



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski



seria

filozofia
kultury

Filozofia kultury

XIX wiek



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

Kraków



seria



filozofia
kultury

© Copyright by individual authors, Kraków 2020
ISBN 978-83-8138-134-5 (druk)
ISBN 978-83-8138-212-0 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381382120>

RECENZENT

dr hab. Jacek Dębicki, prof. AGH

REDAKCJA NAUKOWA

Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

REDAKCJA

Justyna Wójcik

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Małgorzata Piwowarczyk

PROJEKT OKŁADKI I LOGO SERII

Joanna Bizior

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria Filozofia kultury jest prowadzona przez Zakład Filozofii Kultury
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

SPIS TREŚCI

1. PIOTR MRÓZ
Duch jest wolnością i tym, co romantyczne.
Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia 7
2. BEATA SZYMAŃSKA
Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze 63
3. OLGIERD MIEDZYBŁOCKI
Goethe – jedność z chaosu 99
4. KACPER KUTRZEBA
Literatura, *Bildung*, wyobrażenia. Kilka krótkich uwag
o literaturze epoki nowoczesnej 123
5. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
(O)powieść romantyczna 135
6. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu 169
7. REMIGIUSZ KRÓL
Materialistyczna koncepcja alienacji
i jej postheglowska dialektyka 193
8. JOWITA GUJA
Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny 211
9. PAULINA TENDERA
Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie
wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych*
oraz *Wykładów z filozofii dziejów* 253
10. LESZEK AUGUSTYN
Dostojewski i sprzeczności XIX wieku 265
11. MICHAŁ BOHUN
Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę
w myśli rosyjskiej XIX wieku 293

12. PIOTR MRÓZ
Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem 361
13. ALICJA KOWALCZEWSKA
Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta 411
14. STANISŁAW ŁOJEK
Wizja kultury w *Narodzinach tragedii* Nietzschego 435
15. KRZYSZTOF PILARCZYK, GIDEON KOUTS
Od emancypacji do autoemancypacji Żydów.
Zarys historyczno-kulturowy 457
16. ANNA TOMASZEWSKA
Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład
dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu 493
17. MARIA FLIS
Kultura a tożsamość ludzkiej natury 521
18. KRZYSZTOF MATUSZEWSKI
Guyau – witalizm u źródeł etyki 535
19. BARTŁOMIEJ DOBROCZYŃSKI
Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie
prekursor psychologii nieświadomości 605
20. RADOSŁAW STUPAK
Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego
laboratorium psychologii eksperymentalnej 641
21. ANNA MAŁECKA
Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a
na tle tradycji i epoki 657
22. JOANNA HAŃDEREK
Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet
i kobiecości w XIX wieku 673
23. AGNIESZKA GRALEWICZ
Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych
Marcela Prousta 701
- Indeks osobowy 723

PIOTR MRÓZ
JĘDRZEJ SKIBOWSKI

Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu

Każda próba syntetycznego ujęcia zagadnień związanych ze strukturą artystyczną, *Kunstwollen*, zabiegami narracyjnymi, światem przedstawionym powieści na jej wczesnym etapie funkcjonowania, zmagania o uzyskanie i utrzymanie autotelicznego statusu jest nieubłagane skazana na pewną ograniczoność, selekcję czy wybiórczość. Składa się na to (w naszym przypadku) kilka zasadniczych powodów. Pozostające ciągle w pamięci poprzednich pokoleń formatywne dla hermeneuzy dzieł literackich prace filozofujących krytyków, historyków poszczególnych literatur i zarazem samych twórców, takich jak Lukács, formaliści rosyjscy, Dibelius, fenomenologowie – w tym nasi Ingarden i Gołaszewska – egzystencjaliści, Sartre, de Beauvoir, ale i Heidegger, legion znakomitości, takich jak Daiches, Dybowski, Adamski, Mroczkowski, Naganowski, Cowley, Bachtin, stanowią punkt orientacyjny, pomocniczy w tej skromnej próbie – przyczynku do filozofii kultury.

Wszelkie próby ujęcia w teorię tych rezultatów twórczości w epoce romantycznej zmuszone są (i były) nawiązać bliski kontakt, zadzierzgnąć niemalże intymną (nawet jeśli byli to chłodni strukturaliści) relację z badanym materiałem dzielonym na poziom *meta* (*o powieści*), ogląd krytyczny pochodzący z danej

epoki lub z późniejszych opisów i analiz oraz samych utworów. Otóż wczesna refleksja nad tym – wówczas stosunkowo młodym, choć szczącym się przecież nie do pogardzenia dziedzictwem, tradycją i parantelami – gatunkiem jest specyficznego charakteru. Co prawda – za sprawą Anglików – powieść w początkach XIX stulecia ma ustalony, by tak to ująć, status ontologiczny (jest „rozróżniana”, choć nie wyróżniana w zestawieniu z romansem, eposem, *fabliaux*), ma swoje ingredia, próbuje się ją w celu „uszlachetnienia” przybliżyć do poezji, dramatu, ale i historii jako dziejów, nauki, filozofii, a później psychologii. Mało tego, powieść we wczesnym romantyzmie nie zasługiwała – w opinii figur dyskursu romantycznego (potęg intelektualno-duchowych) – na specjalne, osobne potraktowanie. Stąd też próba opisu jej *istoty* (oczywista tak, jak jawiła się w tamtym czasie, a nie jakiegoś niezmienionego *eidos*) jest z konieczności konstruktem teoretycznym. Składa się on z warstwy *stricte* teoretycznej, światopoglądowo-filozoficznej, a nawet religijnej, pochodzącej z mniej lub bardziej rozległych obszarów, wkomponowanych w dzieła o zgoła innym charakterze niż na przykład estetyka powieści (po Baumgartenie można użyć już takiego sformułowania). Jeszcze inaczej powieścią zajmują się filozofia, sami autorzy i ich dzieła, teoretycy sztuki, poeci romantyczni (bodaj najbardziej wpływowi w tym kontekście kulturowo-historycznym), ale i postaci o mniejszym znaczeniu. Natomiast nie dysponujemy tekstami ujmującymi problem gatunku powieściowego w *modi* opisu czy wskazań, preskrypcji, czegoś *à la* naukowa poetyka w pełnej, koherentnej postaci.

Sytuacja ta ulegnie zmianie już w drugiej połowie XIX stulecia. Rozproszone, często okazjonalne uwagi, komentarze, opinie i postulaty kierowane pod adresem powieści, porównania z innymi rodzajami, gatunkami sztuki epickiej, dramatycznej czy poetyckiej znajdujemy już u arcywpływowego Hegla, choćby z tej racji, iż powieść (*ta epopeja na miarę mieszczaństwa*) musiała się znaleźć nie tylko w jego *Estetyce*, ale też w opisie przebiegów, „Golgocie” świadomości – wolności Ducha Absolutnego, była jakimś elementem w tej zawrotnej konstrukcji panlogizmu heglowskiego. O powieści *Filozofia sztuki* Schellinga piszą Schopenhauer, Kierkegaard, Mill, Bieliński, Carlyle, jak również poeci, twórcy, krytycy, Blake, Coleridge, Schlegelowie, Hugo, De Quincey, Poe, Emerson, Hawthorne.

Do tego sytuacyjnego obrazu musimy dodać cenne uzupełnienia w postaci samych wypowiedzi odautorskich, zazwyczaj – jak to się dzieje w przypadku Scotta, Hugo, Fryderyka Schlegla, Austen, sióstr Brönte – pomieszczonych we wstępach do przedstawianych czytelnikowi powieści. Liczne, acz trudne do scalenia w konkretną całość uwagi pojawiają się w korespondencji między intelektualistami, poetami, teoretykami sztuki albo też, fakt nabierający coraz większego znaczenia, jako wypowiedzi krytyczne w formie recenzji w coraz to liczniejszych na terenie Europy periodykach i magazynach literackich. Jest to, dodajmy, materiał niekiedy trudno dostępny i wymagający niezwykle umiejętnej obróbki – choćby ze względu na rys polemiczny, sam styl przekazu, często perswazyjny język „danej aktualności”, adres do dawno minionych gustów, nastawień, preferencji i stanu zamkniętej, minionej już duchowości.

