

O PROGRAMIE ROMANTYCZNYM FRYDERYKA SCHLEGŁA

W latach 1795—97 dokonało się przejście Fryderyka Schległa od literatury antycznej do współczesnej w sensie jedynie krytycznym. Odkryta przez niego subiektywna zasada „interesująca”, wyprowadzona z rozwoju literatury nowożytnej została oceniona negatywnie. Jego próba przewyciężenia idei „interesującej” poprzez postulat „obiektywności” może być przy tym ujęta tylko utopijnie. „Obiektywność” bowiem w rozumieniu Schległa nie miała — za wyjątkiem niektórych form załączkowych u Goethego — realnego bytu w już istniejących dziełach literackich. Natomiast w okresie następnym stawia ten teoretyk niemieckiego romantyzmu trzy różne postulaty pozytywne, przeznaczone co prawda dla literatury przyszłości, jednakże wyprowadzone w znacznym stopniu z konkretnych, historycznych danych literackich. Na tym polega zasadnicza różnica między okresami lat 1795—97 a 1797—1802.

Program romantycznej poezji uniwersalnej dojrzewa u Fryderyka Schległa w trzech fazach. Pierwsza faza przypada na rok przełomowy 1797 i przynosi w rezultacie przede wszystkim teorię ironii romantycznej. Na drugie stadium składa się pryncypialne sformułowanie romantycznej poezji uniwersalnej w latach 1798—1799. Wreszcie trzecią fazę charakteryzuje nowe spojrzenie na mitologię i religię. Zachowanie tego podziału na fazy pomaga w wykazaniu procesu rozwojowego wczesnoromantycznej teorii literatury Fryderyka Schległa.

Pierwsze oznaki świadczące o wyraźnych zmianach w zapamiętaniach Schległa w roku 1797 znajdują się w ogłoszonej w „Lyceum” rozprawie *Über Lessing*. Już tu sformułował i podkreślił autor takie pojęcia jak dowcip, cynizm, genialność, a przede wszystkim ironię. Rolę dowcipu widzi Schlegel wyraźnie po-

przez pryzmat Chamforta¹ jako dominujący u Lessinga, zaś w jego cynizmie i ironii stwierdza brak ich świadomego stosowania, co Schlegel wyprowadza z niedostatecznej świadomości historycznej u Lessinga. Przyjmując pojęcia z francuskiego oświecenia Schlegel ilustruje równocześnie na przykładzie Lessinga granice racjonalizmu. Świadomość granic poznania, która załkżkowo zaznacza się w ponadintelektualnej pogardzie rzemiosła naukowego i artystycznego jak u Lessinga — ten fakt prowadzi bezpośrednio do bliższego sformułowania pojęć cynizmu i ironii na łamach czasopisma „Lyceum”.

O ile w artykule o Lessingu Schlegel dochodzi do sformułowania kompleksu pojęciowego grupującego się wokół „ironii” — jego krytyka *Wilhelma Meistra* Goethego prowadzi jego rozważania teoretyczne w innym kierunku. Tu znajdują się poglądy propagujące jedność sztuki życia, typowe dopiero dla fazy drugiej. Schlegel uważa powieść Goethego za dzieło, które pozwala żywić nadzieję na połączenie nauki ze sztuką, a sztuki z życiem. Wprawdzie podkreśla on tu jeszcze harmonię rozdzźwięków, podobnie jak w okresie „obiektywności”, ale z drugiej strony akcentuje ten młody teoretyk romantyczne pieśni Mignon i harfiarza oraz przeplatanie dzieła pierwiastkami prozy i krytyki. Ważne są również uwagi Schlegla o zawartej w nim ironii:

„Dieser sich selbst belächelnde Schein von Würde und Bedeutsamkeit in dem periodischen Stil, diese scheinbaren Nachlässigkeiten und Tautologien, welche die Bedingungen so vollenden, dass sie mit dem Bedingten wieder eins werden, und wie es die Gelegenheit gibt, Alles oder nichts zu sagen oder sagen zu wollen scheinen, dieses höchst Prosaische mitten in der poetischen Stimmung des dargestellten oder komödirten Subjekts, der absichtliche Anhauch von poetischer Pedanterie bey sehr prosaischen Veranlassungen”

to właśnie jest tu *die Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt*².

Recenzja *Wilhelma Meistra* zawiera więc szereg ważnych pierwiastków teoretycznych, co jednak w dotychczasowej interpretacji naukowej znalazło wyraz w niejednakowym stopniu. Z jednej strony przypisuje np. Haym temu pismu, a tym samym

¹ Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin 1928⁵, s. 285.

² Jakub Minor, *Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien 1882, t. II, s. 175.

i samej powieści znaczenie zbyt zasadnicze. Z drugiej strony były próby dążące do wyłączenia tego dzieła z udziału w procesie dojrzewania poglądów romantycznych, np. u Lovejoy'a, który twierdził: *The conception of Romantic art was virtually completely formulated by Fr. Schlegel before his acquaintance with „Wilhelm Meister”*³. Wbrew formule Hayma o połączeniu „fichte-anizmu z goetheanizmem” w programie romantycznym Schległa pomniejsza on wyraźnie rolę Goethego: *not the influence of Goethe, but partly the other, external influences and partly to the immanent logic of his own earlier aesthetic and philosophical signification*⁴. W tym miejscu należy zaznaczyć, że oddziaływanie Goethego stanowi tylko jedno z ogniw w łańcuchu związków teoretycznych w poglądach Schległa i że formuła Hayma jest dziś już przestarzała. Poza tym należy Lovejoy do tych rzadkich interpretatorów, którzy widzą organiczną ewolucję Schległa już w pierwszych fazach — w przeciwieństwie do częstych hipotez o nagłych załamaniach i skokach. Jednakże odnośnie do roli Goethego Lovejoy nie uwzględnia dostatecznie faktów biograficznych. W przeciwieństwie do Schillera bowiem Goethe udzielał Schległowi latami swego poparcia i uznania. Nawet dla skomplikowanego zjawiska ironii Goethe ma wiele zrozumienia, o czym świadczy np. opis Caroliny Schlegel przyjęcia recenzji *Wilhelma Meistra*; Goethe był

„in der besten Laune über das Athenäum, und ganz in der gehörigen über Ihren Wilhelm Meister, denn er hat nicht blos den Ernst, er auch die belobte Ironie darin gefasst und ist doch damit zufrieden und sieht der Fortsetzung freundlichst entgegen”⁵.

