanej, zawężonej, jeśli nie uproszczonej wizji romantyzmu. Teatr Grotowskiego, jak można się domyślać, jest jednak przede wszystkim kontynuatorem tak pojmowanego prądu. Zatem:

> teatr romantyczny, to nie jest celebrowanie obrzędu, który ma nas utwierdzić w prawdzie ustalonej, ale wyzwanie, które gwałtownie wytrąca nas z pewności naszych wyobrażeń o świecie[50].

Dlatego też „przedstawienie romantyczne to inicjacja przez wstrząs"[51]. Takie dość wąskie i jednokierunkowe pojmowanie i praktykowanie romantyzmu przekładało się na lekturę tekstów w Teatrze Laboratorium. Było też wyrazem protestu

---

47 J. Kłossowicz, *Podróż do źródeł teatr.* W: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. J. Deglera i G. Ziółkowskiego, Wrocław 2006, s. 248.

48 L. Flaszen, *Eklektycy czy doktrynerzy*?, „Dialog" 1971, nr 11, s. 125.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*, s. 126.

51 *Ibidem*, s. 127.

przeciwko procesom ugrzecznienia i kanonizowania dzieł romantyzmu, który „gniewny i niepogodzony stał się szacowną tradycją", ucukrował się i ułożył w zbiór symboli i odczytań, w jakąś, wedle Flaszena, „martwą rekwizytornię". Przeciwko takiej ugładzonej recepcji w teatrze oponował także wierny sekundant poczynań TL Konstanty Puzyna. Krytyk wpisywał Grotowskiego w pewną organiczną i awangardową zarazem linię recepcji romantyzmu po I wojnie światowej. Jej zasadniczą cechą, jak rozumiem, było przekonanie, że „romantyczny Czyn, choćby rozgrywał się tylko w teatrze, dąży do wyjścia poza teatr i poza estetykę, rozsadza granice sztuki i chce tworzyć życie"[52]. To oczywiście trawestacja idei Mickiewicza ze słynnej lekcji XVI III kursu prelekcji paryskich[53], pojmowania literatury jako działania, przekonania o kreacyjnych walorach słowa poetyckiego. Ale uproszczeniem byłoby przyjąć, że sposób prezentowania czy wykorzystania dziedzictwa romantycznego w dziełach Grotowskiego był prostą realizacją czy kontynuacją Mickiewiczowskiej idei teatru – raczej jego twórczym, dynamicznym, czasem obrazoburczym przekształcaniem.

Problem Słowa…

W tekście o Grotowskim i dramacie romantycznym Puzyna podnosi istotną z perspektywy naszych rozważań na temat wykorzystywania dzieł romantycznych przez Grotowskiego sprawę roli i rangi słowa poetyckiego – istotnego budulca romantycznych dramatów. Puzyna dostrzega jednak, że to nie warstwa werbalna, nie sakralizowane przez Mickiewicza Słowo stanowią główny budulec przedstawień Grotowskiego.

Treści pozawerbalne – pisze Puzyna – wypierały bowiem u Grotowskiego warstwę słowną; aktorzy zacierali ją zazwyczaj na rzecz ekspresji wokalnej oraz sytuacji foniczno-ruchowej (…). Grotowski akcentował co prawda także stronę emocjonalną, rytmiczną i magiczną słowa, lekceważył jednak warstwę znakową, a z nią poezję słów, literaturę[54],

> czyli to, co jednak stanowiło podstawowy sposób wyrazu wizji romantycznego twórcy – w tym Mickiewicza – nawet jeśli romantycy wykazywali też na różne sposoby nieufność wobec języka. Puzyna dopomina się chyba, podobnie jak Różewicz, choć z innej perspektywy i w innych słowach, o ocalenie w dziele Grotowskiego z tekstu romantycznego warstwy intelektualnej, dyskursywnej, znaczeń wydobywanych właśnie poprzez interpretację Słowa. Dlatego też krytyk przywołuje jako swoistą kontrpropozycję teatr Swinarskiego, który także, działając przez wstrząs, pokazując sprzeczności, ironię, dwuznaczności w dziele romantycznym, równocześnie „przywraca równowagę słowa i tego, co poza werbalne"[55].

[52] K. Puzyna, *Grotowski i dramat romantyczny.* W: *Półmrok*, *idem*: Warszawa 1982, s. 135.
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*, s. 139.
[55] *Ibidem*.

Praca Grotowskiego na materiale romantycznym[56] polegała na wydobywaniu z niego treści uniwersalnych, ponadczasowych, ocierających się o mit, magię, wyobraźnię symboliczną czy archetypiczną. Chodzi mu przy tym i o mit pogański, i etos chrześcijański. Reżyser konsekwentnie rezygnuje natomiast z przedstawienia tego, co świadczyło o osobowości i osobliwości polskiego romantyzmu: historyzmu i historiozofii, polityki i problemów narodowych. Oczywiście w dziełach romantyków układały się one w nierozerwalną tkankę z problematyką metafizyczną, egzystencjalną, budując kanwę romantycznego *uniwersum*[57]. W mit, obrzęd plemienny, w przeżycie jednostkowe wdzierała się konkretna historia. Powstaje zatem pytanie, czy Konrada lub Kordiana można w duchu romantycznym zinterpretować poza problematyką romantycznej współczesności – ahistorycznie po prostu. Wydaje się, że tak, ale z zastrzeżeniem, że realizowane są one niejako poza *intentio operis.* Składnikiem istotnym romantycznej egzystencji zawsze stawało się przeżycie historyczne, bycie przez przetwarzanie rzeczywistości historycznej, świadomy udział w niej, dookreślanie się poprzez historię stanowiło istotę bohatera romantycznego – nie tylko przecież polskiego[58].

Konstanty Puzyna proponuje zatem termin „współbieżności" myśli romantyków i Grotowskiego,

> (…) ponieważ [reżyser] nie interpretował romantyków, by znaleźć dla nich nowy kształt teatralny; to było jego pracy efektem ubocznym. Traktował ich teksty brutalnie, już nie – tropem Schillera – jako materiału dla reżyserskiego scenariusza, lecz po prostu jako inspirację dla własnej kreacji teatralnej[59].

Wydaje się oczywiście, że takie jednostronne, ograniczające pojmowanie romantyzmu ulegało w poczynaniach Grotowskiego ewolucji i dopełnienia przede wszystkim przez odkrycie romantycznej antropologii i teologii. Paradoksalnie bowiem reżyser, wydobywając ponadczasową, egzystencjalną stronę naszego romantyzmu, niwelując całą sferę ważnych sensów, budował własne znaczenia poprzez negację innych. Można oczywiście zaproponować dla Grotowskiego jakąś formułę neoneoromantyzmu[60], umieścić go w nurcie twórczego „atakowania romantyzmu", który przybrał w Polsce na sile w latach siedemdziesiątych, a który omawiała już Maria Janion w wydanej w 1980 roku książce *Odnawianie znaczeń.* Co ciekawe, autorka nie wspomina w niej o Grotowskim, pochylając się nad dziełami Swinarskiego, Hanuszkiewicza czy Dejmka. Nie występuje on w ogóle obok twórców podejmujących współczesne rewizje tradycji romantycznej, traktowanej nie „jako biernej masy spadkowej", lecz właśnie

---

[56] To też określenie K. Puzyny.

[57] Romantyczne *uniwersum* rozmaicie interpretowane, Bogusław Dopart definiuje jako „ogół wszechrzeczy; nie tyle uporządkowaną całość, ile otwartą, dynamiczną, wewnętrznie zróżnicowaną jedność bytów duchowych, fizycznych i mentalnych". Tegoż, *Romantyzm*, Kraków–Bochnia, b.d.w., t. 1, s. 16.

[58] Pisał o tym M. Masłowski w książce *Gest, symbol i rytuały polskiego dramatu romantycznego*, Warszawa 1998.

[59] K. Puzyna, *Grotowski i dramat romantyczny*. W: *Półmrok*, *idem*: s. 137.

[60] Określenie Marii Janion, zob. taż *Gorączka romantyczna*, Kraków 1980, s. 57.

„domeny do zdobycia”[61] Dlaczego? Przecież Grotowskiego, choć funkcjonował na marginesie oficjalnej kultury, był w niej jednak silnie i… oficjalnie obecny. Inna sprawa, że Grotowskiemu nie o romantyzm i jego kształt szło, i chyba też nie obchodziła go za bardzo rewizja tradycji, zmaganie z utrwalonym znaczeniem tekstu Mickiewicza czy Słowackiego. Nie nawet o dialog między, jak to określa Janion, „historyczności pierwotną” a „historycznością własną”[62]. Grotowski szukał u romantyków, podobnie jak u innych twórców, przede wszystkim artystycznego impulsu, traktując ich teksty jako „wehikuł ku celom ostatecznym”, jak „przyrząd do grania” właśnie. Może warto uznać go za jednego z prekursorów dzisiejszych sporów o nowoczesną recepcję romantyzmu, ważny, twórczy, choć niewątpliwie dyskusyjny głos, dopominający się o nowe, sprywatyzowane, upodmiotowione czytanie romantyzmu.

Bibliografia

Błoński J., *Romans z tekstem*, Kraków 1981.

Burzyński T., *Mój Grotowski*, Wrocław 2006.

Degler J., *Laudacja (z okazji przyznania J. Grotowskiemu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego)*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4.

Dziewulska M., *Romantyzm trzeźwego wieku*, „Didaskalia” 2005, nr 69.

Eco U., *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

Eco U. (R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

Flaszen L., *Filolog w teatrze i inni*, cyt. za: *Misterium zgrozy i urzeczenia*. *Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.

Flaszen L., *Eklektycy czy doktrynerzy*?, „Dialog” 11/1971.

Hoffmann-Piotrowska E., *Święty Augustyn i Zygmunt Krasiński – o romantycznej autoutożsamiającej lekturze filozofa z Hippony. Rekonesans*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 7(10) 2017.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Kraków 1980.