Badając obszary występowania i – by tak to ująć – koncentracji obiektywnych idei, romantyzm Niemiec, Anglii, Francji, ale też Włoch, Polski, Rosji w interesującym nas zakresie uczynił teżą czy też motywem przewodnim przedstawianych wyżej wymienionych typów tekstów poezję, co rodzi szereg ważkich dla filozofii sztuki w ogóle, a dla rekonstruowanej teorii powieści w szczególności konsekwencji. Z licznych wypowiedzi o roli, funkcji, możliwościach poznawczych poezji, jej niepodważalnym statusie i pozycji w twórczości (wyobrażnia jako naczelny fakultet ducha ludzkiego), bliskości tego, co Boskie, Nadzwyczajne, Tajemnicze, ale i ciemne, tragiczne (Hölderlin, Tieck, Novalis)¹, wynika, iż poezja i to, co poetyckie (*Dichterisch*), to nadrzędne kategorie kultury ludzkiej w sensie Hegla, Herdera czy filozofii transcendentalnej Schellinga (jedynym wyjątkiem jest tu, tak jak w większości innych dziedzin filozofii, ale i literatury – Søren Kierkegaard², inicjujący swym egzystencjalizmem inne spojrzenie na poezję i literaturę piękną czy właśnie powieść *sensu stricto*, łącząc je z ikonoklastycznym, własnym ujęciem stadiów egzystencji jednostki – z etapem estetycznym).

¹ *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

² Por. P. Mróz, *Sztuka niemożliwa*, Kraków 2013. Także *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 5: *From Blake to Byron*, ed. B. Ford, Harmondsworth 1972.

Stąd, gdy na przykład analizujemy wypowiedzi poetów odnoszących się do względnie nowego gatunku powieści (Novalis, Lamartine, Schlegel, Byron, Hugo, Coleridge, Tieck, Puszkina, Lermontow, Chateaubriand, De Quincey, nasz Słowacki), wprawdzie musimy dowiedzieć się o jej skromnym, pospolitym statusie w porównaniu z poezją i dramatem, choć powieść ratuje jej bądź co bądź starożytny rodowód³. Bliższe rozpoznanie roli i funkcji powieści jako ewentualnego źródła poznania (rzeczywistości człowieka, jego pragnień, uczuć), jej relacji ze światem, rzeczywistością w teoretycznych wypowiedziach poetów nie jest już tak zależne od danej formacji romantycznej (jenajczycy, romantyzm angielski). Opinie, a także oczekiwania i wymogi stawiane powieści różnią się od siebie, i to niekiedy w znacznym stopniu. Wszystko to powoduje, iż konstruowana na poziomie teoretycznym i praktycznym (*praxis* twórczości w sensie szkoły frankfurckiej) teoria powieści romantycznej pozostaje dziełem w klasycznym sensie otwartym, permanentnie w stanie poczęcia i najprawdopodobniej o wielu borgesowskich rozwidlonych zakończeniach. Z pomocą przychodzi, jak wspominamy na samym wstępie, klasyczna już literatura sekundarna. Również w niej autorzy niniejszych uwag musieli dokonać pewnej selekcji. Istnieją prace kładące nacisk na starożytny rodowód powieści, jej epicki *allure*. W romantyzmie to Schelling i Schleglowie (z Niemców) podniosą ten punkt w dyskursie o powieści, śledząc (jak zrobi to w XX stuleciu Bachtin) jej nowożytne losy, od renesansowego Rabelais'go czy młodszego o dekadę Cervantesa. Ale zgodnie z duchem omawianej epoki – siłą paradoksu – nie mamy ani u romantyków, ani w literaturze sekundarnej (oprócz Auerbacha w kontekście ogólnoeuropejskiego realizmu i u Mroczkowskiego w odniesieniu do literatury angielskiej) nawiązań do specyficznej formy „poezji prozą” (Langland *Piers the Ploughman*, *fabliaux*, opowieści Chaucera) w bogatej i żywej tradycji tak umiłowanego przez romantyków średniowiecza (wyjątkiem jednak jest tu Schelling). Podobnie jak Fryderyk Schlegel przedstawiają oni w miarę kompletną, choć spacyjnie (ilościowo) skromną wykładnię powieści jako gatunku i jego kulturowego funkcjonowania w dziewiętnastowiecznym romantyzmie.

³ Por. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, wstęp i tłum. K. Krzemieniowa, przekł. przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 380 i n.

Z punktu widzenia metodologii ówczesne prace (foucaultowskie serie *enoncés* dotyczące powieści) da się podzielić na te, które mają skłon historyczny, to jest doszukują się związków „współczesności” z historią – w tym względzie dziejami, jak chce Dibelius – gatunku, oraz na dość abstrakcyjne, by nie powiedzieć ogólnikowe (o charakterze filozoficzno-światopoglądowym, ogólnoteoretyczno-estetycznym), no i oczywista doraźne, choć o znaczeniu nie do pominięcia, krytyki, recenzje i wstępy. Uwagi tu przedstawiane są jednie przyczynkami do i tak rozległej literatury przedmiotu. Ze strony jednego ze współautorów stanowią swego rodzaju hołd pamięci złożony nauczycielom, mistrzom, profesorom Mroczkowskiemu, Adamskiemu, Naganowskiemu, których *in personae* napotkał na swej drodze akademickiej przygody, i tych, których prace w odległych latach po prostu zdobywał w różnych miejscach podzielonego, acz kulturowo stanowiącego jedność, świata. Drugi z współautorów, uczestnicząc w procesie tworzenia, uczy się jeszcze rozumienia fascynującego świata literatury i jej dziejów.

Faktem niezaprzeczalnym jest uznanie – jak powiedzieliśmy – Anglików (z całym dobrodziejstwem inwentarza) za twórców powieści (*novel*) jako pewnego rodzaju ekspresji, jak określamy to w naszych tomach poświęconych filozofii kultury, świadomości (ducha) – by przywołać Sartre’a z najlepszego okresu – świadomości świata i w-świecie. To właśnie powieści ojców fundatorów nabierającego własnego życia gatunku stają się punktem odniesienia do badań (prób uchwycenia) pewnej – znów Sartre – *métaphysique du monde* wykreowanej przy użyciu swoistej, niepowtarzalnej techniki narracyjnej. Mocną pozycją teoretyczną do dzisiejszego dnia jest oczywista klasyczna praca Wilhelma Dibeliusa pod tytułem *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, znana szerzej jako *Morfologia powieści*, na której, poczynawszy od fundowania się fenomenologii, egzystencjalizmu, strukturalizmu i poststrukturalizmu, jako wskazówek hermeneutycznych uczono się na przykładach pierwszych mieszczańskich powieści, historii życia Pamel, Tomów Jonesów, owego „jak” – warsztatu tworzenia świata przedstawionego (choć Dibelius nie posługiwał się jeszcze tym terminem). Pierwsi twórcy powieści w nowożytnym znaczeniu tworzyli techniką dość tradycyjną, wypracowaną przez pierwociny technik opowiadania

(*telling*). Przez stosowanie narracji prowadzonej w pierwszej lub trzeciej osobie narrator w zależności od tak przyjętego punktu widzenia dawał wizję obiektywnego lub subiektywnego, zewnętrznego lub wewnętrznego „świata” o złożonej (czasami aż zanedo) siatce zdarzeń, prezentował motywy działań, uzupełniając efekt końcowy elementem dydaktycznym – chwając lub ganiąc świat i uczestniczących w jego „przebiegach” bohaterów. Dibelius unikał, by tak to ująć, wszelkiej „metafizyki”, koncentrował się na stronie technicznej (strukturalnej) prozatorskich prób Anglików, choć nie mógł, rzecz oczywista, pominąć milczeniem „świata przedstawionego” – racji, motywów działania, formowania charakterów, postępów i czynów, a także „nachodzących” na protagonistów obiektywnych zdarzeń. Ale był to w porównaniu z opowieściami Homera, Wergiliusza, Boccaccia, Dantego, Ariosta, Cervantesa, Rabelais’go, powieścią pikarejską, literaturą francuskiego klasycyzmu i oświecenia (Voltaire) świat zupełnie odmienny – bliższy temu, co wieloznaczne określenie „realistyczny” uchwytuje w ograniczonym zakresie.