Niedocenianie recenzji *Wilhelma Meistra* przez Lovejoy'a wywodzi się z błędnego zrozumienia tej powieści jako dzieła rzekomo romantycznego. Tymczasem badacz amerykański Hans Eichner⁶ wykazał niedawno, że za romantyczne — w historycz-

³ A. O. Lovejoy, *On the Meaning of „Romantic” in Early German Romanticism*, „Modern Language Notes”, (1916), 395.

⁴ A. O. Lovejoy, l.c., s. 396.

⁵ Ernst Wieneke, *Caroline und Dorothea Schlegel in Briefen*, Weimar 1914, s. 123.

⁶ Hans Eichner, *Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry*. W: *Publications of the Modern Language Association of America*, t. LXXI, s. 1041.

nym znaczeniu tego słowa — uważał Schlegel wówczas jedynie takie dzieła jak *Don Kichota* Cervantesa, *Franza Sternbalda* Tiecka oraz sztuki Shakespeare'a. W tym świetle niesłuszne jest również oparte na tradycji haymowskiej określenie przez O. Manna *Wilhelma Meistra* jako alegorii romantycznego ducha⁷. Fryderyk Schlegel podkreślił jedynie przedromantyczne pierwiastki tej książki oraz wskazał w znanej formule z „Athenäum” na „tendencję epoki” zawartą w tym dziele.

Pierwsza faza omawianego okresu znalazła najpełniejsze odbicie w ogłoszonych na łamach „Lyceum” krytycznych fragmentach. Zasadniczym tematem jest ironia romantyczna wraz z pochodnymi pojęciami. Tylko niewielka ilość fragmentów podejmuje problematykę powieści i gatunków literackich przygotowując fazę następną.

Na pierwszy rzut oka ironia zajmuje miejsce dotychczasowej „obiektywności”. Zachodzącą tu zmianę poglądów określano często jako przełom lub skok jakościowy. Po Haymie interpretowali tak Marie Joachimi-Dege i Enders⁸, przyjmując obiektywność jako fazę wstępną ironii. W tych zapatrywaniach utwierdzała znana wypowiedź Schlegla w 7 „fragmencie krytycznym”, przyjmowana nieraz jako odwołanie obiektywności:

„Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierirter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie”⁹

Schlegel przeciwstawia tu wprawdzie oba pojęcia, ale nie w sensie wyłączającym się.

Pełnemu zrozumieniu istoty ironii stoi na przeszkodzie lapidarna paradoksalność wypowiedzi, ujęta w formę fragmentów. Genetycznie biorąc zalicza ją Schlegel do filozofii, gdzie występuje jako „logiczne piękno”. Jej stałym atrybutem jest niechęć do ujęcia jej w system. Schlegel rozróżnia ironię retoryczną od Sokratesowej. Pierwsza jest odmianą mniej wartościową, ponie-

⁷ Otto Mann, *Der junge Friedrich Schlegel*, Berlin 1932, s. 153; por. Raymond Immerwahr, *Friedrich Schlegel's Essay on Goethe's Meister*, „Monatshefte” (Wisconsin), XLIX (1957) 1—21.

⁸ Carl Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig 1913, s. 352—353. Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena 1905.

⁹ Minor, op. cit., t. II, s. 184.

waż działa jako efekt formalny. Ironię Sokratesową natomiast charakteryzuje dość szczegółowo jego znana następująca wypowiedź:

„Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verrathen. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll Niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude kaben, an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum Besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeynt. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Nothwendigkeit einer vollständigen Mittheilung. Sie ist die freyeste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig“¹⁰.

Wypowiedzi te zostały zinterpretowane w dotychczasowej literaturze naukowej różnorodnie i nieraz niedokładnie. Do najbardziej typowych przyczynków o ironii należą prace B. Allemanna, Schröttera, Immerwahra i Szondiego, a następnie Brüggemanna, Fritz Ernsta i Marii Joachimi-Dege. W szczególnie ciekawej pracy B. Allemanna uderza od razu twierdzenie, że schleglowskie pojęcie ironii ma swój początek w rozważaniach krytyczno-filozoficznych autora, a nie w bezpośrednio-literackich dociekaniach. Zapewne, świat myśli autora dążył nieustannie do ogarnięcia wszystkich dziedzin ludzkiego poznania. W tym sensie zjawisko ironii należy niewątpliwie do dziedziny filozofii. Jednakże nie można ograniczyć jej powstania wyłącznie do krytyki i filozofii. Wystarczy w tym celu zestawić skrupulatnie zebrane i słuszne argumenty tekstowe B. Allemanna z mało znaną rozprawą o Arystofanesie z roku 1794, w której ironia występuje w problematyce czysto literackiej¹¹.

Zastrzeżenia u Allemanna budzi pogląd na logikę dialektyczną, według którego teoretyczne pochodzenie schleglowskiej ironii określa logiczna sprzeczność przedstawiając ją po prostu jako formę paradoksalności. Ten wniosek Allemanna wynika

¹⁰ Minor, op. cit., t. II, s. 198.

¹¹ Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956, s. 56, 58.

z niezrozumienia szeregu pojęć podporządkowanych ironii. Tak np. stawia ona znak równości między pojęciem dowcipu i ironii, podczas gdy Lewalter analizując dowcip wskazał na jego odrębne cechy.

Kwestia teoretycznej genezy ironii nie wyczerpuje się bynajmniej na pracy Allemanna. Wystarczy tu stwierdzić, że dla Hayma początki ironii tkwią w *intellektuelle Anschauung* Fichtego, podczas gdy Friedemann odrzuca jakiegokolwiek oddziaływanie tego filozofa. Oba twierdzenia spotkał los wszystkich absolutnych jednostronności; prawda historyczna i tym razem leży niejako pośrodku, przy czym stanowisko Friedemanna odpowiada bardziej stwierdzonym konkretnie faktom. Podobnie przedstawia się kwestia, czy w *Lovellu* Tiecka występuje ironia romantyczna, czy nie. Podczas gdy Brüggemann to przypuszczenie potwierdza, określa Lewalter ironię *Lovella* jako zbyt negującą i tym samym różną od konstruktywnej ironii Schlegla. Niemniej w sensie genetycznym należy uważać tak zwaną „pasywną ironię” *Werthera*, *Woldemara* czy *Lovella* — mimo różnic merytorycznych — za fazę przygotowawczą ironii romantycznej.