Janion M., *Grotowski dziś: montaż w samym sobie*, „Dialog” 1993, nr 7.

Janion M., *Trzeci wymiar życia. Uzasadnienie wniosku o przyznanie Jerzemu Grotowskiemu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, z. 4.

Kelera J., *Grotowski wielokrotnie*, Wrocław 1999.

Kelera J., *Takie były zabawy, spory w one lata*. *Szkice i felietony teatralne 1968–1972*, Wrocław 1974.

Kłossowicz J., *Podróż do źródeł teatr.* W: *Misterium zgrozy i urzeczenia*, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.

Kolankiewicz L., *Grotowski – w poszukiwaniu esencji*. W: *Wielki mały wóz*, *idem*, Gdańsk 2001.

Kosiński D., *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009.

Kubacki W., *„Kordian” na wariackich papierach.* W: *W wyobraźni*, *idem*, Warszawa 1964.

Łempicki Z., *Świat książek i świat rzeczywisty.* W: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, *idem*, Warszawa 1966.

[61] *Ibidem*, s. 71.

[62] *Ibidem*, s. 6.

Majchrowski Z., *Kim był Jerzy Grotowski*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*, *idem*, Gdańsk 2006.
Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego dramatu romantycznego*, Warszawa 1998.
Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*, tegoż, *Dzieła* (Wydanie Rocznicowe), komitet red. Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski i in., t. XX–I, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998.
Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienie Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium, J. Degler, G. Ziółkowski (red.), Wrocław 2006.
Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009.
Piwińska M., *„Kordian" w Teatrze 13 Rzędów*, „Teatr", 1962, nr 8.
Puzyna K., *Grotowski i dramat romantyczny*. W: *Półmrok*, *idem*, Warszawa 1982.
Rutkowski K., *Guślarz na katedrze*, „Gazeta Wyborcza", 28 III 1997, nr 74.
Rutkowski K., *Teoria poezji mesjanistycznej w prelekcjach paryskich (zarys problematyki)*, „Przegląd Humanistyczny" 1980, nr 6.
Rutkowski K., *W stronę poezji czynnej. Adam Mickiewicz w Collège de France*, „Zeszyty Historyczne" 1998, z. 123.
Szturc W., *Jak czytali romantycy?*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 1.
Wildstein B., *Mistrz*, Warszawa 2004.
Wysłouch S., *Grotowski – destruktor znaków*. W: *Literatura a sztuki wizualne*, tejże, Warszawa 1994.
Ziółkowski G., *Guślarz i eremita Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Wrocław 2007.

Streszczenie

Przedmiotem refleksji w artykule jest szczególny sposób lektury teatralnej twórczości Mickiewicza przez Jerzego Grotowskiego. Twórca Teatru Laboratorium, postrzegany tu przede wszystkim jako filozof kultury, buduje swoje koncepcje antropologiczne m.in. poprzez mediację z kulturą romantyczną. To, jak „używa" tekstów wielkich poprzedników, autoutożsamiajacy typ lektury utworów Mickiewicza czy Słowackiego, przekonuje, że Grotowskiemu nie chodziło o to, by zainscenizować romantyczny tekst, lecz by„wyrywać" z niego (też w sensie metaforycznym) to, co wydawało mu się przydatne i inspirujące – myśli, sceny, sytuacje i zbudować z nich sztukę potrzebną mu do istnienia oraz wspierającą rozumienie własnego istnienia. Paradoksalnie, taki bardzo podmiotowy sposób czytania zbliżał Grotowskiego do lektury, którą uprawiali sami romantycy.

Summary

The subject of reflection in the article is a special way of reading the theatrical work of Mickiewicz by Jerzy Grotowski. The creator of the Laboratory Theater, seen here primarily as a cultural philosopher, builds his anthropological concepts, among others through mediation with romantic culture. The way he «uses» the texts of his great predecessors, the self-identifying type of reading works by Mickiewicz or Slowacki, argues that Grotowski did not want to stage a romantic text, but to «pull» from it (also in a metaphorical sense) what it seemed to him useful and inspirational – thoughts, scenes, situations and build from them the art he needs to

exist and support the understanding of his own existence. Paradoxically, this subjective way of reading brought Grotowski closer to the reading that the romantics themselves did.

Biogram

Ewa Hoffmann-Piotrowska – adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków, historii romantycznych idei, religijności w literaturze i kulturze romantycznej. Autorka książek: *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli* (2004), *W ustach jest otwór duszy… Szkice o romantykach i mistykach* (2012), *Święte awantury. Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza* (2014). Opublikowała także korespondencję ks. Jana Twardowskiego w tomie *„Otulona dobrocią" 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki" Maryli i jej zapiski z dziennika* (2007). Współredaktor monografii zbiorowych poświęconych twórczości Mickiewicza i Słowackiego.

ewa.pio5@wp.pl

ŚWIAT TEKSTÓW • ROCZNIK SŁUPSKI
Nr 18 ss. 289–302 2020

ISSN 2083-4721

© Katedra Filologii Polskiej Akademii Pomorskiej w Słupsku

Oryginalna praca badawcza

Przyjęto: **13.01.2020**
Zaakceptowano: **03.04.2020**

Marta Piwińska

CYGANIE, HIPISI I DZIENNIKARZE (ROMANTYZM I KONTRKULTURY[1])

BOHEMIENS, HIPPIES, JOURNALISTS (ROMANTICISM AND COUNTERCULTURE)

Słowa kluczowe: krytyka kultury, bunt, teatralizacja życia, pieśń, konspiracja
Key words: ulture crituque, rebellion, theatralization of life, song, conspiracy

Romantyzm cały był kontrkulturą, jeśli rozumiemy to pojęcie szeroko jako krytykę kultury wysokiej i, by tak rzec, oficjalnie panującej. Była to, wszyscy wiemy, krytyka klasycyzmu od literatury po architekturę, epoka fascynacji zmiennością historyczną, a nie wiecznością „świętych wzorów", krytyka „rozumu" – szeroko pojmowanego racjonalizmu w filozofii, antropocentryzmu w naukach przyrodniczych, krytyka okcydentalizmu, „łacińskości" i dominacji kultury francuskiej w ówczesnej kulturze Zachodu. Na ich miejsce romantycy proponowali kultury i tradycje inne: gotycyzm, orientalizm, ludowość wiejską u nas, albo, jak w romantyzmie niemieckim, tradycje miejsko-rzemieślnicze. Znamy dobrze romantyczną niechęć do wielkich miast i stolic na rzecz prowincji, „małych ojczyzn" i wysokie wartościowanie czynu w miejsce słowa… Ważna była też propozycja innego antyku – w miejsce tradycji rzymskiej – starożytny Egipt, tradycje orientalne, Grecja traktowana jako przedsionek wschodu… Można wyliczać długo kolejne punkty romantycznej krytyki kultury, ale trzeba dodać, że nie wszędzie i nie w każdym czasie podejmowano pełną polemikę. Były w różnych kulturach narodowych elementy dominujące i wątki niepodejmowane.

Datowanie romantyzmu jest rozmaite w różnych kulturach narodowych. Gdyby wziąć pod uwagę całą Europę, okres romantyzmu trwałby mniej więcej wiek, od lat

[1] Tekst artykułu został wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej *Spory romantyczne i spory o romantyzm (dawne i nowe)*, zorganizowanej przez Wydział „Artes Liberales" i Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w dn. 10–11.10.2017 r.

60-tych wieku XVIII do połowy wieku XIX. Na tle takiej mapy czasowej polski romantyzm jest „późny" – czy liczymy od *Marii* Malczewskiego (data wydania 1825 jest wiele późniejsza niż data powstania poematu), czy od wydania *Ballad i romansów* (1822). To sprawia, że już u młodego Mickiewicza czy Mochnackiego znajdziemy niemal pełną gamę romantycznej polemiki z kulturą oświecenia, łącznie z sięganiem poprzez oświecenie do renesansu, w znanej formule „kopia kopii"[2]. Inaczej mówiąc, polski romantyzm pojawia się od razu „dojrzały". Toteż w okresie polistopadowym jest gotów do wszelkich rozrachunków, politycznych i estetycznych, do ironii, do wewnętrznej polemiki. Tymczasem w kraju dojrzewa kolejne pokolenie młodych, które ma niezmiernie trudne warunki dla zaistnienia w kulturze. W Paskiewiczowskiej Warszawie, sterroryzowanej po powstaniu, ci młodzi, urodzeni około 1820 roku, czytają i wielbią przemycane dzieła wielkich emigrantów. Nie dana im była uniwersytecka młodość, ponieważ Uniwersytet Warszawski został zamknięty. Byli słabo wykształceni, bo co bardziej inteligentnych i aktywnych patriotycznie uczniów wyrzucano ze szkół średnich przed ich ukończeniem. Często kończyło się to aresztem, bywało tragiczne w skutkach, jak samospalenie w Cytadeli młodziutkiego Levittoux. Dojrzewali w okresie masowych aresztowań, zsyłek, gdy zawiązanie spisku politycznego nie było możliwe. Byli świadkami spektakularnych egzekucji – przykładowo Zawiszy. Ich młodość upływała pod ścisłym dozorem policji – a jednak szukali własnego głosu, własnego sposobu zaistnienia w kulturze. Najbardziej wyrazista grupa owych młodych została *ex post* i na wzór paryski nazwana cyganerią. O nich właśnie chcę mówić[3].