Czy jest tak, jak chcą krytycy marksistowskiej orientacji lub bliższej heglowskiej, iż powieść musi być produktem swojej epoki (Balzac w ujęciu Marksa), a epoka z całą swą złożonością odzwierciedlona (zwierciadło to słowo kluczowe) w powieści, a nie na przykład w poemacie czy na obrazie. Postawmy tę kwestię ostrzej. To właśnie powieść angielska końca XVIII wieku stworzyła podstawę do dyskusji nad istotą świata powieściowego i roli autora, jego/jej prerogatyw, możliwości, ale i, co ważniejsze, zadań. Zadań – uzupełnijmy – które narzucają dany czas, epoka, osiągnięty poziom sił wytwórczych, ideologii. Albo – mówiąc językiem Sartre’a – angażując w historię (na przykład rozwoju jakiegoś poziomu świadomości), albo na sposób pięknoducha, klerka, wyniosłego romantyka ignorując ją lub też ujmując w zgoła nieprzewidywalny, nierealistyczny sposób (*vide Gothic novel*, powieść fantazji romantycznej, Hoffmann, Poe). Lecz twórczość nawiązująca do Defoe, Swifta, Morgana mogła zaistnieć tylko w warunkach zmienionej społecznej rzeczywistości, gdy do głosu doszło przedsiębiorcze, trzeźwo myślące, pragmatyczne mieszczaństwo. Ale to tylko jeden aspekt problemu. W *The Rise of the Novel* Ian Watt pisze wprost o rozkładzie, dekompozycji starej „ideologii” – idealizmu proveniencji platońskiej – świata odwiecznych form. Przyjęcie takiej, sięgającej

antyku, *vision du monde* jest równoczesnym zaakceptowaniem wszelkich sposobów obrazowania świata „rzeczywistego” będącego jedynie dalekim odbłaskiem tego prawdziwego. Stąd sztuka klasyczna to ustalony, pewny i niezmienny bachtinowski chronotop, przewidywalne zdarzenia (choć o dramatycznym przebiegu), ludzie jako ucieleśnienia moralno-etycznych racji, jakość ich charakterów, która wynika z takiego ujęcia rzeczywistości (John Minter Morgan, *The Revolt of the Bees*), wyeliminowanie wszelkiej „psychologii”, ilustracji trwałego *logemu á la* Barthes piszący o Racinie (ten ostatni pozostający w konflikcie z wizją świata Corneille’a). Co więcej, taka klasycyzująca idealistyczna sztuka ma ograniczony zasięg (adres do swoich warstw – o czym już wspomnieliśmy), przedstawia „płaskie”, jednowymiarowe charaktery. Gra ideami, nieodzwierciedlającymi dynamiki rzeczywistości. Z kolei pisana w metodologii badań szkoły z Birmingham *The Uses of Literacy* Hoggarta, a także prace znakomitego Raymonda Williamsa lokują swe badania w promieniu baza (warunki społeczno-ekonomiczne) i nadbudowa (a jeśli marksistowski slang razi, choć obaj wyżej wymienieni autorzy byli raczej trzeźwo myślącymi i zdroworozsądkowymi marksistami, jeśli tak można ująć ich antydogmatyzm, to terminem z epoki będzie tu *duch obiektywny* i podmioty uczestniczące w życiu państwa, jego instytucji, realizujące pewien „tajemny” plan, acz ujawniany właśnie w powieściach, projekt *ducha absolutnego* – panowanie wolności).

Powieść zrodziła się wtedy, gdy ten trwający od wieków paradygmat platońsko-plotyńsko-tomaszowy uległ korozji i ostatecznej destrukcji, to jest tracił na znaczeniu i społecznej recepcji, był niewystarczający, by zaspokoić zmysły, dążenia, oczekiwania czy nadzieje, dawać wskazówki, krytykować, chwalić takie podmioty lub obywateli (jednostki), które konstytuowały stan średni, mieszczaństwo, burżuazję, później kapitalistów. Zważywszy na wyjątkowość losów Stendhałowskiego Sorela, stratyfikacja społeczna była czymś trwałym: tworem, strukturą o pilnie strzeżonych granicach. Zło i Dobro traciły niewzruszony, metafizyczny charakter, wychodziły od i obejmowały społeczeństwo: był to konkretny i domagający się konkretnego potraktowania (też: opisu i powieściowej narracji) byt, choć o niematerialnym charakterze. Stąpający twardo po gruncie społecznym pisarze angielscy zdominowali scenę powieści w Europie, tworząc instrumentarium opisu realiów: tego, co mate-

rialna strona kultury (cywilizacji) rozumie przez pojęcie wszelkich udogodnień egzystencjalnych, ale również domostw, dróg, mostów, ogrodów, instytucji – jako budynków, świątyń, bibliotek, szkół, uniwersytetów, a w sferze swego ludzkiego wnętrza – pragnień, marzeń, gier, interakcji towarzyskich, a gdy idzie o negatywy życia społecznego, wszelkich sprzeczności, smutków, goryczy osamotnienia, zawiedzionych miłości, sprzecznych i niespełnionych nadziei.

Powieści stały się historiami, może nie tyle prowizorycznymi, ile prawdopodobnymi, dającymi swoisty ekwiwalent wiedzy specjalistycznej, ekonomicznej, psychologicznej, socjalistycznej oraz – aspekt nader istotny – geograficznej. W zestawieniu z *Bildungsroman* Goethego, sentymentalnymi podróżami odszczepieńca Sterne'a (trudno znaleźć adekwatną formułę obejmującą Tristrama Shandy) powieści stawały się uosobieniem, epitomą życia w całość, albo co najmniej znaczącej, rozciągłości. *Characters and plots* były zrozumiałe dla ogółu – i to ogół stanowił o kryterium ocennym. Ta nieco pośpieszna charakterystyka nowej fazy funkcjonowania zrewaloryzowanego gatunku: *novel Roman*, który stworzony został w końcu XVIII stulecia, ma przypomnieć ciągle aktualną tezę, iż oświecenie i klasycyzm mogły przedstawić przypowieści, powiastkę filozoficzną, traktat filozoficzny w formie zbliżonej do narracji (*Emil, Nowa Heloiza, Kandyd*), ale powieści w żaden sposób nie mogły wydać. Gdy, jak szydlerczo stwierdzał Bachtin, bierzemy do ręki klasycyzującą nowelę, to możemy czytać je wszystkie od tyłu i od przodu, uzyskując ten sam efekt. Jest to struktura *fixé* – szkielet bez objawów życia.