Definicje i objaśnienia dotychczasowych badaczy zajmują wiele różnych stanowisk. Obok wspomnianego utożsamienia ironii z obiektywnością znajdujemy jej opis przez „artystyczny entuzjazm” u Solgera, co z dwóch powodów jest nie do przyjęcia: ze względu na pochodzenie „entuzjazmu” od Shaftesbury’ego oraz przez jego dobitnie przeciwstawiające użycie u Schlegla. Biegunowość ironii i entuzjazmu jako pojęć uzupełniających się udowodnił poza tym Benno von Wiese¹². Zbyt ogólnikowo określili ironię Ricarda Huch i Carl Enders jako „swobodę ducha” czy „wzlot do absolutu”. Z myślą o Arystofanesie określa Schrötter ironię romantyczną jako *die Erhöhung der passiven Ironie zum Selbstgenuss der subjektivistischen Freiheit in der Gehaltenheit des freien geistigen Spiels*¹³. I ta definicja jest niezadowolająca, gdyż odnosi się jedynie do przyjętego od Arystofanesa zniszczenia iluzji romantycznej. Niewątpliwie sięga

¹² Benno von Wiese, *Friedrich Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen*, Berlin 1927, s. 33.

¹³ Karl Schrötter: *Die romantische Ironie Friedrich Schlegels als geistesgeschichtliches Phänomen*, Greifswald 1923, s. 6.

wczesnoromantyczna nauka o ironii swymi korzeniami do światopoglądowego libertynizmu lat 90 XVIII wieku, jednakże tłumaczy to tylko historyczną stronę tego zjawiska, podczas gdy nie odpowiada konkretnym faktom biograficznym.

Słusznie więc Szondi zwrócił uwagę na refleksję jako podstawę schleglowskiej ironii. Warunkiem jej istnienia jest odnośzenie się do subiekty, a więc izolacja romantyka od społecznej komunikatywności. Korzeń refleksji sięga do nowoczesnego rozdzwięku świadomości. Dopiero poprzez reflektowanie własnych refleksji świadomość uzyskuje dystans do siebie i tym samym przedmiotowość. Reflektujący podmiot staje się jak gdyby własnym obiektem i powtarza ten proces w nieskończoność: przy czym przybiera na sile pozornosc rzeczywistości i własnego bytu, a refleksja staje się coraz bardziej bezprzedmiotowa¹⁴. Na tym właśnie polega ironia, że sprzeczność między świadomością a rzeczywistością nie zostaje usunięta jakimś rewolucyjnym czynem; myślenie romantyczne poznaje brak własnej realnej siły aktywnej i stara się rozwiązać ją nieustannie potęgowanym procesem refleksyjnym w sprzeczność pozorną. Poznanie, że na tej drodze nie może być usunięta, daje powód do ironii własnej lub do ironii ironii.

Na podkreślenie zasługuje również aspekt utopijny ironii. Nie oznacza ona bowiem jedynie próby przewyciężenia niedostatecznej terażniejszości reflektującą świadomością, lecz jest także częścią utopijnego programu. Uprzedzając tu sformułowane w „Athenäum” załączki nauki o emanacji, która później miała odegrać tak ważną rolę u Hegla, stanowi ironia jako część składowa teorii romantycznej poezji uniwersalnej konkretny program na przyszłość. Pod tym względem nie mogą zadowolić całkowicie rozważania Lucácsa, który widzi w ironii jedynie nieudaną próbę pokonania prozy mieszczańskiego społeczeństwa:

„Und in der Tat: subjektiv, für den erlebten Augenblick scheint diese Aufhebung vollbracht zu sein. Ein bunter Traumschleier von Geist und Poesie bedeckt alles Schlechte und Hässliche, alles Niedrige; es ist nicht wahr-

¹⁴ Por. Peter Szondi, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*, „Euphorion”, t. 48, s. 402; E. Fahrenhorst, *Reflexion und Leben bei Friedrich Schlegel*, Göttingen 1923.

nehmbar geworden. Und wenn die selbstherrliche Subjektivität auch ahnen muss, dass sie nicht eine vorhandene, verborgene Poesie entdeckt hat, sondern von sich aus eine an sich unpoetische Welt mit eigener Poesie übergoldet — dies ist eine wesentliche Seite der Ironie — so können dabei, unbeschadet der ironischen Bewusstheit, Illusionen entstehen, als wäre diese Subjektivität der letzte ontologische Kern des Kosmos“¹⁵.

Najpierw trzeba by dopiero ustalić, w jakim stopniu można określić ironię jako zjawisko subiektywne. Podstawę do tych rozważań stanowi systematyzująca ten problem praca amerykańskiego uczonego Immerwahra, w której dochodzi do podsumowania długotrwałego, choć niepozorny spór naukowy. W poglądach na ironię romantyczną Fryderyka Schlegla przeważały dwa przeciwstawne poglądy, określające jej istotę jako obiektywną lub też subiektywną. Haym nazywa ją subiektywną formą procesu twórczego. Pogląd ten wywodzi się z jego przekonania, że Schlegel wiązał ze swoją teorią ironii przede wszystkim zburzenie iluzji poetyckiej, wyodrębniając ironię poetycką od Sokratesowej. Jeżeli Walzel określa zburzenie iluzji scenicznej jako najbardziej przekonywającą i najczęstszą formę w niemieckim romantyzmie, która zjawia się również w definicjach schleglowskich, to wiąże ironię Schlegla za bardzo z rozpowszechnioną wśród romantyków płytszą, stosowaną praktycznie ironią. Nie sposób zdefiniować ironię jedynie, jak czyni to Tumarkin, jako *negative Liberalität in der Endliches wie Unendliches aufgehoben wird*¹⁶, gdyż ukazuje tylko burzenie iluzji. Joachimi-Dege natomiast podkreśla obiektywny charakter ironii, która ma polegać na nieskończonej indywidualności poety¹⁷. Wywody autorki popiera fakt, że ironia romantyczna wykazuje genetyczne związki z shakespearowską formą ironii, której właściwe są atrybuty obiektywności i realności. Niewątpliwie Shakespeare oddziaływał również pod tym względem na romantyzm, ale czy to nie są właśnie załączki burzące iluzję? Czy można również zadowolić się rozwiązaniem kompromisowym Immerwahra, który zręcznie zongluje między obiektywnością a subiektywnością ironii? *Both*

¹⁵ G. Lucács, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlin 1955, s. 49—50.

¹⁶ Anna Tumarkin, *Die romantische Weltanschauung*, Bern 1920, s. 70.

¹⁷ Marie Joachimi-Dege, op. cit., s. 175.

*sides are righth, sędzi Immerwahr ugodowo, for Friedrich Schlegel's irony has all these indications, although in individual utterances his own treatment of the poetic work by its creator*¹⁸.