Węższe i ogólnie przyjęte rozumienie kontrkultury oznacza wielostronnie buntowniczą grupę, w której spotkać można debiutujących artystów: poetów, malarzy, muzyków, ale nie tylko. W skład takiej grupy wchodzą zwykle też nieuprawiający żadnej sztuki, lecz inspirujący ludzie, po których zostają legendy. A także zwykli „cywile", którzy szybko wycofują się do „normalnego życia". Taka grupa młodych i zwykle ubogich ludzi sytuuje się poza społeczeństwem, w opozycji mniej lub bardziej manifestacyjnej wobec niego, zwykle demonstracyjnie praktykuje bunt obyczajowy przez styl życia; silny bywa w niej nierzdko autodestrukcyjny popęd do używek. W wieku XIX był to alkohol, w XX raczej narkotyki. W wieku XIX ich ulubioną formą ekspresji była poezja, w XX raczej muzyka, piosenka. Wybierają emocjonalne, halucynacyjne aspekty sztuki, a szokowanie „filistrów" jest programowe. Z biedy i złachmanionych ubrań czynią wyzywający sztandar.

---

[2] „Cudzy dar z trzeciej ręki przejęliśmy. Literatura polska w drugiej połowie zeszłego wieku była kopią kopii, przeobrażeniem przeobrażenia." Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Cyt za Maurycy Mochnacki, *Rozprawy literackie*, Wrocław 2000, s. 273.

[3] Bibliografia dotycząca cyganerii warszawskiej jest dość obfita. Najważniejsze pozycje: *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*. Zebrał, wydał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1964. Tam przedrukował i opatrzył wstępami dwa teksty z epoki: S. Szymanowskiego, *Literaci warszawscy* oraz A. Niewiarowskiego, *Cyganeria warszawska*, S. Kawyn, *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938. Fundamentalny dla tematu: *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, tom II, Kraków 1988. Ostatnio wydane: Dominika Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.

Warszawska cyganeria lat 1838–1843 (datowanie oczywiście nie może być ścisłe) została przesłonięta przez legendę cyganerii krakowskiej przełomu wieków XIX–XX i nie wszyscy absolwenci polonistyki umieliby wymienić nazwiska Filleborna, Zmorskiego, Dziekońskiego, Wolskiego, Sierpińskiego… Są między tymi cyganeriami pewne podobieństwa, jednak warszawska była o wiele bardziej radykalna społecznie i jeszcze mocniej romantyczna.

Ich twórczość nie weszła do tzw. kanonu – dlatego że ów kanon układają zwykle historycy literatury, dla których liczą się teksty – dokonują wyboru, ustalają hierarchie, sprawdzają, co oparło się próbie czasu. Poezja i proza warszawskich cyganów się nie oparły… Sprawność rymowania, znajomość klisz poetyckich, tematyka, nastrój to znamiona wtórności tych pisarzy. Cyganerię warszawską można nazwać ariergardą romantyzmu, podobnie jak drugą cyganerię paryską, tę opisaną w *Scenach z życia cyganerii* przez Murgera. Tak wygląda ocena w perspektywie historii literatury. W perspektywie historii kultury można by się pokusić o wskazanie w cyganerii warszawskiej pewnych cech prekursorskich. Niektórzy humaniści sądzą, że o zjawisku cyganerii lepiej myśleć w kategoriach socjologicznych niż historyczno-literackich. Też jestem tego zdania. Dodałabym jeszcze, że można myśleć także w kategoriach światopoglądowych i obejrzeć je w dłuższym trwaniu.

Kontrkultury dwudziestowieczne, jakkolwiek się nazywają (termin „hipisi" w moim tytule pełni funkcję wywoławczą), powszechnie się wiąże z dziewiętnastowieczną cyganerią. Rodowód ten nie musi wcale im być znany. „Idea, zgodnie z którą artyści muszą się przeciwstawiać społeczeństwu głównego nurtu, nie jest bynajmniej nowa. Wywodzi się z osiemnastowiecznego romantyzmu, który w wieku XIX zdominował wyobraźnię artystyczną. Najdobitniej – i z największym sukcesem komercyjnym – wyraził ją Giacomo Puccini w *Cyganerii*, sławiącej alternatywny styl życia paryskiej bohemy. „Prawdziwi" artyści musieli w owych czasach umierać na suchoty, nie z powodu przedawkowania heroiny czy od kul pędzącego samochodu. Ale wiadomo o co chodzi."[4]

Celowo cytuję nie historyków romantyzmu, lecz współczesnych autorów książki poświęconej dwudziestowiecznym kontrkulturom: *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*. Autorami są Joseph Heath i Andrew Potter, kanadyjscy uczeni i publicyści, w młodości aktywni działacze kontrkultury antyglobalistycznej. Tezą tej książki jest, iż blisko dwustuletni bunt kontrkultur nie miał, nie ma i mieć nie może żadnego wpływu na „główny nurt" oraz że kontrkultury coraz szybciej przez ów nurt zostają zagarnięte, oswojone i skomercjalizowane. Autorzy ukazują swoisty wyścig między buntownikami a handlowcami – najpiękniej to się rysuje na modzie marek butów. Wskazują też wypadki, gdy kontrkultura, wymusiwszy na nurcie głównym ustępstwa – na przykład zniesienie mundurków szkolnych jako elementów „tresury" (*vide* Foucault) – sprawia skutki nieprzewidzianie negatywne: wolność ubrania wywołała między uczniami ostrą i kosztowną dla rodziców rywalizację. Ze znakomitą tą

[4] J. Heath, A. Potter, *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2010, s. 28–29. Tytuł oryginalny *The Rebel Sell. Why the Culture can't Be Jammed*, Toronto 2004.

książką, znaną szeroko, chciałabym w pewnym zakresie polemizować. Podobnie jak autorzy, zdaję sobie sprawę, że skala zjawisk rzutuje na ich oblicze, czyli jak kiedyś mawiano, ilość przechodzi w jakość. Jest wiele różnic między krótkotrwałymi buntami niewielkich grupek w Paryżu czy Warszawie a ogromnymi ruchami liczącymi sobie z pół wieku na drugiej półkuli. Ale „wiadomo, o co chodzi", by powtórzyć za autorami *Buntu na sprzedaż.* W tym wypadku chodzi o interpretację oraz ocenę wartości i roli kontrkultur, z którymi „główny nurt" toczył różne spory: od lekceważącego przemilczenia do ostrych potępień, zarówno w wieku XIX, jak XX. Nie będę wyliczać różnic, są oczywiste. Dla mego wywodu ważniejsze są podobieństwa, które pozwalają jedno i drugie zjawisko nazwać kontrkulturą. Podobne jest to, że bunt kontrkulturowy wyraża się nie tylko słowem, wierszem czy piosenką, lecz całym życiem. Równie ważny jak dzieło jest strój, mieszkanie, jedzenie, związki damsko-męskie, wychowanie dzieci, religia… Koszty tego bywają wysokie, a często płaci je następne pokolenie, czyli wychowane przez „kontrkulturowych" rodziców synowie i córki, które niedawno dorosły i należą zwykle do najostrzejszych ich krytyków.

W roku 2012–2013 w Paryżu i w Madrycie pokazano ogromną wystawę pod tytułem *Bohemes. De Leonard de Vinci a Picasso*[5]. Z pewnym zdumieniem dowiedziałam się z wielkiego katalogu, że wystawa ta została podzielona na dwie części. Jedna ukazywała wizerunki Cyganów, których tabory w pejzażu, malownicze postaci Cyganów, a zwłaszcza Cyganek fascynowały malarzy istotnie od Leonarda da Vinci – znalazły się tam obrazy, rysunki i szkice Callota, Caravagio, La Toura, Watteau, Courbeta, van Gogha, Maneta, by wymienić pierwszych z brzegu. Druga i równej wielkości część ekspozycji poświęcona została wizerunkom artystów-cyganów, głównie bohemie paryskiej. Twórcy wystawy skupili się na analogiach między cyganeriami artystów i Cyganami – Romami: jedni i drudzy żyją poza „głównym nurtem" kultury. Ich bezdomność i otwartość na świat pięknie ukazywały wizerunki w pejzażu. Związki sztuki z Cyganami w kulturze francuskiej (podobnie chyba włoskiej i hiszpańskiej) mają długą tradycję, poświadczoną romantycznie.

Cyganów i cyganerię łączy, wedle twórców wystawy, byt na marginesie społeczeństwa, wędrowny tryb życia, bieda, nieposzanowanie dla praw własności oraz innych norm społecznych, a wreszcie, dodałabym, malowniczość. Cyganie-cyganie i cyganie-artyści są wyraziści, przykuwają uwagę publiczności, społeczeństwa, z którego są wykluczeni, które ich odrzuca albo które oni odrzucają. Zdumiało mnie to, ponieważ wprawdzie przez Polskę szły tabory cygańskie już od XV wieku, ale cyganeria z Cyganami nam się nie kojarzy. Wykluczeni i odrzuceni, z którymi polska cyganeria fraternizowała się, w których szukała siły do wspólnej walki, w których imieniu wypowiadała ból i krzywdy społeczne, to dla nich byli polscy chłopi. O wiele ostrzej w warszawskiej cyganerii niż w krakowskiej. To jedna z ważnych różnic, czy też jedna z cech polskiej cyganerii. Inną jest ogólny ton. Wędrowny tryb życia i bezdomność to przede wszystkim wymuszone przeprowadzki. Warszawscy cyganie robili także wycieczki w okolice Warszawy, na Bielany, do Wilanowa, do Wesołej, czasem aż do

[5] *Bohemes. De Leonard de Vinci a Picasso*, Paris 26 septembre 2012–26 janvier 2013. Madrid, Fundation Mapere, 6 fevrier 2013–5 mai 2013 (brak daty wydania katalogu).

Czerska – miały one jednak inny, bardziej programowy charakter niż czysto rozrywkowe wycieczki do podparyskich lasów cyganerii paryskiej. Oglądali miejsca historycznych bitew, grób Staszica, opisywali ruiny zamków i często jeździli do pobliskich wsi, gdzie właściciele dworów – kuzyni i znajomi – podejmowali ich i dożywiali, a oni „szli w wieś", bratając się z chłopami, pijąc, śpiewając i agitując. Sypiali we dworach, ale i na sianie, w stodołach, po chałupach. Nie było to podobne do krakowskiej, późniejszej „chłopomanii". Ci młodzi ludzie nie musieli się przebierać za chłopów. Ten strój i bieda były im dobrze znane, wywodzili się zwykle z rodzin ubogiej proto-inteligencji: niższych urzędników, rządców, administratorów, nauczycieli. Związki przyjaźni łączyły też z cyganami Norwida, choć obaj bracia Norwidowie za swych warszawskich czasów mieli jeszcze majątek i byli raczej dandysami. Można dodać, że dandys, podobnie jak cygan, przez strój i styl życia tworzy dystans wobec filistrów i zwyczajnego, unormowanego życia.