Unikając jak ognia nieprzewidywalnego rytmu egzystencji, zwrotów, uniesień, upadków, klasyczność dążyła do spokoju, ładu, rozwiązywała, nawet wbrew logice i równaniu prawdopodobieństwa, problemy, które nie mogły znaleźć rozwiązania. Faktura realności blakła, postaciami i ich postawą władały cechy abstrakcyjne. Psychologia (jako opis reakcji, stanów wewnętrznych) została wyparta przez formalistyczny schematyzm postaci, jak w swościę pojętym teatrze marionetek. A to właśnie Anglicy dopuścili na scenę pannoptyczny przekrój społeczeństwa, wzbogacając ten obraz o elementy krytyki społecznej, satyry, gorzkiego namysłu nad kondycją bytu ludzkiego. Wszystko to w granicach prawdopodobieństwa z wyraźnym skłonem ku temu, co jednostkowe, niepowtarzalne,

acz wskazywane i opisywane żywo na tle panujących obyczajów, społeczno-kulturowych przesądów, ale i poczyniń takich jednostek, które powinny się stać przykładami racjonalnych, realistycznych postaw życiowych. „Psychologia” doświadczenia, sprawiedliwy rozdział ról społecznych, element krytyki i satyry, a przede wszystkim realizm w kielkującej postaci przebijają się przez zeskorupiałe warstwy klasycyzujących światopoglądów ugruntowanych na idealizmie i transcendentalizmie proveniencji platońskiej⁴.

Wracamy obecnie do głównego toku naszych rozważań, tego, co przyjmujemy jako zjawisko romantyzmu – prądu kulturowo-cywilizacyjnego o niezwykle różnorodnej platformie bogactwa idei, koncepcji, postaw twórczych i dzieł wynikłych z ekspresji jakże zindywidualizowanych osobowości. Romantyzm ma być wyrazem sprzeciwu wobec tego, co zastaje i z czym poczuwa za swój obowiązek stale się konfrontować, ze sztywnością i ograniczonością dekad poprzednich. Romantycznym szyboletem są wolność, bunt, dopuszczenie niespożytych, acz miejscami ciemnych energii i sił, wydobywanie ich na scenę kultury. Poczyniliśmy długą dygresję o powieści angielskiej z okresu, jak chcą Watt, Daiches czy Sampson, formowania się jej oblicza, by tym lepiej i dokładniej przedstawić zakres zmian zachodzących w świadomości nie tylko odbiorców angielskich, lecz także całej Europy. Jak stwierdza Sampson: „a new public for a new fiction was ready, and almost expectant”⁵. Ale czy te oczekiwania zostaną spełnione? A jeśli tak, to czy powieść, embriion XVIII wieku, nie zostanie „potraktowana” tak samo jak zmurszałe zdaniem romantyków koncepcje oświeceniowe? Innymi słowy, czy powieść ma szanse, by przetrwać i nadal się rozwijać w początku XIX wieku, bo gdy idzie o późniejsze dekady, kwestia ta nie podlega dyskusji, z nieograniczonym kredytem dla powieści i pożytkiem dla szerokich (nie tylko elit) rzesz czytelników. Jednym z mitów historii idei jest narracja niezależności, niczym nieskrępowanej „wolności od”, która miałaby charakteryzować twórców romantycznych: buntowników, odszczepieńców, ikonoklastów, silne osobowości lokujące się ponad codziennością, „prozą” życia i trywialnymi problemami. Był to

⁴ D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, London 1996.

⁵ G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1972, s. 418.

(na przykład „dekonstruowany” przez choćby Hazlitta i Gautiera) mit – część wiedzy popularnej, rozpowszechnionej wśród niższych klas społecznych. Arnold Hauser widzi ten problem w terminach pochodzenia społecznego twórców, co ma częściowe uzasadnienie, ale nie odnosi się do wszystkich romantyków bez wyjątku⁶.

„The times were exciting, the prospects vast, it seemed impossible that it should not soon be within the power of man to eradicate the flaws and errors of society”⁷

Ale czy ta postawa przekładała się na aprobatę właściwego powieści buntowniczej wobec sztywnych reguł klasycystycznych oglądu rzeczywistości, pozostaje to ciągle problemem otwartym. W tym miejscu wyłania się kluczowa kwestia zaplecza światopoglądowo-filozoficznego i *praxis*⁸. Pierwsze – występujące pod wieloma terminami, w zależności od wielkiej *récit* lyotardowskiej – to formatywny dla praktyk twórczych zespół idei, do których świadomie bądź nieświadomie (przecież episteme wedle autora *Archeologii wiedzy* są nieświadome) nawiązują twórcy – są przez nie kształtowani, ale i oni je kształtują. Powieść angielska odnosiła się do żywego doświadczenia świata ludzkiego i tego obiektywnego, zastanego, uformowanego w toku przemian ustrojowych. Tom Jones, Pamela, nawet Tristram Shandy byli w dużej mierze wytworem epoki. Natomiast romantyzm ustawił bohaterów ponad rzeczywistością, choć nie należy demonizować problemu buntu, sprzeciwu wobec świata wewnętrznych tajemnic, sekretów „ja”. Ale akcent przesunął się na to, co w rzeczywistości nie dane „wprost”, stąd model realistyczny, mimetyczny mógł być po prostu za ciasny, by objąć romantyczną wizję świata. Sama powieść jako gatunek powołany do opisu spraw codziennych nie mógł wzbudzać entuzjazmu ani wśród filozofów romantycznych, ani też twórców, poetów (*element praxis*).

⁶ A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1–2, tłum. J. Ruszczyćówna, Warszawa 1974.

⁷ *The Pelican Guide...*, s. 18.

⁸ P. Mróz, *The Conflicting World-Views of the Traditional and the Modern Novel*, „*Analecta Husserliana*” vol. 86, 2007, s. 129–142.

Dla epoki wczesnego romantyzmu istotna stała się zatem relacja świat – jego przedstawienie (epika, dramat, poezja), a porównania powieści z innymi rodzajami i gatunkami nie wypadały korzystnie dla tego „wynałazku” Anglików. Rysował się nieunikniony konflikt: albo rezygnacja z tego rodzaju twórczości – bo nie jest on w stanie oddać pełni świata zewnętrznego i wewnętrznego, albo nałożenie na powieść pewnych wymogów, by podnieść jej status jako na przykład wyraziciela tej sławetnej „Golgoty” świadomości heglowskiej. W powieści nie było elementu tragicznego, co najwyżej dramatyczny, mieszczaństwo i „pospólstwo”, parafrazując stanowisko Hegla i jego następców, nie dorosło bowiem do tragicznego światopoglądu. Główni filozofowie doby romantyzmu (nie należy tej zbieżności utożsamiać z filozofami romantycznymi, z czym niekiedy spotykamy się w literaturze przedmiotu) lepiej lub gorzej orientowali się w tradycji epickiej: Hegel (filozof doby romantyzmu) znał się w niej wybornie i miał prawo określić powieść jako epos mieszczański. Pisarze tacy jak Friedrich Schlegel przyswajali teorię i sami nie stronili od ideowych uwag, spostrzeżeń o względnie nowym gatunku, Schelling przedstawił w *Filozofii sztuki* koncepcje nowatorskie, godne zapamiętania nawet w dobie obecnej, problem ten podejmowali też Kierkegaard, Bieliński, Mill, transcendentaliści amerykańscy, Hugo, twórcy ówczesnej krytyki literackiej Sainte-Beuve czy Gautier, no i oczywiście wielu „romantycznych” teoretyków i krytyków sztuki.