Problematyczność ujęcia ironii schleglowskiej jako burzenia iluzji jest zrozumiała. W tekstach przeważa wyraźnie obiektywne pojęcie ironii Sokratesowej, co zresztą nie powinno nas dziwić, ponieważ teoria romantyczna oparta jest w dużym stopniu na idealizmie typu obiektywnego. Spór o charakter ironii polega więc przede wszystkim na nieporozumieniach werbalnych, gdyż jej rys idealistyczny utożsamia się niesłusznie z subiektywnością. Ta występuje wprawdzie bardzo wyraźnie w burzeniu iluzji poetyckiej, ale ta strona ironii stanowi u Schlegla zaledwie drobną jej część.

Istotę ironii schleglowskiej należy również wiązać z aspektem dialektycznym, ograniczającym się zresztą tylko do sfery świadomości. Rothermel słusznie wskazuje na jego pochodzenie od Fichtego, jednakże ogranicza go tylko do filozofii historii. Natomiast Benno von Wiese wskazał nie bez racji, że nieustanny proces samotworzenia i samoniweczenia, będący odbiciem schleglowskiego dialektycznego procesu myślowego, leży u podstaw ironii. Fragment 37 w „Lyceum” określa ten proces następująco:

„Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muss schon gänzlich vorbey seyn, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen, welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurtheil alter Stümper ist. Dadurch verkennt er den Werth und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Nothwendigste und das Höchste ist. Das Nothwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einem die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung... Nur vor drey Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkühr, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muss dennoch im Grunde auch wieder schlechthin nothwendig und

¹⁸ Raymond Immerwahr, *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Irony*, „The Germanic Review”, t. XXVI, nr 3, s. 178.

vernünftig seyn, sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muss mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muss die Selbstbeschränkung nicht übertreiben"¹⁹.

Z tych ważkich słów przebija przede wszystkim tendencja do obiektywności, o którą Schlegel wyraźnie walczy. Wznosząc się ponad przedmiot twórczy zachowuje względem niego dystans. Rzekomo skrajna subiektywność Schlegla staje się w świetle tych wypowiedzi nieuzasadniona. Właśnie na tym dialektycznym splecionym procesie samotworzenia i samoograniczenia polega sprzeczność myślenia dialektycznego. Nic dziwnego, że wskazywano w ostatnim czasie niejednokrotnie na zapłodnienie przez Schlegla dialektyki heglowskiej — co jednakże przekracza wyraźnie dziedzinę rozważań teoretycznoliterackich i tym samym nie może tu być przedmiotem dalszych dociekań²⁰.

Pora teraz powrócić do pojęć pokrewnych ironii. Powyżej ironia została określona jako zjawisko zachodzące w wypadku zastosowania obiektywnej uniwersalności w stosunku do szczegółu i wykrywające jego ograniczoność. Dowcip natomiast powstaje, gdy uniwersalna całość zostaje ogarnięta pod indywidualnym kątem widzenia. Próby zdefiniowania dowcipu przez Schlegla w „fragmentach krytycznych” utrudnione są zwłaszcza fragmentarycznością lub paradoksalnością wypowiedzi. Cóż bowiem oznacza określenie takie jak: *Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität*²¹ — ponad zrozumiałą fakt społecznego pochodzenia dowcipu i fragmentaryczność formy? W pewnym stopniu uwydatniają one towarzyskie obycie Schlegla w salonach berlińskich, będących podówczas ośrodkiem libertyńskiej myśli kulturalnej w Niemczech. Poza tym wskazują one na jego poprzedników: Arystofanesa i Lessinga, a przede wszystkim Chamforta i nawet Voltaire'a. Typową cechą dowcipu jest jego rozkładająca lub „chemiczna” czynność. Schlegel rozumie przez to działanie prawa przyciągania i odpychania na

¹⁹ Minor, op. cit., t. II, s. 187—188.

²⁰ Por. najnowsze wyniki badań Heinricha Nüsse, *Der Nachlass Friedrich Schlegels*, „Schweizer Rundschau”, t. 56, z. I, s. 39 — lub: Mann, op. cit., s. 145—146.

²¹ Minor, op. cit., t. II, s. 184.

plaszczyźnie społecznej. Do tego dochodzą pierwiastki galwanistyczne nawiązujące do ówczesnej nauki o elektryczności. Behler słusznie wskazuje na pokrewieństwo tych tak zwanych „magicznych” poglądów Schlegla z poglądami Novalisa. Podczas gdy więc pierwiastek „chemiczny” dąży do rozłączenia przedmiotów, pierwiastek „magiczny” składa te poszczególne części w całość. W ten sposób powstają nowe zbiorowości, które Schlegel miał na myśli mówiąc o *Symphilosophie* czy *Sympoesie*. „Magiczne” składanie „chemiczne” rozłożonych przedmiotów rozwiązuje więc sprzeczność między izolowaną jednostką a uniwersalizmem tworząc dowcip:

„Das kombinatorische Vermögen der Magie hat Schlegel in seinem fatalen Sprachgebrauch Witz genannt”, orzeka wszechstronny znawca poglądów schleglowskich, Erich Behler. „Nach seiner Intelligenzlehre ist der Witz die Geisteskraft, die uns der Verlegenheit und Hilflosigkeit gegenüber den reichhaltigen Erscheinungsformen der menschlichen Vernunft und Phantasieäusserungen enthebt. Im Witz bleibt der Geist der Fülle und dem Chaos überlegen”²².

Dodać należy, że schleglowskie ujęcie dowcipu jest zasadą poznawczą, której brak związku z tradycyjną śmiesznością czy komizmem. Dowcip jest celem samym w sobie. Schlegel zwalcza pogląd Chamforta, że należy zrozumieć dowcip jako zastępstwo dla nieosiągalnego szczęścia.

Obok pojęć ironii, paradoksu, refleksji i dowcipu występuje w tej fazie jeszcze szereg dalszych kategorii, a w szczególności: *Urbanität*, gra, bufonia czy omówiony już cynizm i liberalność. Podczas gdy Schrötter za cynizm uważa zastosowanie ironii do moralności, należy podkreślić jego teoriopoznawczą rolę. W tym sensie „cynizm” byłby następstwem liberalności i *Urbanität*, które łączy on z postawą duchową Rzymian. W niedokończonym powieści *Lucinde* dokonał Schlegel osobistego przejścia z owej towarzyskiej *Urbanität* okresu berlińskiego do „fragmentarycznej” ironii w sposób artystyczny. Pojęcie gry uzależnia Schlegel od uniwersalności. Powstaje ona bowiem przez odnośzenie szczegółów życia do nieskończoności:

„Dem Spiel ist nichts anderes als Leben, das aus einem ihm äusserlichen archimedischen Punkt heraus gelebt und gedeutet wird. Indem der Romantiker

²² Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie*, „Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft”, t. I, 1957, s. 232.

sein Leben spielt, glaubt er, es transzendieren und so an der ihm historisch versagten Harmonie doch noch teil haben zu können"²³.