Dalsze życie zbiedniałego Cypriana Norwida było dość „cygańskie" – tyle, że nie miał już wtedy grupy wsparcia, cyganerii. Był samotny. To się zdarza. Podobnie widziałabym na przykład Stendhala, z jego „romantycyzmem", samotnością i zdystansowaniem wobec prądów literackich epoki. U nas, w wieku XX, takim cyganem bez cyganerii był może Edward Stachura.

Warszawiacy mieli takie same kłopoty z opłaceniem czynszu jak paryscy cyganie. Zdarzało się, że bohater Murgera „Rudolf mieszkał w alei Saint-Cloud, na trzecim drzewie po lewej, idąc od Lasku Bulońskiego, na piątej gałęzi"[6], ale ogólny ton paryskiej cyganerii, zarówno pierwszej, jak drugiej, tej opisanej przez Murgera, jest odmienny. Mimo dwóch zgonów, ton *Scen z życia cyganerii* jest pogodny, opromieniony młodością i miłostkami. Warszawska cyganeria jest od początku melancholijna, pełna desperacji. Wprawdzie jeden z ich dawnych fanów zatytułował napisaną później powieść wspominkową *Życie na żart* – lecz ich znamionował humor raczej czarny. Zostało po nich sporo rysunków satyrycznych, karykatur, śladów młodzieńczych zabaw i kpin, ale ogólnie biorąc, ich aktywność ma rysy dość straceńcze. To zrozumiałe, bo choć debiutujący w Paryżu artyści z trudnością wywalczali sobie przyszłość, ale ci w Warszawie wiedzieli, że nie mają żadnej przyszłości. A jednak pisali, stworzyli własne czasopismo, mieli ulubione księgarnie i ulice, także swoją kawiarnię „U Miriamki" – na Powiślu, blisko nieistniejącej już góry Gnojnej, gdzie czekał na nich własny stolik na podwórzu i osobna izba. Mieli też romanse, a wspominający ich w dwadzieścia lat później legendotwórca, wystylizował kochankę Filleborna na Cygankę. Dziś wiadomo, że owa kawiarnia to był szynk żydowski, spelunka wiślanych flisaków, lumpenproletariatu i rzezimieszków… Bo też warszawscy cyganie tym się od paryskich różnili, że ich bunt przeciw nurtowi głównemu miał wyraźny charakter społeczny. Radykalny był zwłaszcza Wolski, którego drastyczny wręcz poemat w przeróbce na libretto *Halki* został mocno złagodzony.

Obyczajowe ekstrawagancje warszawskich cyganów mogą nam się dzisiaj wydać dość łagodne. Wtedy budziły raczej zdziwienie niż zgorszenie, bo dobre towarzystwo warszawskie (inteligenckie, nie arystokratyczne) miało dla nich sympatię. Cyganie

[6] Henryk Murger, *Sceny z życia cyganerii*, przeł. T. Boy Żeleński, Warszawa 1957, s. 88.

nosili fraki – zapewne bardzo skromne, które na dodatek starannie niszczyli i brudzili. Były to fraki zdegradowane programowo – a jeśli ktoś by wątpił, można przytoczyć opowieść o tym, jak Dziekoński zerwał i poszarpał z wściekłością białe rękawiczki, symbol stroju salonowego. Do legendy przeszły ich przeprowadzki. Warszawscy cyganie przeprowadzali kolegów zbiorowo, w sposób ostentacyjny i teatralny. Każdy niósł jedną rzecz: nędzny siennik, połamane krzesło, zdarty płaszcz czy inny stary grat i gęsiego wędrowali powoli z ulicy na ulicę. Znamy to z ich rysunków. Podobno Paskiewicz, gdy zobaczył przez okno taką procesję, wzruszył ramionami i nie wydał nakazu aresztowania, choć mu to sugerowano. Przekazy o innych ekstrawagancjach są nikłe. Dziekoński podobno prowadził w salonach absurdalne rozmówki ze skonfundowanymi damami. Filleborn, któremu lekarze zalecili spacery po lasach, wysypał swój pokój piaskiem i wetknąwszy weń obcięte drzewka, tam spacerował dla zdrowia. Umarł zresztą młodo, zniszczony przez gruźlicę i alkoholizm. Młody Wolski, odziedziczywszy majątek, przetrwonił go szybko i ostentacyjnie. Zmorski protest przeciw mieszczaństwu wyrażał wyjątkowo już zaniedbanym strojem i zawsze rozczochraną fryzurą, chłopskimi buciorami, które nosił wszędzie…. Nie wiem, czy wierzyć późniejszym plotkom, że przyczepiali sobie sztuczne brody i sypiali w trumnach. Takie rzeczy robili podobno paryscy cyganie drugiej generacji. Ci młodzi ludzie urządzali rozmaite *show* na oczach Warszawy i władzy, a uchodziło im to bezkarnie… Nie rozumiano tego – podobnie jak zdesperowani rodzice nie rozumieją kontestujących młodych w naszych czasach.

Przyjmowano ich w salonach – tych skromnych salonach, inteligencko-mieszczańskich, w których czasem podawano tylko herbatę z herbatnikami, lecz recytowano poezję, odbywały się koncerty, Łuszczewska improwizowała i miała nawet miejsce amatorska inscenizacja *Fausta*. Paulinie Wilkońskiej, podobnie jak innym ludziom światłym i pełnym uznania dla talentów literackich cyganów, było ich po prostu żal[7]. Ich współcześni ze smutkiem notowali, że marnują talent i tracą czas na dziwaczne wyczyny… To kolejna różnica między cyganerią opisaną przez Murgera i cyganerią warszawską: ta paryska biedę wprawdzie znosiła z humorem, ale nie demonstrowała pogardy i obcości wobec świata mieszczańskiego. Wręcz przeciwnie, Murger opisał zabawny podstęp jednego z nich, by zdobyć elegancki frak konieczny na wizytę w arystokratycznym salonie. Pierwsze pokolenie paryskich cyganów demonstrowało swój bunt – słynna jest premiera *Hernaniego* – drugie już nie – przynajmniej wedle Murgera. Może było inaczej. W czasie konferencji dowiedziałam się, że Murgerowi stawiano zarzut się, iż złagodził obraz drugiej paryskiej cyganerii, która także była dosyć buntownicza.

Jeśli zapowiadałam, że można zobaczyć w cyganerii warszawskiej pewne rysy prekursorskie, miałam na myśli te właśnie ekstrawagancje, które później nazywano „manifestacyjnym stylem życia". Oni już wtedy sytuowali się nie tylko na marginesie kultury oficjalnej, lecz w opozycji wobec niej. Wyrażali swój bunt, teatralizując życie, drwiąc, posługując się sobie tylko właściwymi gestami i słowami. Podobnie będzie

[7] Paulina Wilkońska (1815–1875). Wierna korespondentka Bogdana Dziekońskiego prowadziła salon literacki w Warszawie w latach 1840–1851. Cennym źródłem informacji jest jej książka *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Poznań 1841.

później czynić wiele dwudziestowiecznych kontrkultur. Ta cyganeria toczyła już nowoczesny spór ze społeczeństwem „ludzi porządnych" – takie określenie w kręgu cyganerii warszawskiej było obelgą. Potem nazywano ich mydlarzami i filistrami.

Ówczesna patriotyczna Warszawa mimo wszystko miała sympatię i szacunek dla tych młodych. Dziś z pewnym zdumieniem czyta się, że *Lesław* Zmorskiego został uznany za dzieło wznioślejsze niż dramaty Byrona czy Goethego, że poemat Wolskiego *Ojciec Hilary*, owszem, interesujący, natychmiast po druku w „Przeglądzie Naukowym" okrzyknięto arcydziełem, a bardzo wysoko ocenił go Edward Dembowski, wydawca owego „Przeglądu". Ceniono ich wysoko, a nawet przeceniano – dlatego, wedle pamiętnikarzy, że Warszawa była wtedy pustynią kulturalną, a oni wnosili powiew nowości. Choć po prawdzie były to nowości sprzed ćwierć wieku. Warszawscy cyganie dokonali pewnego wyboru z romantycznego programu.

Historycy literatury odnotowali ich radykalizm społeczny, wyostrzenie środków artystycznych w kierunku frenezji, a wreszcie zamiar stworzenia „szkoły mazowieckiej" obok szkół litewskiej i ukraińskiej. Pejzaż mazowiecki specjalnie atrakcyjny nie jest. Ci młodzi ludzie wpadli na pomysł, który okazał się nośny do dziś: poetyzowali Wisłę. Zostało po nich trochę ładnych i zupełnie zapomnianych wiślanych liryków oraz wyraźna deklaracja w tytule ich pisma „Nadwiślanin". Pismo wydawano w latach 1841–1842 pod redakcją Filleborna. Wyszło 10 numerów, a finansował je Edward Dembowski. Miało stanowić przeciwwagę nobliwie patriotycznej i raczej konserwatywnej „Biblioteki Warszawskiej". Wyraźna aluzja do rosyjskiego określenia priwislanskiego kraju przekształca raczej pogardliwą nazwę, która zastępowała miano Polski w hasło programowe. Takie zabiegi są znane, zwykle też są skuteczne. A wspomniany wyżej postulat „szkoły" zrealizował później, na emigracji, Lenartowicz, nie bez powodu nazywany „lirnikiem mazowieckim". Lenartowicz wprawdzie się zarzekał, że cyganem nigdy nie był, ale publikował w tych samych pismach, przyjaźnił się z tą grupą, chodził na wspólne wędrówki.