Jaki obraz wyłania się z tych krytycznych dokonań? Nie jesteśmy w stanie przedstawić wszystkich (nawet tych najważniejszych) zarysów koncepcji, załączków teorii powieści. Jest to zadanie na inną okazję, ale w wielu wypowiedziach czy to Niemców, Francuzów, Anglików, Rosjan, czy Polaków daje o sobie znać pewien niedosyt, nie-usatysfakcjonowanie w stosunku do powieści nowożytnej. Friedrich Schlegel (*List o powieści*) podobnie jak Novalis łączy pojawienie się powieści z liberalizmem, a idąc tym tokiem rozumowania, uznaje, iż powieść nie może jeszcze się w pełni rozwinąć w Niemczech. Kwestią domysłu jest jednakowoż ów sam liberalizm. Schlegel zna dogłębnie dzieje powieści – epiki, czyni odniesienia do prozaików angielskich i, jak chce Watt czy szkoła z Birmingham, ich wkład w porzucenie „metafizycznego”, starego platonizmu wiecznych form uznaje za nie do przecenienia. Ale czy pod postacią liberalizmu ma

na myśli dążenie romantyzmu do wyzwolenia się od wąskich idei, racjonalizmu oświeceniowego? Czy idzie zgoła o coś więcej? Przecież, jak rozumie to w znakomitej pracy Carl Schmitt⁹, poeci i pisarze niemieccy widzą tragiczny los swego narodu – rozbitego i poszatowanego na małe landy. Liberalizm to wolność do, a romantyzm według jenajczyków niesie już zarodek przyszłych nacjonalizmów. *Wilhelm Meister Lehrjahre* nie są pisane w tym duchu, prezentują jedynie mocno zindywidualizowaną wizję rozwoju jednostki, okazjonalnie odnosząc się do szerszego kontekstu. Na omawianym etapie, to jest w pierwszych dekadach XIX stulecia, *das Roman* nie może rościć pretensji do bycia tworem autotelicznym – *das Roman* musi być romantyczne, a zatem zbliżyć się maksymalnie do poezji (wiemy już, co to może oznaczać), a ciekawe i nowatorskie próby, na przykład Richardsona (psychologia, opis emocji) i jego następców, nie dają czytelnikowi tego, czego Schlegel oczekuje od powieści – formy romantycznej, gdzie niezbędnym czynnikiem jest tak istotna gra wyobraźni i ironii. Ten melanz, by tak to ująć, formalno-ideologiczny (o roli ironii *vide Wstęp* do pierwszej części niniejszego tomu) jest zdaniem nie tylko Schlegla elementem fundamentalnym arabeski. Będzie to twór odpowiadający epoce – jej „duchowi”, spełni oczekiwania romantycznych pokoleń. To, innymi słowy, powieść, która dopiero ma powstać, a poprzez to unikalne połączenie poezji z życiem moglibyśmy oczekiwać tworu udanego, spełnionego estetycznie.

Gdyby – cytujemy Schlegla – tego rodzaju przykłady ujrzały światło dzienne, odważyłbym się wtedy na teorię powieści, która byłaby teorią w najpierwotniejszym sensie tego słowa: duchowym oglądem przedmiotu przez spokojny, pogodny umysł, jako że przystoi oglądać doniosłą grę boskich obrazów w uroczystej radości. Tego rodzaju teoria sama musiałaby stanowić powieść, która by środkami fantazji oddawała każdy odwieczny ton fantazji i jeszcze raz zamąciła chaos rycerskiego świata. Wtedy by dawne istoty ożyły w nowych postaciach [...]. Byłyby to prawdziwe arabeski, a te, jak twierdziłem na początku mego listu, obok wyznań, stanowią jedyne naturalnie romantyczne produkty naszego wieku¹⁰.

⁹ C. Schmitt, *Political Romanticism*, London 1986.

¹⁰ *Manifesty romantyzmu...*, s. 168–169.

Schlegel wzorem innych romantyków nie ceni powieści angielskiej i jej przyziemnego realizmu, ścisłych związków z fakturą życia codziennego, obrazowania sporów trywialnych. Widziałaby w *das Roman* to, co za Arturem Danto można by nazwać transfiguracją poetycką danej rzeczywistości – wzbogacenie jej poprzez dzieło sztuki powieściowej. Stwierdza zatem Schlegel: gdy „chce ona [powieść] być gatunkiem, czuję odrazę”¹¹. Bo gdy powieść, mogąca się szczyścić mianem romantycznej, nie złączy, a raczej – nie zderzy przeciwieństw, sprzeczności, prawdy z fałszem, konkretnego z uniwersalnym, dobrego ze złym, nie zjednoczy teraźniejszości z tym, co przeszłe, by zdobyć przyszłość, nie będzie sztuką poetycką *eo ipso*, sztuką w ogóle: nie poszerzy naszej wizji świata, nie pozwoli dostrzec tego, co zwyczajowo niedostępne normalnemu spojrzeniu. A do tych stanów uniesienia, transfiksacji znane Schległowi i romantykom powieści nie mogą nas jeszcze doprowadzić (*nota bene* Lucinda Schległów zaproponowała szokującą jak na tamte czasy transfigurację erotyczną, na wiele dekad wyprzedzającą syndrom Lolity, a Kierkegaard w seminalnym dziele o ironii wyraził o nim swe dezaprobujące stanowisko, do czego powrócimy w następnej partii naszych rozważań).

Ein Roman ist ein romantisches Buch

W uwagach o powieści czołowego poety niemieckiego romantyzmu Novalisa odnajdujemy szereg postulatów pod adresem tworzącego się gatunku. Powieść jest (ma być) swobodną konstrukcją, o specyficznie dialogicznym charakterze sokratejskim. Ten rozpoczęty w duszy pisarza dialog zostaje skierowany do innych. Celem takich poczynań odautorskich jest wzbudzenie niepokoju, nawet zamętu u czytelnika. Ma to doprowadzić do zmian w oglądzie rzeczywistości poprzez wykorzystanie „chwytów” rozpowszechnionych w romantyzmie, charakterystycznym dla ówczesnego dyskursu – od autoironii, po ironię – jako umożliwiających dokładniejszy ogląd świata, dystans, swobodę w obrazowaniu rzeczywistości.

Pomimo dość specyficznego stosunku do jasnej, klarownej, acz „zamkniętej” konstrukcji *Wilhelm Meister Lehrjahre*, powieści

¹¹ *Tamże*, s. 167.

pozytywnych i negatywnych odniesień w romantyzmie, Novalis nie postuluje całkowitego anarchizmu, celowego rozwikrzenia formy i amorficznej treści (epizody – „perełki” rozsiane po tekście, stanowiące mikrodzieła same w sobie). Pomimo jej swobody konstrukcyjnej *ein Roman* to całość powiązanych i spójnych idei, prawdopodobieństwa zdarzeń, czynów i postaw bohaterów. Co więcej, a jest to dość często przywoływana relacja, powieść ma być miejscem spotkania tego, co obiektywne (zewnętrzne), i tego, co wewnętrzne (subiektywne), stając się tym samym wyrazem romantycznych tęsknot do całości światów – ludzkiego i obiektywnego. Novalis, jak Jean Paul w *Über den Roman*, podkreśla, iż powieść nie może rezygnować ze swoistej dialektyki relacji: wewnętrzne – zewnętrzne, ma ukazać napięcia pomiędzy indywiduum oraz ujęcia duchowego i transcendentnego. Będzie to też nawiązanie do tego, co romantyzm opatruje mianem uniwersalnego, ze zrozumiałych względów elementu nieobecnego w powieściach angielskich skoncentrowanych na życiu społecznym ukazujących „losy” *characters* często dopiero dążących do uzyskania podstawowego wykształcenia, bez którego to komponent powieści nie mógłby być kwintesencją kultury ludzkiego ducha.

Filozofowie i teoretycy sztuki doby romantyzmu podnosili też ważne wątki dotyczące konstrukcji powieści. Jeśli autor podejmuje przedstawienie świata wewnętrznego, „duszy” bohaterów, musi wykazać się konsekwencją. Każdy postępek, wybór, czyn, skrupulatnie odróżniany od zdarzenia (*accident*), owych „uderzeń” losu, ma postać prawdopodobną w strukturze całości, współtworząc przekonujący obraz. Motywy fabularne powinny posuwać akcję „do przodu”, do finału poprzez serie związanych węzłem przyczyn i skutków powieściowych wydarzeń. Tutaj romantyzm posiłkował się rozmaitymi kategoriami powieści: epickością, dramatycznością, psychologizmem. Zwracano też uwagę na wymóg, by powieść nie miała dłużyzn, nie dopuszczała dygresji (to jest treści o niepowieściowym charakterze). Była raczej fieldingowska niż sterne’owska. Innymi słowy, większość romantyków – szczególnie angielskich – nie negowała, nie patrzyła z wyższością na kryjącą przecież wiele tajemnic codzienność, jako że czas historyczny był nader interesujący, fascynujący swymi niekiedy dramatycznymi wydarzeniami, chcieli oni ów świat badać i opisywać. Powieść mogłaby ową funkcję

realizować, o ile nie zasklepiałyby się w płaskim racjonalizmie, dogmatycznym mimetyzmie. To z pozoru aromantyczne ugruntowanie się w świecie pisarzy-twórców powieści wczesnych dekad epoki było istotną inspiracją.