Bufoneria zaś jest wyrazem nowoczesnego rozdźwięku świadomości, formą jego przewyciężenia poprzez ironię w dziele sztuki, przewyciężenia uwarunkowania i realności w życiu w sensie włoskiego *buffo*.

Zasadniczy kompleks problematyki z pierwszej fazy został więc przedstawiony. Oprócz niego Schlegel sformułował również na łamach „Lyceum” szereg myśli, które szczególnie w drugim okresie nabrały dużej ważności. Należą do nich poglądy o rozbiciu poezji, o powieści i gatunku, o poezji, *Sympoesie*, poezji poezji i ich stosunku do filozofii i życia.

O nowoczesnym rozbiciu i fragmentaryczności poezji wypowiada się teoretyk w 4 fragmencie krytycznym: *Es gibt so viel Poesie, und doch ist nichts seltener als ein Poem! Das macht die Menge von poetischen Skizzen, Studien, Fragmenten, Ruinen und Materialien*²⁴. Wypowiedź ta stanowi ogniwo łączące między teorią literatury współczesnej i programem romantycznej poezji uniwersalnej. Podczas gdy w okresie poprzednim stosunek Schlegla do rozbicia poezji jest krytyczny, a w drugim bezwzględnie dodatni, zadowala się tutaj jeszcze samym stwierdzeniem, zabarwionym co najmniej ironicznie pod adresem własnym.

Nie brak także wyraźnych załączków jego późniejszej teorii powieści, która decydująco wpłynęła na sformułowanie romantycznej poezji uniwersalnej. Charakterystycznym rysem tej teorii jest rozciągnięcie zasady nieskończonej zawartości powieści na całość romantycznej poezji:

„Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Compendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums; Werke, die das sind, selbst in ganz anderer Form wie Nathan, bekommen dadurch einen Anstrich von Roman. Auch enthält jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Innern einen Roman. Dass er ihn aber äussre und schreibe, ist nicht nöthig”²⁵.

Tym samym tekst schleglowski wykazał po pierwsze jego pogląd na bezpośredni związek między sztuką i życiem i poten-

²³ Szondi, l. c., s. 405.

²⁴ Minor, op. cit., t. II, s. 183.

²⁵ Tamże, s. 194.

cialne przenikanie życia przez treść powieściową (*das Romanartige*), po drugie wyraźny już postulat przeniesienia pojęcia powieści o nieskończonej zawartości na poezję uniwersalną w charakterze encyklopedycznego programu kulturalnego, po trzecie nadrzędność gatunku powieści w stosunku do wszystkich innych gatunków literackich.

Powyżej wyłożona teoria ironii posiada bezpośredni związek z poezją:

„Da die Poesie unendlich viel werth ich, so sehe ich nicht ein, warum sie auch noch bloss mehr werth seyn soll, wie dies und jenes, was auch unendlich viel werth ist. Es giebt Künstler, welche nicht etwa zu gross von der Kunst denken, denn das ist unmöglich aber doch nicht frei genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben”²⁶.

Teoretyk wyraża tu przekonanie, że nieskończona wartość sztuki nie przekracza bynajmniej nieskończonej wartości życia. Dlatego właśnie poeta powinien stosować odsubiektywizującą metodę ironii w stosunku do własnego dzieła sztuki. Żądanie to wpływa między innymi z dążenia do obiektywnej konstelacji romantyka między poezją a rzeczywistością.

Zasadniczy zwrot w poglądach Fryderyka Schlegla w r. 1797, przygotowany długotrwałą ewolucją jego zapatrywań, uwidacznia się również w stosunku starożytności do współczesności. Nie ma w tej fazie już mowy o wzorcowości poezji greckiej dla literatury nowożytnej. Antyczną i współczesną literaturę traktuje teraz równorzędnie, zaś pojęcie pozytywnej współczesności nie jest już dla niego wyłącznie postulatem, lecz istnieje w tendencjach rozwojowych aktualnej literatury: *Aus dem, was die Modernen wollen, muss man lernen, was die Poesie werden soll: aus dem, was die Althen thun, was sie seyn muss*²⁷.

Z innych uwag wynika, że krytycznie rozwinięte w r. 1795 prawidłowości rozwojowe literatury Schlegel obecnie przyjmuje, a nawet wręcz propaguje. Wprawdzie nie wymienia on pojęcia interesującego, charakterystycznego czy indywidualnego, jednakże ocenia pozytywnie niektóre ich przymioty. Do tego należy przede wszystkim zasada mieszania form i gatunków, co dawniej odrzucał z klasycznego punktu widzenia. Obecnie odrzuca cał-

²⁶ Tamże, s. 195.

²⁷ Tamże, s. 195.

kowiec klasyczne prawo czystości formy, a surowo przestrzegana czystość gatunków wydaje mu się po prostu śmieszna.

Reasumując tę fazę należy stwierdzić, że dokonał się już zasadniczy zwrot do romantyczności, przy czym to uświadomienie sobie romantycznej postawy inspirowane było oddziaływaniem pism Schillera, Fichtego i Herdera. Najbardziej charakterystyczną cechą tej fazy jest sformułowanie pojęcia ironii romantycznej i pojęć jej pokrewnych oraz załączki teorii poezji powieściowej wraz z postulatem uniwersalności i mieszania gatunków.

Zasadniczy program romantycznej poezji uniwersalnej został sformułowany w drugiej fazie na łamach czasopisma „Athenäum”. Punktem wyjścia jest zwłaszcza teoria powieści, która prowadziła poprzez teorię gatunku literackiego oraz określenie „romantyczności” bezpośrednio do tej doktryny romantycznej.

Konkretnie analizowaną powieścią jest szczególnie *Wilhelm Meister Goethego*:

„Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoss nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben”²⁸.