Historycy literatury zrobili wiele, by uściślić skład cyganerii warszawskiej i określić charakter tej grupy. Mnie się jednak wydaje, że lepiej kłaść akcent na pewną płynność tego zjawiska. Obok wskazanych z nazwiska poetów, było wielu innych: również malarze, muzycy. A także sympatycy i satelici. Wielu z nich uciekało razem z kolegami-pisarzami z Warszawy, gdy groziło im więzienie, dzieliło ich losy na emigracji. Inaczej mówiąc, płynna jest granica między grupą literacką a grupą cyganeryjną.

Podobnie niezbyt ścisłe bywają granice między bohemą a ruchem politycznym. Zbyt ogromny to temat, by go tu przedstawić. Przypomnę tylko, że grupy przygotowujące rewolucje – celowo mówię w liczbie mnogiej – prawie zawsze dość demonstracyjnie praktykowały obyczaje odmienne od przyjętych w społeczeństwie mieszczańskim, wyróżniały się ubiorem, gestem, językiem... Obok programu wyzwolenia spod tyranii cara, króla, cesarza, istniał często program wyzwolenia kobiet, obok wolności politycznej – program wolnej miłości i tak dalej. Inaczej mówiąc, rewolucyjne ruchy zwykle (choć nie zawsze) obok programu politycznego miewały, podobnie jak bohema, program innego niż mieszczański stylu życia. I z reguły tej części programu szybko się pozbywały po odniesieniu sukcesu.

Autorzy *Buntu na sprzedaż* szeroko rozważają kwestię, czy ruchy kontrkulturowe są zjawiskiem politycznym. Sądzą, że tylko na pozór. Mnie się wydaje, że pytać w ten sposób można tylko w konkretnych wypadkach. Na przykład cyganeria krakowska z przełomu wieków raczej nie miała politycznego programu, była przygaszona, zdławiona klęską roku 1863 i rzezią galicyjską. Wyspiański to jej oblicze ukazał w melancholijnym finale *Wesela.* Warszawscy cyganie mimo niesłychanie trudnych warunków, wszyscy, prócz tych, którzy młodo zmarli, należeli do tajnych spisków politycznych. Bo spiski wprawdzie w Warszawie za czasów Paskiewicza były niemożliwe, ale jednak spiskowano.

Wiele na ten temat nie wiadomo, bo to była konspiracja, dokumentów nie zachowywano, historycy jednak sporo odtworzyli. Dla nas ważną wskazówką niech będzie fakt, że prawie wszyscy cyganie około roku 1843 byli zagrożeni aresztowaniem. Ostrzeżono ich – spiskowcy też mieli swych informatorów – a wtedy Dziekoński, Wolski i cała reszta uciekali na emigrację na różne sposoby, w różnych przebraniach, z przygodami godnymi bohaterów powieści awanturniczych.

Dalsze losy warszawskich cyganów wskazują na ich rozmaite zaangażowania. Dziekoński przestał pisać i znalazł miejsce w legionach stworzonych przez Mickiewicza. Brał udział w walkach we Włoszech. Jego długi list z 10 stycznia 1849 roku z opisem chaosu, rozpaczy i, jednak, nadziei legionistów, ja bym stawiała obok słynnego opisu bitwy z *Pustelni parmeńskiej*[8]. Kilku z byłych cyganów znalazło się w grupce młodych uczniów otaczających Słowackiego w ostatnim okresie życia. Wśród nich Ludwik Norwid, adresat najbardziej radykalnego genezyjskiego poematu. Zmorski spotykał się ze Słowackim w Paryżu i Dreźnie. Bliski był Słowackiemu także Szymański, najmłodszy bodaj z cyganów, który nawiasem mówiąc, po powrocie do Warszawy zaczął szerzyć kult poety. Wedle pamiętnikarzy recytował z pamięci duże fragmenty *Króla Ducha*. Nic dziwnego, Słowacki właśnie go pisał, gdy się spotykali… Warszawscy cyganie wyprzedzili krakowskie „odkrycie" późnego Słowackiego? Nie chodzi o licytację tego typu. Ważne wydaje mi się, że oni nie tylko czytali, lecz poznali osobiście poetów i działaczy wielkiej emigracji, zwykle obu wieszczów, niektórzy także Czartoryskiego, rownież Lelewela. Mam wrażenie, że polonistom dziś jeszcze jakoś osobno rysuje się obraz kulturalny kraju i osobno obraz wielkiej emigracji. Nie były one jednak aż tak szczelnie rozdzielone, podobnie jak środowisko paryskiej „Kultury" miało łączność z krajem w czasach PRL i wiadomo, jak było to ważne. Ex-cyganie tej drugiej, mniejszej, lecz wciąż jeszcze romantycznej emigracji często zresztą po amnestiach wracali i tworzyli kulturalny most między wielką emigracją a krajem. Ta ich rola chyba za mało przyciąga uwagę historyków.

Wracając do ich dalszych losów – dość smętnie potoczyło się dalsze życie Wolskiego, który znał francuski równie dobrze jak polski, ale okazało się to nieszczęściem, nie awantażem: został w Szwajcarii wyrobnikiem literackim. Współpracował jednak z prasą polską. W latach 1864–1865 współredagował „Wytrwałość. Dziennik

[8] List Dziekońskiego z Borgo d Allegio w Piemoncie, 19 sierpnia 1848. W: *Listy do Adama Mickiewicza*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, W. Kordaczuk, J. Krauze-Karpińska, Warszawa 2014, tom II, s. 218–224.

narodowy, polityczny i literacki", w latach 1871–1873 „Tygodnik Wielkopolski", publikował w „Ognisku" i „Sobótce". Bardzo interesująca i bogata jest dalsza droga Zmorskiego, który podróżował przez Paryż, Drezno, Wrocław, ścigany przez wszystkie policje. Gdy udało mu się w latach 1848–1849 zatrzymać w Budziszynie, zainteresował się Łużyczanami. Zbierał pieśni „pobratymczego ludu", wędrował „od chaty do chaty", poznał i opisał zachowane resztki obrzędów pogańskich i założył wydawane we Wrocławiu polsko-łużyckie pismo „Stadło", którego ideą naczelną była jedność ludów słowiańskich. Zebranych funduszy wystarczyło tylko na 12 numerów, a zresztą Zmorskiego szybko wyrzuciła z Budziszyna pruska policja. Łużyczanie, dodam na użytek gości, są (a raczej byli) ostatnim szczątkiem zachodniego odłamu Słowian. Tyle, że Zmorski miał na swoją działalność mniej czasu niż Mistral, tylko dwa lata… Dziś podobne akcje są częścią programu europejskiego. Warto jednak pamiętać, że nie w naszych czasach powstały projekty ratowania i wskrzeszania ginących języków i kultur, choć obecnie jest o wiele łatwiej wydawać na przykład pisma i książki w języku śląskim… Trzeba dodać, że działalność Zmorskiego przypada na te same lata co „renesans prowansalski": zjazd poetów oksytańskich odbył się w Arles w 1852 roku.

Równie ciekawa jest dalsza droga najmłodszego bodaj z sympatyków cyganerii warszawskiej – Wacława Szymanowskiego, autora wspomnień zatytułowanych *Literaci warszawscy*[9]. Szymanowski w młodości miał ambicje poetyckie, ale dość wcześnie i na całe życie związał się z prasą. Niedobre wiersze wprawdzie wciąż pisywał, był jednak znakomitym dziennikarzem. Współpracował z wielu pismami, kilka sam założył. Pisywał wszystko: recenzje teatralne i literackie, wrażenia z podróży, notaty kronikarskie i felietony, które miały świetny odbiór. Ceniono go, mimo zastrzeżeń do jego karierowiczostwa, charakteru i poglądów, Szymanowski bowiem w odróżnieniu od kolegów, którzy byli pod wpływem „czerwonego" Dembowskiego, od młodości oscylował na prawo, ku „białym", konserwatystom i lojalistom.

Dla ówczesnych ludzi te polityczne podziały były czytelne i ważne. Tu wypada powtórzyć pytanie: czy kontrkultury mają programy polityczne? Miewają, zwłaszcza w wieku XX, choć nie są polityczne w potocznym rozumieniu – są to programy innego życia, najwyraźniejsze chyba u zakładających rustykalne komuny hipisów. Zwykle się je uważa za utopijne, naiwne i słabe, mimo efektownych sformułowań. Autorzy *Buntu na sprzedaż* kładą na te kwestie nacisk. Wedle nich kontrkultury działają wręcz szkodliwie, ponieważ dyskredytują realne projekty reformatorskie, spychają na dalszy plan w opinii publicznej działania poważnych partii politycznych z poważnymi programami. Ich bunt jest równie krzykliwy jak jałowy. Znamiona tego buntu, ubiór, piosenki, styl życia bardzo szybko stają się atrakcyjnym towarem handlowym. Wedle tych autorów kontrkultury są wcielonym paradoksem: świetnie służą wszystkiemu, przeciw czemu podnoszą bunt…

Nie całkiem zgadzam się z autorami *Buntu na sprzedaż*, że kontrkultury nie miały i nie mają żadnego wpływu. Może inna jest perspektywa europejska – a oni piszą o kontrkulturach na drugiej półkuli. Sądzę, że kontrkultury miały wpływ – odmienny jednak niż działania partii politycznych. W kulturze europejskiej istnieje stara

[9] Wspomnienia Szymanowskiego *Literaci warszawscy*, przedrukował Gomulicki, por. przypis 2.

tradycja błazeńska, zwana też karnawałową, przypomnę ją hasłem „świata na opak". Na swój sposób przejęły ją nowsze czasy. Cyganerie, kontrkultury działają podobnie, spektakularnie, śmiechem i drwiną. Pojawiają się w okresach terroru, gdy legalna opozycja polityczna nie jest możliwa. Tak było w Warszawie za Paskiewicza, gdy warszawscy cyganie urządzali coś w rodzaju teatru ulicznego. Tak było w naszych czasach w stanie wojennym – pewnie wszyscy pamiętamy Pomarańczową Alternatywę, której echo było może ważniejsze niż samo wydarzenie. Gdy cyganerie się organizowały, ich sposobem ekspresji bywały kabarety, które jak wiemy, także odegrały pewną rolę, zwłaszcza w faszyzujących Niemczech. To temat ogromny, który tu tylko szkicuję. Nie lekceważyłabym także zespołów muzycznych i piosenek, w których znajdują ujście emocje: wściekłość, rozpacz, gniew, rozczarowanie, nostalgia… Uczucia nie do zniesienia, niedające się do końca zracjonalizować, co wydaje mi się ważnym znakiem. Muzyka dopowiada to, co nie mieści się w słowie. Wygrywa tę emocjonalną „resztę" gniewu i nadziei, buntu i tęsknoty, ten niepokój powracający w kolejnych pokoleniach pod różnymi nazwami hipisów czy punków. Piosenki wprawdzie także ulegają prawom rynku, ale jednak wyśpiewują, wygrywają to, co całym rzeszom młodych ludzi „w duszy gra".