Nawet tak stanowczo wyrażany postulat, by powieść zbliżyć do poezji, tego, co poetyczne, nie mógł w praktyce pisarskiej usunąć elementów realistycznych, a owe *errors of society* stawały się często motywem wiodącym w powieściach doby romantyzmu: będzie to widoczne u siostr Brontë, Austen, Stendhala, Balzaca, Hugo, Chateaubrianda, a nawet u gotyków (choć u tych ostatnich motywy społecznej nieprawości, krzywdy, wyzysku opisywane są w zgoła nierealistycznej, surrealistycznej atmosferze). Co prawda powieść ma teraz kilka dekad przed sobą, by ze zdwojoną mocą podjąć zadania walki o polepszenie bytu jednostek najbardziej społecznie czy kulturowo upośledzonych, poprawę życia w molochach miejskich, podobnych do biblijnych, acz współczesnych Lewiatanów-potworów pochłaniających niewinne życia pracujących po kilkanaście godzin dzieci¹². Ale nawet w tych realistycznych, naturalistycznych zbliżeniach, zwierciadłach odbijających świat, nie tylko, jak w sławetnej metaforze stwierdzał Stendhal, przechadzających się po gościach, lecz także zaglądających w zakamarki wielkich metropolii, do zapadłych gniazd szlacheckich lub, co tak fascynujące w powieści XIX wieku w jej rozwiniętej formie, zagląda ona do wnętrza ludzkich dusz. Poczyniliśmy tę protencyjną dygresję po to, by wskazać na fakt, iż także w pierwszych dekadach epoki przynajmniej trzech filozofów niezależnych od siebie, w różnych punktach Europy wskazywało na zadania powieści przełamujące bądź to wąski jeszcze paradygmat działania „ojców fundatorów”, bądź to, niespójny często, szereg sprzecznych postulatów formowanych przez myślicieli i poetów romantyzmu.

Zapoznawszy się z dorobkiem powieściopisarskim braci Schległów, w swym pierwszym niepseudonimowym poważnym dziele Duńczyk Søren Kierkegaard poddał ostrej krytyce skandalizującą – jak dziś byśmy powiedzieli – *Lucindę*. Co prawda pojawia się

¹² Por. Lord Ashley on the Spectacles of Suffering and Oppression in Industrial England, [w:] *The Nineteenth Century, 1815–1914*, ed. J.C. Cairns, New York 1965, s. 59 i n.

tam, ale na zasadzie „rakowatej”, niszczącej tkankę świata powieściowego, tak fascynującej wszystkich romantyków bez mała, idea ironii – ale wybierając do jej ilustracji powieściowej zmysłową, acz uniwersalną cielesność, powabność młodego ciała, dokonuje niekiedy próby złączenia ogólnego ze szczególnym (pogłos heglowskiego panlogizmu) konkretnym powszechnikiem. Schległowie uczynili z powieści co najwyżej rozproszoną na poszczególne rozdziały ideę. Nie ratuje tekstu ani zmysłowa konkretność stylu, ani „akcja”, motywy działania protagonistów – została zachwiana (a może nie zrealizowana) relacja: powieść – jakieś fragmenty opisywanego „życia”, uwikłań bohaterów i pojawiających się wokół nich protagonistów. Drugi negatywny punkt odniesienia wielkiego Duńczyka to powieść Andersena *Tylko grajek*, nie jest to jeszcze „wielki Andersen”, autor poruszających historii (trawestując: *fables*), lecz próbujący swych sił początkujący powieściopisarz. Ale tak jak w pierwszym przypadku, tak i tutaj nie zostają spełnione swoiste kierkegaardowskie kryteria prawdziwej, autentycznej powieści. Romantycy podnosili jako cechę godną naśladowania *trivium* życia: miała być blisko wolnej, spontanicznej duchowo poezji – niczym ta schległowska arabeska nie mogła nie tyle uczyć czegoś konkretnego, ile pełnić funkcji dydaktycznych (zemsta na oświeceniowcach, którzy jak Voltaire używali literatury tak jak encyklopedyści swych haseł). Dla ikonoklastycznego Kierkegaarda powieść musi opierać się na światopoglądzie, podkreśli to w słynnej *Recenzji literackiej* „*Dwóch epok*”, na zespole formatywnych idei egzystencjalnych¹³. To, że uwagi Kierkegaarda nie są elukubracjami oddalonego od rzeczywistości filozofia, lecz, jak sam o sobie mówił, poety i pisarza, który w imię wyższego projektu – „stania się jednostką” w obliczu Mocy, która nas założyła – przekracza tę egzystującą postawę i takież to *modus* egzystencji, świadczy chociażby powieść filozoficzna (*aventure*) *Stadia na drodze życia*: zamierzony pastisz powieści romantycznej, a także Scotta, Constanta, Dumasa czy Chateaubrianda, jak też gotyków w warstwie zdarzeniowej, stając się tym samym postulatem nowej powieści (też dramatu) w warstwie akcyjnej, co rzutuje na przesłanie niesione przez refleksje i zawartą w nich ideę.

¹³ P. Mróz, *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992.

Wiek XIX ciągle zaskakuje – bliski czasowo początkom omawianego przez nas gatunku literackiego jest również niesamowicie nowatorski apowieściowy *Sartor Resartus* Carlyle’a. Powieść, twierdzi autor przewrotnej, wyrafinowanej powiastki, jaką jest Kierkegaardowskie *Powtórzenie*, musi przedstawiać przesłanie, przekaz o charakterze światopoglądowym, to jest wskazać na autentyczny rodzaj egzystencji ludzkiej jako jednostki. Stąd ten, by tak to ująć, komponent etyczny nie może opisywać być może nawet ciekawych, zwracających uwagę czytelnika zdarzeń dziejących się wokół bohatera, bo byłby to czysty estetyzm: niewątpliwie atrakcyjne, lecz prowadzące do trwogi, rozpacz i nudy stadium egzystencji. Powieść to zdarzenie i przygoda egzystencji jednostki, pełna „żaru istnienia”, a nie, jak pisał w *Recenzji*, „refleksji”, nadając temu terminowi swoiste znaczenie: dumnej wzniosłości, obojętności i wzgardy świata, „romantycznego” żeglowania w obłokach fantazji i wyobrażeń niemających wiele wspólnego z rzeczywistością. Innymi słowy, przekraczanie tego, co zmysłowe – *aisthesis* – otwiera przed jednostką możliwości rozwoju: wyboru samego siebie, a poprzez to zwrócenie się w stronę Mocy (*Magt*), która nas egzystencjalnie zakotwicza w świecie, stwarza i stworzyła, nadając tym samym egzystencjalne obowiązki bycia sobą. Jeśli – skonkludujmy – sztuka powieściopisarska ma mieć sens, odegrać właściwą rolę w życiu jednostki, to jest uświadomić jej nakaz etyczno-religijny wyboru autentycznej egzystencji, powinna oprzeć się na etycznym światopoglądzie i temu ostatniemu podporządkować wyobrażony świat przedstawiony w dziele literackim.