To zestawienie powieści Goethego i filozofii Fichtego z rewolucją francuską wypływa z chęci wykazania głównej tendencji epoki również na polu estetycznym i umysłowym. Już analiza fragmentów z „Lyceum” wykazała, że ironia schleglowska miała dojść do słowa oprócz fragmentu przede wszystkim w powieści, że z gatunkiem tym łączono zasadę ponadepicką, a nawet ponadestetyczną, uniwersalną, dążącą do pełnego zespolenia z życiem. Obecnie Schlegel rozbudowuje swoje tezy. Ujęta tak szeroko powieść powinna wykazać absolutną uniwersalność, tendencję do ukazania całości, która przeciwstawiałaby się jakiemukolwiek rozbiciu dzieła sztuki na drobne cząstki. Kwestia udziału *Wilhelma Meistra* w tworzeniu doktryny romantycznej została już powyżej rozstrzygnięta. Trudniejszy natomiast jest problem gatunku. Lovejoy zwraca się zdecydowanie przeciwko przenoszeniu gatunkowego pojęcia powieści na całą romantyczną poezję:

²⁸ Tamże, s. 236.

„Hayms interpretation implies that it was derived primarily from reflection upon the nature of the Roman as a genre, and above all from a generalization of the aesthetic qualities illustrated, and the aesthetic principles inculcated, in Goethe's Roman”²⁹.

Semantyczne sprzeczności w pojęciu „romantyczny” każą Lovejoy'owi wnosić, że równanie: poezja powieściowa równa się poezji romantycznej — jest nieadekwatne: *Romantische Poesie as equivalent to Romanpoesie, or der Roman, is almost a ἄπαξ λεγόμενον incongruous even with the senses of the word in other Athenäumsfragmente*³⁰. Dopiero najnowsze publikacje źródłowe Eichnera przynoszą rozwiązanie tej kwestii, gdyż uzasadniają stanowisko Hayma niezbitymi dowodami z notesów F. Schlegla. Sprzeciwiając się twierdzeniom Lovejoy'a przytacza on konkretne kontrargumenty:

„I believe this assertion reveals a radical misunderstanding of Schlegel's terminology, and consequently of this thought. My main propose in this article is to show that romantische Poesie, Romanpoesie and der Roman were virtually synonyms in Schlegel's usage, and to attempt a re-interpretation of his theories on this basis”³¹.

Argumentacja Eichnera wychodzi od powiązań teoretycznych między Herderem i Schleglem odnośnie do tego tematu. Badaczowi amerykańskiemu udało się ten niewłaściwie zrozumiany stosunek oświetlić po raz pierwszy przekonywająco. Wprawdzie już Haym w swojej książce o Herderze zaznaczył, że u Herdera powieść określona jest jako gatunek najpojemniejszy i że Schlegel odnośnie poglądy przejął:

„In den Roman kann alles gebracht werden..., der verschiedenen Behandlung fähig, enthält diese Dichtungsart die Poesie aller Gattungen und Arten. Fr. Schlegel hat alles wiederholt; er hat die Herderschen Sätze mit Fichtescher Philosophie blank polirt und in wetterleuchtende Spitzen auslaufen lassen und ist so zu der Formel gelangt: die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie”³². Rozpatrując literaturę średniowieczną Herder rzeczywiście charakteryzuje tę epokę jako mieszaninę obyczajów, języków i form artystycznych i widzi w tej mieszaninie początki współczesnej powieści. Zaskakują przy tym „uniwersalne” i „romantyczne” zapatrywania

²⁹ Lovejoy, l. c., s. 395.

³⁰ Tamże.

³¹ Eichner, l. c. s. 1019.

³² R. Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, Berlin 1885, t. II, s. 634—635.

Herdera na powieść: „Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange als der Roman... er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theory fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten — in Prosa”³³.

Eichner pozostawia czytelnikowi osądzenie rozmiaru tego oddziaływania Herdera na Schlegla, jednakże nie ma wątpliwości co do tego, że było ono znaczne. Wynika to chociażby z faktu, że młody myśliciel nie reprezentował podobnych poglądów na powieść jako *Mischgedicht* przed rokiem 1797, tak że musiały one powstać przy powtórnym zajmowaniu się Herderem i oczywiście również *Wilhelmem Meisterem*. Pierwsze niedawno opublikowane notatki Schlegla z roku 1797 rozpatrują powieść już jako produkt mieszany:

„These jottings establish once and for all Schlegel's conception of the Roman as a „Mischgedicht” and presents this view that all modern poetry should be romantisch in a contest which admits no doubt about the provenance of this term”³⁴.

Jest więc dowiedzione, że ujęcie powieści jako gatunku najpojemniejszego w literaturze wpłynęło bezpośrednio na sformułowanie „romantyczności”. Powstaje pytanie, które konkretne przykłoty łączy teoria literatury Schlegla z tą „romantycznością”. Znana jest odnośna formuła o połączeniu sentymentalnego tematu z fantastyczną formą. W rzeczywistości jednak poglądy Schlegla były o wiele bardziej różnorodne i bogatsze. Jego notesy przytaczały początkowo nawet cztery pierwiastki romantyczne: fantastykę i sentymentalność w poezji oraz filozofię i psychologię w prozie. Ponieważ powieść miała połączyć prozę z poezją, wszystkie cztery pierwiastki złożyłyby się na literaturę powieściową względnie romantyczną. Na miejscu psychologii zjawia się czasem i termin krytyka³⁵. Przez pierwiastek psychologiczny rozumie Schlegel jaskrawy realizm, nie uznający praw estetycznych i moralnych, a oddany wyłącznie pędowi poznawczemu:

³³ Herder, *Sämtliche Werke*, ed Suphan, t. XVIII, s. 109—110.

³⁴ H. Eichner, *Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797—1801*, London 1957, s. 1035.

³⁵ Tamże, s. 1042 — w notatkach występuje również formułka: $\pi^2 = k\pi$ (poezja poezji = krytycznej poezji)

„Wenn man einmal aus Psychologie Romane schreibt oder Romane liest, so ist es sehr inkonsequent, und klein, auch die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, grässlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen”³⁶.

Są to niewątpliwie przejawskrawione momenty realistyczne, a nawet wręcz naturalistyczne. Warto jednak podkreślić, że ten naturalistyczny psychologizm nie jest bynajmniej podporządkowany zasadzie „interesującej”, lecz konsekwentnemu dążeniu do poznania i przedstawienia obiektywnej prawdy.

Jednak i powyższe koncepcje zostały wkrótce przez teoretyka zarzucone. Jest bowiem właściwością najbardziej rzucającą się w oczy w poglądach Schlegla, że znajdują się one w niustannym rozwoju, podlegając ustawicznym zmianom. Dlatego też nigdy nie występują w wersji ostatecznej. Ewolucyjność jego poglądów teoretycznych prowadzi go stopniowo do coraz nowych wyników, będąc rękojmą szczerzej i głębiej jego pasji poznawczej.