Do czego prowadzę i dlaczego podjęłam ten temat, choć osobiście nigdy nie uczestniczyłam w ruchach kontrkulturowych? Dlatego, że chciałabym się zastanowić właśnie nad tym, co w ruchach kontrkulturowych jest emocjonalne i nie do końca wysłowione. Nad owym niepokojem, który drąży współczesną kulturę od stulecia pod wciąż nowymi postaciami młodzieżowych ruchów. Ten niepokój ma romantyczny rodowód, wszyscy się zgadzają. Romantyczny – to znaczy jaki konkretnie?

Współcześnie Agata Bielik-Robson określa romantyzm jako „projekt niedokończony". Podobnie z nieco odmiennych względów ponad pół wieku temu sądził Zygmunt Łempicki. Cytuję: „W genezie romantyzmu zwrot do przeszłości i historyzm (…) był *primum movens*, pierwszym z czynników konstytucyjnych; drugi – mniej uchwytny – odrodzenie wewnętrzne człowieka dokonało się później, a raczej nie dokonało się później, lecz wystąpiło jako twórczy czynnik w genezie i rozwoju romantyzmu"[10]. Na historyzmie oparte były odrodzenia narodowe, a co z „odrodzeniem wewnętrznym człowieka"? Sądzę, że owo niedokonanie, „niedokończenie" programu egzystencjalnego romantyzmu, bo tak rozumiem postulat „odrodzenia wewnętrznego", zaważyło na słabości programów kolejnych kontrkultur. Romantyczny program „odrodzenia" nie został wysłowiony, bo nie został domyślany, choć późniejszych projektów jego konkretyzacji nie brakuje, wzmagają one jednak myślowy zamęt wokół tej kwestii. Może dlatego ten niejasny postulat romantycznego pochodzenia wciąż trwa i powraca jako szczególny niepokój? Wysłowiono znakomicie tylko część negatywną, krytyczną i polemiczną. U nas to zrobił Mickiewicz w części I i IV *Dziadów* – przypominam „niewinnych czarodziei", którzy od „nudnej rzeczywistości" uciekają w jaskinie i książki… Uczestnicy cyganerii romantycznych są podobnymi czarodziejami – ale im późniejsze ruchy kontestacyjne, tym wyraźniej chcą rzeczywistość

[10] Zygmunt Łempicki, *Romantyzm*. W: *Wybór pism*, *Warszawa* 1966, tom II, s. 147.

zmieniać, zmieniać ludzkie życie – a przynajmniej swoje życie. Najbardziej wyraziste ich działania też są jednak głównie krytyczne, negatywne i często autodestrukcyjne.

Romantyczne źródła tych ruchów są odmienne na obu półkulach. Na drugiej wywodzą się z Emersona i Thoreau. W Europie patronuje im raczej bunt metafizyczny typu byronowskiego. Pierwsze są raczej optymistyczne i przynoszą pewien wzór praktyczny innego życia – zwłaszcza Thoreau. Byroniczny bunt jest dogłębnie pesymistyczny i spala się w sobie – choć jest on zarazem punktem wyjścia dla mistyki w późnym romantyzmie. Wystarczy porównać Wielką Improwizację z wierszem *Widzenie:* jest on jej powtórzeniem i przekroczeniem… Mistyka romantyczna ma wyraźny odcień antropologiczny i na pewno można ją nazwać późną romantyczną próbą realizacji projektu „odrodzenia wewnętrznego człowieka". Sądzę, że próbą „dokończenia" tego programu były także cyganeryjne postawy późniejszych pokoleń młodych romantyków. Granica między mistyką a buntem nie jest ostra, niektórych świętych za ich życia potępiano za ekstrawagancje…

Co wydaje mi się równie godne uwagi, jak niebezpieczne w kontrkulturach? Ich skrajność, determinacja. Spór z kulturą oficjalnie panującą jest szerszy niż w awangardach artystycznych, bo w kontrkulturach nie chodzi o to, jaka ma być sztuka, lecz jakie ma być życie. Spór ten, choć podobny, i owszem, do wielkich polemik przeszłości – nie jest tylko sporem literackim, jak spór starożytników z nowożytnikami. Ma charakter totalny – jeśli temu słowu odejmiemy negatywne echo. Czy jest on zawsze skazany na klęskę – nie wiem.

Autorzy *Buntu na sprzedaż* mają oczywiście rację, ukazując szybką komercjalizację „tego, co kontrkulturowe": marek butów, samochodów, tatuaży… Tak, ale oni wskazują na znamiona zewnętrzne i materialne oraz oceniają kontrkultury z punktu widzenia społecznego. Nie jest to jedyny punkt widzenia. Kontrkultury wciąż powstające na nowo i pod nowymi nazwami są, jak sądzę, wyrazem niepokoju egzystencjalnego, który drąży kulturę od wieku XIX, to jest od kiedy romantyzm postawił – i nie dokończył – program „odrodzenia wewnętrznego człowieka". Być może ten niepokój jest znamieniem człowieczeństwa. Nie mam dostatecznej wiedzy na temat kultur Indii czy Chin, by generalizować. Powołam się więc tylko na Edgara Morina, który w książce *Myśleć Europa* dowodził, że cechą charakterystyczną kultury europejskiej jest to, że toczy nieustanny spór sama ze sobą. I że wewnętrzne skonfliktowanie, nieustanna krytyka (autokrytyka) jest siłą, motorem rozwoju, niepozwalającym jej zastygnąć w totalitarny monolit. Krytykę kultury przeprowadzają filozofowie, pisarze, wielcy reformatorzy: Rousseau, Freud, Foucault… Kolejne pokolenia młodych sięgają po ich książki. Bunt kontrkulturowy jest zwykle nimi inspirowany, ale oceniany bywa jako zjawisko czasem wprawdzie groźne, lecz mało poważne, młodzieżowe… Ja bym te bunty uważała za bardziej może ważne niż książki i wykłady. Ocena zależy od tego, jak się interpretuje to zjawisko.

Istnieje kilka interpretacji cyganerii i ruchów kontrkulturowych. Twórcy wielkiej wystawy z przywołanego roku dla zjawiska cyganerii rysują dwie perspektywy: odwieczną, wedle której cygan i poeta przeklęty towarzyszy jak cień poetom uznanym, oraz perspektywę XIX-wieczną, w której zjawisko cyganerii jest produktem rodzącego się kapitalizmu, gdy zmienia się pozycja artysty: nie jest już zależny od mecenatu

Kościoła, króla czy magnatów, ale tę wolność opłaca biedą, bo staje się zależny od rynku, od publiczności coraz bardziej masowej, jej oczekiwań i gustu. Zwolennicy pierwszej interpretacji przywołują zwykle postać Villona, zwolennicy drugiej piszą o tym, iż od wieku XIX artyści narzekają, iż muszą się niegodnie „sprzedawać", a swój zawód porównują do prostytucji. Obie te interpretacje się nie wykluczają, lecz uzupełniają. Jeszcze inna interpretacja traktuje cyganerię jako „nowicjat artystyczny". Zgoda, ale nowicjatem bywa ona dla niewielu. Wielcy i sławni artyści przechodzili często w młodości przez okres cyganeryjny, ale niewielu cyganów zostało wielkimi i sławnymi artystami…

Przedmiotem mojego zainteresowania są właśnie ci, którzy artystami nie zostali, nie mając czy to dość talentu, czy wytrwałości, ale znaleźli sobie miejsce w kulturze oficjalnej, nie przestając o niej myśleć krytycznie i działać. Wielu ex-cyganów zostało „pismakami" – w ten sposób pogardliwie nazywano w wieku XIX dziennikarzy.

Dość konfliktowe, ale bliskie związki cyganerii z prasą znamy choćby z Balzaka. Biografie warszawskich cyganów wskazują, że związek cyganerii z dziennikarstwem był niemal regułą. Cytowałam wiele tytułów pism, z którymi współpracowali, które zakładali… Było tego dużo więcej. I nic dziwnego: dziennikarstwo jest „blisko życia", a jego zadaniem jest nie tylko informacja, lecz także krytyka. A więc wykrywanie, demaskowanie wszelkich nierządów, jakich się dopuszczają „porządni ludzie". W tej krytyce dziennikarze bliscy są cyganom i ruchom kontrkulturowym. Podobna też wydaje mi się ich skłonność do skandalizowania, co niekoniecznie jest zjawiskiem negatywnym. Wręcz przeciwnie – czynnik ewolucji widział w nim w swoim czasie Wacław Nałkowski[11]. W wieku XIX prasa nie miała wielkiego wpływu na świat, ale dziś nie bez powodu nazywa się ją trzecią władzą. Ci cyganie, którzy zostawali „pismakami", mieli więc dobrą intuicję…

Rola prasy w nowoczesnym świecie nie jest jednak moim tematem. A jeśli chodzi o kontrkultury, chcę na zakończenie dodać jeszcze jedno: wcale nie uważam kontrkultur XIX czy XX wieku za zjawisko jednoznaczne i chwalebnie pozytywne. Mówiłam o nich, cenię je i wydają mi się ważne, dlatego że spór, jaki wiodą ze „światem gotowym", nie jest sporem elit ani profesjonalistów, artystów, filozofów, choć czerpie z nich inspiracje. Nie jest sporem partii ani zawodowych polityków, choć może być przez nich wykorzystany. To jest raczej bardzo osobisty, lecz i dość powszechny, mocno emocjonalny spór ze światem. Pojawia się w szerokich kręgach, powtarza w rozmaitych postaciach, przeżywa go wielu, przynajmniej w epoce młodości, gdy człowiek może sobie pozwolić na luksus zastanawiania się nad sensem życia.