Epoka wydała jeszcze jedną – co prawda w zarysie, ale dość koherentną, choć spacyjnie skromną – filozoficzną koncepcję powieści. Mamy tu na myśli ciągle nie w pełni docenianego – choć po Heideggerze i posthumanistach jego pozycja wydaje się względnie inna niż w końcu XIX i części XX stulecia – Schellinga. Jest on filozofem i romantyzmu, i romantycznym zarazem. W kwestiach sztuki rozwija całościową wizję (choć skromniejszą w porównaniu z trzema tomami *Estetyki* Hegla) twórczej świadomości – tożsamości, a w teorii (jej zarysie) powieści uszczegóławia swe filozoficzne idee. Schelling był znakomicie zaznajomiony z twórczością literacką europejską i pozaeuropejską. Znał również szczegółowe, konkretne, „techniczne” propozycje niemieckich romantyków, Je-

ana Paula czy Novalisa. Takie kwestie, jak nadrzędność bądź postaci („charakter”), bądź fabuły (stany psychiczne, uczucia, zdarzenia (niezależne od protagonistów)) lub oparte na ich wyborach czyny, są – i tu analogia z Kierkegaardem – „żarem”, zaangażowaniem światopoglądu etycznego, odniesionym do wyższej kategorii: uniwersalnej mitologii. Schelling nawiązuje w ogólnej teorii sztuki do zjawiska ekspresji personalnej, osobistej – stosuje rozróżnienie na powieść dramatyczną i epicką, aprobował zapewne odniesienie powieści do trzech stylów, figur w retoryce: pisarze stosują więcej metonimii niż metafor, choć *nota bene* romantyzm to przecież to, co fantastyczne, nieuświadomione, mroczne; wreszcie same powieści (o dokonanej przez Jeana Paula dystynkcji autor *Filozofii transcendentalnej* zdaje się dostatecznie widzieć) mogą być jak malarstwo szkół włoskich – podniosłe, wykazując brak dystansu pomiędzy twórcą a wytworem jego wyobraźni, jak malarstwo holenderskie – ukażą niziny społeczne, lub jak w szkole malarstwa niemieckiego – przedstawią życie mieszczaństwa. Niemieccy poeci-teoretycy mówią dużo o uestetycznieniu świata realnego, a Jean Paul wręcz o „wieczornej zorzy romantycznego nieba”.

Schelling, a później jego uczeń Ast – by powrócić do głównego wątku – zgodnie z panującymi poglądami utrzymuje w mocy związki powieści z dramatem, ale zdecydowanie opowiada się za zachowaniem ingrendiów gatunkowych tych sztuk: dramatu z jego indywidualizacją i ograniczonością (reguła trzech lub dwóch jedności) i powieści z jej uniwersalnością przedmiotową oraz taką formą przedstawieniową. Efektem pożądanym przez Schellinga byłoby również złączenie tych cech gatunków, by powstała proza: lekki rytm, uporządkowana struktura okresów i niemalże hegłowska synergia konkretnego z powszechnością¹⁴. Ale nowatorstwo Schellinga przejawia się przede wszystkim w zdecydowanym zarzuceniu uprzedzeń w stosunku do powieści (widoczny kompleks niższości u samych pisarzy czy też niechęć do powieści poetów romantycznych). W odróżnieniu od innych twórców romantycznych Schelling widzi w tym gatunku niekwestionowane prężne źródło duchowości. Tylko ta ostatnia (fundament schellingowskiej tożsamości „ja” z Rzeczywistością) jest władna zaoferować niemalże mistyczny wgląd,

¹⁴ Por. F.W.J. Schelling, *dz. cyt.*

intuicje pozaczasowego świata kulturowych form (jak gdyby zapowiedź idei neokantysty Cassirera). Schelling zwraca uwagę przede wszystkim na najudatniejsze, nieśmiertelne dzieła epickie w kulturze światowej, pomijając powieść XVIII wieku. Sam ten wybór jest już czymś znaczącym. W powszechnej teoretycznej *episteme* pierwszych dekad XIX wieku pisarzy angielskich kojarzono głównie z opisem obyczajów, koncentrowaniem się na detalu, zwrotem ku trywialności i często nużącymi opisami „rytuałów” dnia codziennego. Natomiast powieść podług Schellinga powinna posiadać walory uniwersalne – dokonywać takiego scalenia rozproszonych w czasie wartości, by były one ciągle obecne – dodajmy – w jakiejś hiperteraźniejszości kulturowej. Stąd też autentyczna powieść-epos byłaby scaleniem duchowych dziedzin ludzkiej Tożsamości („ja”) w rozumieniu tego romantycznego transcendentalisty. Nie można redukować powieści do niskich, niegodnych jej istoty zadań, do płytkiego, płaskiego, jednowymiarowego mimetyzmu. Dostarczyciela rozrywki i sposobu ucieczki od prozy życia, oderwania się od problemów codzienności. Powieść miałyby stać się swoistym kompendium dróg poznawczych, a w efekcie wiedzy. Dla kultury nowożytnego świata nauka, religia, a nawet sztuka mają nie mniejszą wartość powszechną i odniesienie niż historia. Prawdziwy epos nowożytnego świata musiałby powstać właśnie z nierozdzielного stopienia tych elementów¹⁵.

Sama warstwa, by przywołać tu koncepcję Romana Ingarden, świata przedstawionego musi spełniać postulat uniwersalności, dawać wgląd w powszechny bieg rzeczy, stając się zwierciadłem świata (uniwersum świadomych siebie tożsamości z Rzeczywistością). Będąc osadzoną w epoce, powieść przyszłości rozsadałaby ramy czasowe, przekraczałaby wszelkie ograniczenia i tym samym stawałaby się (częściową) mitologią (czego nie spełniają tak krytykowane przez Schellinga dzieła na przykład Fieldinga, Richardsona, a nawet dzieło skądinąd tak wybitne jak *Wilhelm Meister Lehrjahre* Goethego). Przez mitologię ten romantyczny filozof rozumiał symboliczność (w sensie zbliżonym do tego, jakim posługiwał się jego intelektualny oponent – Hegel). Ta ostatnia to synteza tego, co szczególnie, konkretne z ogólnym (projekt konkretnego powszechnika), a przekładając to na terminy postulowanej powieści, jej „mitologicz-

¹⁵ *Tamże*, s. 398.

na”, uniwersalna treść wymuszałyby na odbiorcy przyjęcie zupełnie innej (niż przy percepcji powieści realistycznych) postawy. Nie należy koncentrować się na zindywidualizowanych, jednostkowych losach bohatera, to bowiem, co mają one powieściowo konstruować, przedstawiać, nie jest izomorficznie przystawalne do rzeczywistości ludzkiej. Jak każdy bez wyjątku romantyk, Schelling jest głęboko przeświadczony o sile (niekiedy korozywnej) ironii – ironii losu. Uczy ona nie tylko dystansu do siebie samego i innych, ale też do świata. Romantyzm i powieść romantyczna w ujęciu teoretyków, poetów i filozofów tamtej epoki może (a nawet powinna) w imię tak holistycznie pojętego światopoglądu łączyć często sprzeczne tendencje, nastawienia, elementy. Arcydzieło Cervantesa przeniknięte jedną, wiodącą ideą zezwala – pisze Schelling – na ogromne bogactwo wariacji¹⁶. Ale całość dzieła ukazuje „walkę realizmu i idealizmu”, łączy to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, konieczność i przypadek (również dla Kierkegaarda w tak ikonicznym tekście jak *Albo-albo*, powieści-eseju, pojawiają się podobne elementy).