Następny szczebel sformułowania pierwiastków romantycznych stanowi podział na fantastykę, sentymentalność i mimiczność. Określa ją wzór, występujący w jego notatkach:

$$\text{ideał poetycki} = \sqrt[1/0]{\frac{\text{FSM}}{0}}^{1/0}$$

Oczywiście, nie można oceniać tego wzoru według praw matematyki. Występujące w liczniku litery dotyczą niewątpliwie fantastyki, sentymentalności i mimiczności. Ich absolutność wyraża mianownik zerowy. Tym samym więc oznacza również pierwsza potęga podzielona przez zero potęgę absolutną lub nieskończoną. O znaczeniu pierwiastka badacze nie mają sprecyzowanego sądu. Eichner otwarcie przyznaje swoją bezradność: *The significance of the root is a matter for conjecture*³⁷. Próba jego interpretacji powinna wyjść od objaśnienia, że powyższe równanie zostało w notatkach rozszerzone o pojęcie Boga. Nie jest ono jeszcze ujęte panteistycznie. Długotrwałe oddziaływanie Spinozy nie pozostaje wprawdzie bez echa, ale Schlegel w żadnym wypadku nie utożsamia pojęcia Boga z *universum*.

³⁶ Minor, op. cit., II, s. 223.

³⁷ Eichner, l. c., s. 1024.

W tym sensie Bóg lub ideał poetycki oznaczałyby kwintesencję *universum*. Ich treści nie mogą więc stanowić nieskończenie spotęgowana, absolutna fantastyka, sentymentalność i mimiczność, lecz tylko nieskończony pierwiastek z nich, tj. ich kwintesencja — przy odrzuceniu wszelkich nieistotnych treści tych pojęć. Nieskończone pierwiastkowanie świadczy o tym, że Schlegel przy całej skłonności do spekulacji zachowuje wyraźną różnicę między konkretnymi treściami a abstrakcyjnym ideałem poetyckim.

Fantastykę rozpoznał Schlegel już w r. 1795 jako charakterystyczny rys wczesnej literatury nowożytnej, aczkolwiek jeszcze z negatywnego punktu widzenia. Dopiero w czasie formułowania programu romantycznej poezji uniwersalnej otrzymuje ona znak dodatni. Natomiast pojęcie sentymentalności jest w tym wypadku pochodzenia schillerowskiego. Należy ono jednakże do pojęć mniej stałych i zastąpionych nieraz przez inne sformułowania. Tak np. zastępuje je Schlegel pojęciem „patosu”, ponieważ jako jego istotę podaje autor duszę i namiętność, a więc określenia sentymentalne:

„Wer Fantasie, oder Pathos, oder mimisches Talent hat, müsste die Poesie lernen können, wie jedes andere Mechanische. Fantasie ist zugleich Begeisterung und Einbildung; Pathos ist Seele und Leidenschaft; Mimik ist Blick und Ausdruck”³⁸.

Ekspresywną rolę mimiczności uzupełnia charakterystyka Eichnera: *In his Berlin years, Schlegel had learnt to appreciate real life as a symbol or an expression of the divine, and mimische Poesie would reflect the „Heilige Lebensstülle of reality”*³⁹. Słowa te przekraczają jednak poglądy Schlegla z omawianej drugiej fazy, sięgając do późniejszej rozprawy *Brief über den Roman*. Na razie Schlegel stoi jeszcze odnośnie do zrozumienia „mimiczności” na konkretnym gruncie historycznym, co udowadnia jego fragment 126, w którym określa on jako mimiczność sztuki romantyczne, dramaty narodowe i „zrobione na efekt”. Brak tutaj jeszcze symbolicznego charakteru fazy późniejszej.

³⁸ Minor, op. cit., t. II s. 244.

³⁹ Eichner, l. c., s. 1025.

Również w wypadku rozróżnienia różnych znaczeń słowa „romantyczny” można przyznać rację Eichnerowi tylko w przybliżeniu. Niewątpliwie wyraz ten występuje nie tylko w sensie programowym i historycznym, lecz także, jak wykazał już Haym, w sensie potocznym. Widać to np. w charakterystyce niektórych postaci powieści *Wilhelm Meister*. Eichner natomiast widzi tylko oba wspomniane znaczenia, chociaż one właśnie miały największe znaczenie dla teorii literatury: *There are two different uses of the phrase „romantische Poesie”: as a historical term and as an absolute value judgement led to endless confusions*⁴⁰.

W innym miejscu domaga się Schlegel od poety romantycznego nie tylko wyczucia fantastycznego, lecz także talentu groteskowego, co pochodzi od jego teorii ironii:

„Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde; dass es nichts seltenes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten. Oft kann man sich des Gedankens nicht erwehren, zwey Geister möchten eigentlich zusammengehören, wie getrennte Hälften... gäbe es eine Kunst, Individuen zu verschmelzen, oder könnte die wünschende Kritik etwas mehr als wünschen, wozu sie überall so viel Veranlassung findet, so möchte ich Jean Paul und Peter Leberecht kombinirt sehen. Grade alles, was jenem fehlt, hat dieser, Jean Pauls groteskes Talent und Peter Leberechts fantastische Bildung vereinigt, würden einen vortrefflichen romantischen Dichter hervorbringen“⁴¹.

Schlegel daje nam tu do zrozumienia, że poezja romantyczna powinna być również praktykowana ironicznie, co sprzeczne jest z interpretacją Eichnera, który tego rysu po prostu nie dostrzega. Do cech istotnych romantyczności należy jednakże również zasada mieszania i łączenia — opierająca się na osobistym doświadczeniu z okresu wydawania „Athenäum”, w którym brała udział grupa młodych romantyków związanych więzami wspólnej generacji. Podobnie jak Fryderyk i August Wilhelm Schlegel, Tieck i Schleiermacher, Bernhardi i Hülsen wspólnym wysiłkiem (pod duchowym przewodnictwem Fryderyka) pracowali nad sformułowaniem i konkretyzacją programu romantycznej poezji uniwersalnej — tak właśnie drogą wzajemnego oddziaływania między poetą i teoretykiem, filozofią i poezją, sztuką

⁴⁰ Tamże, s. 1035.

⁴¹ Minor, op. cit., t. II, s. 223.

i życiem program ten miał być zrealizowany. Historyczne punkty oparcia dla tej realizacji widział Schlegel w Dantem, Shakespearze i Goethem, prekursorach postulowanej poezji uniwersalnej. Autor podkreśla w związku z tym transcendentalność poezji Dantego, uniwersalność Shakespeara na podstawie problemu gatunku jego dramatów oraz „poezję poezji” Goethego.