[11] Por. Wacław Nałkowski, *Skandale jako czynniki ewolucji*. W: *Pisma społeczne*, Warszawa 1951. Na zjawisko cyganerii można by spojrzeć także w perspektywie jego poglądów, zwłaszcza w świetle artykułu *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, *ibidem*. Wymagałoby to jednak zestawienia poglądów Nałkowskiego ze współczesną socjologią i psychologią.

Bibliografia

Bohemes. De Leonard de Vinci a Picasso, Paris 26 septembre 2012–26 janvier 2013. Madrid, Fundation Mapere, 6 fevrier 2013–5 mai 2013 (brak daty wydania katalogu).

Heath J., Potter A., *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2010.

Kawyn S., *Cyganeria warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938.

Listy do Adama Mickiewicza, tom II, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, W. Kordaczuk, J. Krauze-Karpińska, Warszawa 2014.

Łempicki Z., *Romantyzm*. W: *Wybór pism*, tom II, *Warszawa* 1966.

Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. W: *Rozprawy literackie*, tegoż, Wrocław 2000.

Murger H., *Sceny z życia cyganerii*, przeł. T. Boy Żeleński, Warszawa 1957.

Nałkowski W., *Skandale jako czynniki ewolucji*. W: *Pisma społeczne*, Warszawa 1951.

Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863, tom II, Kraków 1988.

Skiba D., *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.

Wilkońska P., *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Poznań 1841.

Wspomnienia o cyganerii warszawskiej, zebrał, wydał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.

Streszczenie

Tekst rozważa kilka interpretacji i ocen zjawiska kontrkultur. Rysuje związki współczesnych fal kontrkulturowych z XIX-wieczną cyganerią. Wskazuje odmienne inspiracje kontrkultur amerykańskich i europejskich. Zawiera szersze omówienie warszawskiej cyganerii (1838–1843) działającej w okresie największego terroru „nocy Paskiewiczowskiej". Charakterystyka warszawskiej cyganerii w porównaniu z paryską – na zachodzie Europy cyganerie wiążą się z wizerunkiem żyjących poza i w opozycji do obyczaju, praw, stylu życia kultury panującej Cyganów-Romów. W Polsce „cyganie" wiążą się z wykluczonymi z tej kultury chłopami: „ludomania" krakowskiej cyganerii, radykalizm społeczny warszawskiej cyganerii.

Polemizując z ocenami, które odmawiają kontrkulturom wartości, tekst podejmuje kwestie: kontrkultury a ruchy polityczne i kontrkultury a awangardy artystyczne. Kontrkultury nie są działaniem elit, profesjonalistów, polityków, artystów, choć czerpią inspiracje z kolejnych krytyk kultury. Wciąż pojawiające się pod różnymi nazwami ruchy młodzieżowe mogą być związane z polityką i sztuką, ale nie mieszczą się w nich. Są wyrazem dość powszechnego niepokoju egzystencjalnego i próbami odmiennego niż w kulturze panującej stylu życia. Mogą więc wyrastać z romantycznego postulatu „odrodzenia wewnętrznego człowieka". Postulat ten pozostał w epoce niedookreślony, silnie emocjonalny, najdobitniej wyraża się w nim negacja. Postawy buntownicze kolejnych kontrkultur można uznać za czynnik dynamizujący kulturę europejską. Mają one także drugą, ciemną stronę – destrukcji i autodestrukcji.

Summary

This text deliberates a number of interpretations and views concerning the phenomenon of counterculture. Outlines relations between contemporary countercultural movements and the XIXth century Bohemianism. Indicates various inspirations that accompanied american and european countercultures. Contains a wide coverage of the Warsaw bohème (1838–1843) and its activity during the great terror of "Paskiewicz night". Identifies elements of Warsaw bohème in comparison with bohème in Paris. In the west of Europe, bohème has the image of Gypsies, Bohemians and Romes, who live in opposition to laws, customs, style of life requred in dominating culture. In Poland the "gypsies" appear as excluded from official culture peasants – "folkmania" in Cracow and social radicalism of Warsaw "gypsies".

Pollemizing with opinions which refuse counterculture appreciation, the above text undertakes questions of counterculture and political movements as well as artistic avant-garde. Countercultures are not an element of politics, professional art or elite, although they take inspiration from succeeding art critiques. Frequently appearing, under various names, youth movements are often related with politics and art, but not as their element. They are an expression of a common existential anxiety and are an attempt to lead an unconventional life. Some may have roots in the romantic "revival of internal life". Romanticism left this postulate undefined, strongly emotional, with negation as its main distinction. Rebellious attitudes of following countercultures can be regarded as a dynamic factor to european culture. There also is another, dark side – destruction and autodestruction.

Biogram

Marta Piwińska – prof. em. IBL PAN, dr hab., członkini Pracowni Literatury Romantyzmu i prowadząca zajęcia na Studium Doktoranckim przy IBL. Zainteresowania badawcze: polska i europejska literatura romantyzmu oraz literatura współczesna wchodząca w dialog z tradycją romantyczną. Wybrane publikacje: *Legenda romantyczna i szydercy* (Warszawa 1973), *Juliusz Słowacki od duchów* (Warszawa 1992), *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza* (Gdańsk 2003), *Złe wychowanie* (Gdańsk 2005). Organizatorka konferencji i redaktorka tomu *Romantycy i Europa. Marzenia, doświadczenia, propozycje* (Warszawa 2006).

Oświadczenie dotyczące etyki

Oświadczenie dotyczące etyki i jej złamania (przez Redaktorów, Autorów, Recenzentów)

Ogólne zasady obowiązujące w redakcji „Świata Tekstów. Rocznika Słupskiego"

- artykuły do każdego rocznika (oryginalne, samodzielne, nigdzie wcześniej niedrukowane) Autorzy składają do sekretarza Redakcji w załączniku mailowym do końca lutego każdego roku (bernadetta.zynis@apsl.edu.pl)
- Recenzenci do końca maja bieżącego roku odpowiadają na przedstawione im do oceny artykuły, a do końca czerwca Autorzy ustosunkowują się do recenzji i odsyłają swoje artykuły poprawione zgodnie z zaleconymi sugestiami i uwagami oraz wskazówkami redakcyjnymi (od złożenia artykułu do jego zrecenzowania mijają 3 miesiące a do ukazania – 11 miesięcy)
- każdy numer wydajemy do końca danego roku
- wysyłamy do Autorów egzemplarz autorski
- po przyjęciu artykułów przez Recenzentów Wydawnictwo Naukowe AP może wystawić zaświadczenie o przyjęciu artykułu do druku
- słuchamy Czytelników i Autorów i odpowiadamy na ich potrzeby
- dbamy o wysoką jakość publikacji
- pilnujemy jawności, rzetelności, odpowiedzialności
- działamy na rzecz podnoszenia poziomu czasopisma
- zawsze zamieszczamy niezbędne wyjaśnienia, poprawki, przeprosiny
- przestrzegamy, by interesy biznesu nie wpływały na wyniki badań
- informujemy o zewnętrznych źródłach finansowania publikowanych prac (zapora *ghost-writing*)

Zasady kontaktów z Autorami

- do każdego numeru przyjmujemy artykuły składane do końca lutego danego roku (wersja elektroniczna, imię i nazwisko autora, afiliacja)
- dokładne wskazówki i wymagania od Autorów są umieszczone w linku na stronie głównej czasopisma: http://swiattekstow.apsl.edu.pl/ w linku: http://swiattekstow.apsl.edu.pl/index.php/informacje-dla-autorow
- dbamy o jakość artykułów, jasno sformułowane cele i standardy publikacji
- *redakcja prowadzi wstępną recenzję artykułów zgodnie z posiadanymi kompetencjami*
- złożone teksty podlegają dalszemu procesowi recenzji zgodnie z przyjętymi standardami *double-blind review process, o czym informujemy dokładnie w osobnej zakładce* ***(Zasady recenzowania publikacji w „Świecie Tekstów. Rocznik Słupski")***
- Autorzy są oceniani przez Recenzentów o innej afiliacji niż afiliacja Autora
- Autorzy dostają pisemną wersję recenzji eksperckich z uzasadnieniem oceny
- jedna negatywna ocena oznacza odrzucenie artykułu, który można po poprawkach skierować do ponownego procesu recenzji do kolejnego numeru rocznika (wówczas ocenią inni recenzenci niż za pierwszym razem)
- Autorzy ustosunkowują się do uwag Recenzentów w druku *Ustosunkowanie się Autora do opinii szczegółowej Recenzenta*
- Autor podpisem potwierdza zapoznanie się z zasadami etyki i jej złamania na druku *Oświadczenia Autora*
- niespełnienie wymogów dotyczących redakcji tekstu może skutkować jego nieprzyjęciem do druku mimo pozytywnych recenzji, ale po wprowadzonych poprawkach można

skierować ten sam artykuł do druku w tym lub następnym roku – zostanie przyjęty bez powtórnej procedury recenzji
- o wszelkich przejawach nierzetelności naukowej, naruszeniu i łamaniu zasad etyki obowiązujących w nauce będziemy powiadamiać odpowiednie podmioty (instytucje zatrudniające Autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.).