Wszystko to zezwala na przekroczenie ciasnej, jednowymiarowej wizji powieści przedschellingowskiej, to jest dokonań pisarzy XVIII wieku – uznając ich wkład w pewną odmianę gatunku, któremu filozof niemiecki nie wróżył możliwości rozwoju, właśnie na przykładzie ich twórczości formował negatywną estetykę powieści jako swoistą formę mitu¹⁷, wiary (taką myśl powtórzy w połowie XX wieku Sartre). Powieść, przestrzega filozof, „nie może być wzorcowym katalogiem cnót i grzechów, psychologicznym preparatem jakiegoś ludzkiego serca, przechowanym niby w gabinecie figur”¹⁸. Zatem ci tak „chwaleni przez niektórych” pisarze, jak Fielding, a także Richardson, nie są *romantische* w żadnym z możliwych znaczeń. Lektura ich często nudnawych, przydługich dzieł, tych „malowideł obyczajów” uwikłanych w pedanterię i rozwlekłość, nie prowadzi czytelnika nie tylko do dalszej lektury, lecz także do moralnej odnowy, i to pomimo faktu, iż historia Toma Jonesa pokazuje, *nota bene*, w okrojonej formie, walkę dobra ze złem, acz nie dorosła do wizji starożytnych dramatów i eposów. Jest wizją, jak byśmy ujęli to dzisiaj, przenikniętą

¹⁶ *Tamże*, s. 390.

¹⁷ *Tamże*, s. 389.

¹⁸ *Tamże*.

tanym dydaktyzmem pozbawionym – dodaje Schelling – wszelkich „romantycznych i subtelnych elementów”¹⁹ i taka powieść nie doprowadzi do tego, co następcy Schellinga (Ast) nazwą terminem *Läuterung* – oczyszczenia, pogłosu arystotelesowskiej katharsis²⁰.

Skoncentrowaliśmy się głównie na obszarze niemieckojęzycznych koncepcji, niejako tym samym dając im niewątpliwe pierwszeństwo w próbach ustalenia funkcji i roli powieści w nowożytności – w sensie heglowskim – właśnie w dobie „romantycznej”. Nie oznacza to bynajmniej, iż dorobek twórców i teoretyków angielskich, obfita twórczość Scotta (wprowadzenia do powieści, recenzje), sceptyczny stosunek do powieści Coleridge’a czy stanowisko wyrażone w amerykańskim „Graham’s Magazine” przez eseje Poego, później w Anglii otwierający nowy etap postromantyczny Dickens, Thackeray, a we Francji Chateaubriand czy Hugo – również przyczyniły się do stworzenia *image* powieści. Nie był on, jak zdołaliśmy już zauważyć, zjawiskiem o utrwalonym *eidos* – ciągle szukał swej istoty, by w późniejszych dekadach stać się tak wysoko cenioną i uznaną formą artystyczną w Europie i na świecie.

BIBLIOGRAFIA

- Daiches D., *A Critical History of English Literature*, London 1996.
- Hauser A., *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 1–2, tłum. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.
- Lord Ashley on the Spectacles of Suffering and Oppression in Industrial England, [w:] *The Nineteenth Century, 1815–1914*, ed. J.C. Cairns, New York 1965.
- Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, Warszawa 1992.
- Mróz P., *The Conflicting World-Views of the Traditional and the Modern Novel*, „Analecta Husserliana” vol. 86, 2007, https://doi.org/10.1007/1-4020-5331-2_10.
- Mróz P., *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992.

¹⁹ *Tamże*, s. 395.

²⁰ Por. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, Warszawa 1992.

Mróz P., *Sztuka niemożliwa*, Kraków 2013.

The Pelican Guide to English Literature, vol. 5: *From Blake to Byron*, ed. B. Ford, Harmondsworth 1972.

Sampson G., *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1972.

Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki*, wstęp i tłum. K. Krzemieniowa, przekł. przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.

Schmitt C., *Political Romanticism*, London 1986.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule przedstawiamy próbę teoretycznych rozważań nad gatunkiem powieści, powstałym już w czasie panowania nowej estetyki, estetyki ekspresyjnej, tak charakterystycznej dla przełomu XVIII i XIX wieku oraz później. Powieść to gatunek wypracowany w środowisku między innymi angielskich romantyków i to głównie na nich skupiamy swoją analizę. Mimo zawężenia przedmiotu badań, albowiem jest to obszar dalece wykraczający poza możliwość zamknięcia go w ramach jednego, niedługiego artykułu, staramy się przybliżyć czytelnikowi genealogię gatunku powieści, różnice między nim a poprzednimi gatunkami, takimi jak nowela, powiastka czy traktat filozoficzny, a także poezja. Poruszona zostanie także dogłębna analiza środków wyrazu twórców pierwszej połowy XIX wieku, wartości artystycznych, estetycznych oraz przeżycia estetycznego. Czytelnik znajdzie wśród wybranych przez nas teorii powieści asumpt do dalszych rozmyślań oraz samodzielnych badań.

SŁOWA KLUCZOWE: powieść, romantyzm, teoria, gatunki literackie, XIX wiek, XVIII wiek

SUMMARY

On selected theories of the novel in the first decades of romanticism

In the following article, we present an attempt to reflect theoretically on the novel genre, which was created during the reign of the new aesthetics, known as expressive aesthetics, typical for the eighteenth and nineteenth centuries and later. The novel is a form created among the circle of English romanticists and we focus our analysis mostly on that circle. Despite narrowing of the subject of our research (it is an area far beyond the possibility of closure within one brief article) we try to present to the reader the genealogy of the novel genre, its differences with previous genres such as the novella, tale, philosophical treatise, as well as poetry. We also present a thorough analysis of the means of expression of the authors of the first half of the XIX century, artistic and aesthetic values as well as aesthetic

experience. Selected theories of the novel will lead the readers to further reflection and independent research.

KEYWORDS: novel, romanticism, theory, literature genre, XIX century, XVIII century

O AUTORACH

Piotr Mróz  – prof. dr hab., kierownik Zakładu Filozofii Kultury w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumacz. Jego zainteresowania dotyczą egzystencjalizmu, estetyki, antropologii filozoficznej, filozofii wartości, filozofii kultury, związków literatury pięknej z filozofią, członek międzynarodowego stowarzyszenia fenomenologicznego, autor wielu publikacji w *Analecta Husserliana*.

Jędrzej Skibowski – student filozofii w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz psychologii na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Jego zainteresowania dotyczą egzystencjalizmu, estetyki, filozofii kultury oraz psychologii analitycznej i egzystencjalnej.

Piotr Mróz

Duch jest wolnością i tym, co romantyczne. Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia

Beata Szymańska

Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze

Olgierd Miedzybłocki

Goethe – jedność z chaosu

Kacper Kutrzeba

Literatura, *Bildung*, wyobraźnia. Kilka krótkich uwag o literaturze epoki nowoczesnej

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

(O)powieść romantyczna

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu

Remigiusz Król

Materialistyczna koncepcja alienacji i jej posthegłowska dialektyka

Jowita Guja

Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny

Paulina Tendera

Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych* oraz *Wykładów z filozofii dziejów*

Leszek Augustyn

Dostojewski i sprzeczności XIX wieku

Michał Bohun

Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę w myśli rosyjskiej XIX wieku

Piotr Mróz

Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem

Alicja Kowalczevska

Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta

Stanisław Łojek

Wizja kultury w *Narodziinach tragedii* Nietzschego

Krzysztof Pilarczyk, Gideon Kouts

Od emancypacji do autoemancypacji Żydów. Zarys historyczno-kulturowy

Anna Tomaszewska

Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu

Maria Flis

Kultura a tożsamość ludzkiej natury

Krzysztof Matuszewski

Guyau – witalizm u źródeł etyki

Bartłomiej Dobroczyński

Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie prekursor psychologii nieświadomości

Radosław Stupak

Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego laboratorium psychologii eksperymentalnej

Anna Małecka

Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a na tle tradycji i epoki

Joanna Hańderek

Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet i kobiecości w XIX wieku

Agnieszka Gralewicz

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych Marcela Prousta

ISBN 978-83-8138-134-5



9 788381 381345



<https://akademicka.pl/>