Zasady kontaktów z Recenzentami

- lista Recenzentów z bieżącego numeru jest drukowana w każdym numerze rocznika (nazwiska nie łączą się z recenzowanymi artykułami)
- oczekiwania od Recenzentów, zasady recenzji i formularz recenzencki znajdują się na głównej stronie czasopisma: http://swiattekstow.apsl.edu.pl/ w linku: http://swiattekstow.apsl.edu.pl/index.php/zasady-recenzowania
- informacje o Recenzentach i recenzowanych Autorach są kodowane (Autorzy nie znają tożsamości i afiliacji Recenzentów, Recenzenci nie znają tożsamości i afiliacji Autorów) – zasada *double-blind review process*
- *Recenzenci zapisują uwagi ogólne i szczegółowe na zakodowanym i przesłanym wraz z artykułem formularzu, kończąc go deklaracją o przyjęciu (lub nie) artykułu*
- w sytuacjach kryzysowych i spornych Recenzenci mogą poznać odpowiedzi Autorów z zachowaniem ich anonimowości
- Recenzent potwierdza podpisem zapoznanie się z zasadami etyki i jej złamania na druku recenzji

Zasady recenzowania publikacji w „Świecie Tekstów. Roczniku Słupskim”

1. Każdy tekst podlega wstępnej ocenie recenzenckiej dokonanej przez Komitet Redakcyjny.
2. Do oceny publikacji powoływani są dwaj niezależni zewnętrzni Recenzenci.
3. Prace powstałe w języku obcym są recenzowane przez dwóch Recenzentów, z których jeden jest afiliowany w instytucji zagranicznej, innej niż narodowość Autora.
4. Recenzenci nie znają nazwisk i afiliacji Autorów (te są kodowane), Autorzy nie znają nazwisk swoich Recenzentów (zasada *double-blind review process*).
5. Recenzja zostaje sformułowana w wersji pisemnej, jest deklaratywna (kończy się wnioskiem o dopuszczeniu/niedopuszczeniu publikacji do druku).
6. Formularz recenzji znajduje się na stronie internetowej czasopisma.
7. Nazwiska Recenzentów współpracujących są drukowane w każdym numerze czasopisma.
8. Czasopismo wprowadza zaporę *ghostwriting* (deklaracji o wkładzie poszczególnych Autorow w powstanie publikacji – z afiliacją i kontrybucją oraz o źródłach finansowania). O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej, naruszeniu i łamaniu zasad etyki obowiązujących w nauce będziemy powiadamiać odpowiednie podmioty (instytucje zatrudniające Autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorow naukowych itp.).

Wymagania edycyjne dotyczące artykułów składanych do czasopisma „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”

1. Wydawnictwo przyjmuje wyłącznie oryginalne prace, dotychczas niepublikowane i nieprzeznaczone do publikacji w innych wydawnictwach.
2. Przyjęcie pracy do druku w Wydawnictwie Naukowym AP jest jednoznaczne z przeniesieniem przez Autorów praw do publikacji na Wydawnictwo.
3. Dokument należy zapisać do pliku: *.doc, *.docx.
4. Przed artykułem podajemy **imię**, **nazwisko** oraz **afiliację**, następnie **tytuły** w **wersjach polskiej i angielskiej**.
5. Bezpośrednio pod tytułem podajemy **słowa kluczowe** po polsku i po angielsku (**key words**) – maksymalnie 5 słow.
6. Format tekstu
   - imię i nazwisko autora (autorów) – Times New Roman, 14 pkt, pogrubienie,
   - afiliacja – Times New Roman, 12 pkt, bez pogrubienia,
   - tytuł opracowania – Times New Roman, 14 pkt, pogrubienie,
   - śródtytuły – Times New Roman, 12 pkt, wyrównanie do lewego marginesu, pogrubienie, bez numeracji,
   - tekst podstawowy – Times New Roman, 12 pkt, odstęp między wierszami (interlinia) 1,5, marginesy 2,5 cm,
   - tekst przypisów rzeczowych – Times New Roman, 10 pkt, odstęp między wierszami (interlinia) 1,0,
   - justowanie tekstu i przypisów – obustronne (wyrównanie do prawego i lewego marginesu),
   - między akapitami nie dawać dodatkowych pustych akapitów (nie wciskać klawisza Enter),
   - nie włączać opcji dzielenia wyrazów,
   - nie stosować kropek po tytule,
   - spacja po znakach interpunkcyjnych, ale nie przed nimi,
   - numeracja stron w prawym dolnym rogu,

- bez dodatkowego formatowania (prosimy nie stosować ozdobnej czcionki i koloru innego niż czarny),
- cytaty – do dwóch linijek: czcionka „prosta” (podstawowa), w cudzysłowie; dłuższe cytaty (powyżej trzech linijek): tekst podstawowy (prosty), bez cudzysłowu, odstęp między wierszami (interlinia) 1, wielkość czcionki – 10 pkt.

7. Wyrażenia obcojęzyczne piszemy kursywą (i w tekście głównym, i w przypisach).

8. Wyróżnienia fragmentu tekstu – pogrubienie; wyróżnienia autorskie w cytacie – pogrubienie, z podaniem w nawiasie kwadratowym inicjałów autora, np. [pogrubienie B.Ż.].

9. Przypisy
   - umieścić pod tekstem na dole strony (nazwisko autora poprzedzić inicjałem jego imienia),
   - stosować nomenklaturę polską: *ibidem*, *idem*, taż, tejże, np. *Ibidem*, s. 67,
   - w przypadku prac już wcześniej przywoływanych, lecz nie bezpośrednio powyżej, stosować skrót tytułu, czyli np. P. Ricoeur, *O sobie samym…*, s. 28 (bez skrótu dz. cyt.),
   - po każdym przypisie należy postawić kropkę.

Wzory przypisów
- dla publikacji zwartej (monografii)
  J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 27.

- dla artykułu w pracy zbiorowej
  M.P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 75.
  M.P. Markowski*, Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. XLV.

- dla artykułu w czasopiśmie (tytuł czasopisma w cudzysłowie, bez kursywy, rok i numer, strona, jeśli jest tłumacz, podajemy po przecinku po tytule)
  J.P. Markowski, *Hermeneutyczne aspekty psychiatrii francuskiej*, „Psychoterapia” 2002, nr 2, s. 16.

- dla artykułu z internetu (podajemy pełny link do strony, jeśli jest autor i tytuł – link poprzedzamy tymi informacjami, po adresie w kwadratowym nawiasie umieszczamy datę dostępu)
  R. Sapenko, *Od Obcego do Innego / Vom Fremden zum _p_ersen*, http://prolibris.net.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=182:od-obcego-do-innegovom-fremden-zum-anderen&catid=58:proza&Itemid=73 [14.02.2016].

- tabele, zdjęcia i rysunki ponumerować kolejno w całym artykule i opatrzyć odpowiednio tytułem i numerem (numer i tytuł nad tabelą, numer i tytuł pod rysunkiem, zdjęciem lub wykresem), wyrównanymi do lewej strony, ze wskazaniem źródła według wzoru przypisu.

10. Bibliografia
    - wykaz wykorzystanych źródeł bibliograficznych winien być zamieszczony na końcu opracowania w porządku alfabetycznym (**Bibliografia**),
    - inicjał imienia (imion) podajemy po nazwisku autora,
    - podajemy wyłącznie literaturę przywołaną w tekście głownym lub przypisach.

    Wzory źródeł bibliograficznych
    - dla publikacji zwartej (monografii)
      Pawliszyn W., *Do czego zobowiązuje filozofowanie?*, Gdańsk 2006.

– dla pracy zbiorowej (jeśli redaktorów jest więcej niż trzech, podajemy nazwisko pierwszego zapisanego na stronie tytułowej z dopiskiem „i in.”)
Filozofia egzystencji, red. L. Kołakowski, K. Pomian, Warszawa 1965.

– dla artykułów w pracy zbiorowej
Grzegorek A., *Jak mówienie zmienia myślenie.* W: *Zmiana osobowości. Wybrane zagadnienia*, red. A. Niedźwieńska, Kraków 2005.
– dla artykułu w czasopiśmie
Pajor K., *Psychologia intuicyjnego poznania*, „ALBO albo. Problemy Psychologii i Kultury” 2004, nr 4.

– dla opracowań w Internecie (w miarę możliwości: inicjał imienia i nazwisko autora lub dane o instytucji czy gospodarzu strony, tytuł opracowania oraz data dostępu) GUS, *Stan struktury terytorialnej za 2005 r.*, http://www.stat.gov.pl/dane_spolgosp/ludnosc/stan_struk_teryt/2005/30_06/Tablica 5.xlsn [20.05.2008].

– dla elektronicznych wydawnictw zwartych – książka w Internecie lub na CD (inicjał imienia i nazwisko autora, tytuł, oznaczenie nośnika, miejsce i data wydania, adres, pod którym można znaleźć tę pozycję w Internecie, oraz data dostępu w nawiasie kwadratowym) Zając M., *Metodyczne aspekty projektowania kursów online*. W: *Rozwój e-edukacji w ekonomicznym szkolnictwie wyższym*, red. M. Dąbrowski, M. Zając, Warszawa 2005, http://www.e-edukacja.net/druga/e-edukacja.pdf [20.05.2005].

– dla artykułu w czasopiśmie internetowym
Litawa A., *Motywy uczestnictwa nauczycieli w kształceniu ustawicznym*, „e-mentor” 2008, nr 2, http://www.e-mentor.edu.pl/artykul_v2.php?numer=24&id=540 [20.04.2008].

11. Na końcu artykułu podajemy streszczenie po angielsku (**summary**) – w objętości do pół strony tekstu.

12. Artykuł kończymy krótkim **biogramem** (do 500 znaków ze spacjami) i podaniem adresu internetowego (e-mail).