W wypadku pierwszym uwidacznia się wpływ rozprawy Schillera *Über das Naive und Sentimentalische in der Dichtkunst*. Jednak jego pojęcie poezji transcendentalnej nie pokrywa się z pojęciem sentymentalności. Schlegel i tutaj stara się iść własnymi drogami, co Eichner jako specjalista jego powiązań z Schillem stwierdza niezaprzeczalnie. Dodatkowa analiza tekstu niech objaśni bliżej problem. Podobnie jak sentymentalność, również poezja transcendentalna wynika z stosunku idealności do realności, przy czym Schlegel rozróżnia trzy różne stopnie tego stosunku (podobnie jak Schiller): satyrę, elegię i idyllę:

„Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transcendentalpoesie heissen müsste. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder. So wie man aber wenig Werth auf eine Transcendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Producirende mit dem Produkt darstellte, und im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transcendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn“⁴².

Schlegel przekracza więc wyraźnie poglądy Schillera, łącząc z poezją transcendentalną krytykę oraz nawiązującą do ironii refleksję artystyczną. Mocno podkreślona strona krytyczna prowadzi do sformułowania „poezji poezji”.

Twierdzenie o uniwersalności Shakespeare'a jako ośrodka sztuki romantycznej natomiast łączy się przede wszystkim z problemami gatunku. Jeżeli z jednej strony rozpatruje powieść nie

⁴² Tamże, s. 242 op. cit., t. II.

jako gatunek, lecz jako pierwiastek całej poezji, to można rozciągnąć to pojęcie gatunku również na inne romantyczne gatunki. Innymi słowy: mogą zaistnieć dramaty, które z istoty swej są właściwie powieściami. Do autorów takich dzieł zaliczał Schlegel właśnie Sheakespeare'a, który według notatki schleglowskiej w swoich dramatach jest taki gruntowny i historyczny, że można je określić jako prawdziwą podstawę do powieści. Eichner zresztą wykazał szczegółowo, że Schlegel oceniał Shakespeare'a według tego romantycznego pojęcia treściowego, zaliczając go na tej podstawie do zasadniczych prekursorów literatury romantycznej. Poza tym widział Schegel romantyczne załączki w dalej wykazanych rysach starożytnych oraz nawet w swoim stosunku do *Sternbalda Tiecka* i *Hermanns i Dorothei Goethego*, już nie mówiąc o tak różnych od nich włoskich romansach.

Wszystkie dotychczasowe rozważania i objaśnienia powieści i istoty romantyczności należy potraktować wyłącznie jako uwagi wstępne do zasadniczego sformułowania teorii romantycznej poezji uniwersalnej w sławnym 116. fragmencie czasopisma „Athenäum”. Ze względu na wyjątkowo pryncypialne znaczenie tego fragmentu podaje się odnośny tekst w wersji nieskróconej:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenen Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom grössten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, dass man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren sey ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so dass manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben, Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte

schweben, diese Reflexion immer wieder potenziren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig, nicht bloss von innen heraus, sondern auch von aussen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten seyn soll, alle Theile ähnlich organisirt, wodurch ihr die Aussicht auf eine gränzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andere Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkühr des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch seyn."⁴³

Po wyżej podanych objaśnieniach przygotowawczych schległowska charakterystyka romantycznej poezji uniwersalnej nie wymaga już zasadniczego komentarza. Wypada jednak zwrócić uwagę na niektóre momenty uzupełniające oraz na znaczenie podanego tu programu romantycznego.

Niezmiernie szeroko ujęta poezja uniwersalna w powyższym fragmencie, która miała obejmować nie tylko wszystkie gatunki sztuki, lecz również filozofię, retorykę, krytykę, a nawet wszystkie formy i przejawy życia i społeczeństwa — nie jest przesadnym fantomem, jak często podkreślano. Nie miała ona być niczym więcej tylko naukowo i artystycznie zorganizowanym odzwierciedleniem epoki, przedsięwzięciem w najgłębszym sensie realistycznym. Słusznie podkreślił Behler — jeden z najwszechstronniejszych obecnie znawców Schlegla — historyczno-kulturalne znaczenie romantycznego programu: *Friedrich Schlegels Universalpoesie ist ein Bildungsprogramm, ein Versuch der Kulturbegründung und Kulturreform... So sollte die Universalpoesie die Errungenschaften der Neuzeit in einem gewaltigen Universalsystem der modernen Kultur zusammenfassen.*⁴⁴ Fakt, że do tego podsumowania kulturalnych osiągnięć doszło tylko w skromnym zakresie, że przedsięwzięcie zasadniczo się nie

⁴³ Tamże, op. cit., s. 220—221.

⁴⁴ E. Behler, l. c., s. 211.

udało, wypływa z przyczyn historycznych. Brak było w ówczesnych stosunkach niemieckich konkretnych danych, przy pomocy których taka rewolucja kulturalna mogłaby się dokonać. Być może samo zadanie przekraczało jednak możliwości epoki. Z drugiej strony trzeba też wskazać na pominięty w dotychczasowej nauce fakt, że schległowska teoria romantycznej poezji uniwersalnej jest w niektórych aspektach tylko genialnym wyprzedzeniem współczesnej teorii powieści, która pod naciskiem praktyki powieściowej przypisuje temu gatunkowi coraz szerszy wachlarz problemów i form. Byłaby to w każdym razie interesująca i teoretycznie płodna próba wykazania, w jakim stopniu współczesną twórczość powieściową można połączyć z schległowską uniwersalnością. Dopiero taka próba mogłaby ostatecznie stwierdzić zakres znaczenia i oddziaływania teorii Fryderyka Schlegla. I jeszcze kilka uzupełniających uwag o niektórych aspektach poezji uniwersalnej. Pojęcie uniwersalności polega na podsumowaniu i uformowaniu tego wszystkiego, co jest oryginalne i wzbogaca ludzkiego ducha. Jej główne zadanie polega na syntezie filozofii i poezji. Progresywną jej siłą napędową stanowi dialektyczne pokonanie wewnętrznych sprzeczności:

„Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie: Auch den universellsten vollendeten Werken der isolirten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehen. Das Leben des universellen Geistes ist eine ununterbrochene Kette innerer Revolutionen.“⁴⁵

Punkt wyjścia filozofii stanowi więc poezja i praktyka: powstaje ona z wzajemnego stosunku pełnego walki, o ile te wzajemne związki są całkowite. W innym wypadku powstaje z tego procesu mitologia. Co do „chemicznego” powiązania literatury i życia, co w efekcie tworzy filozofię — Schlegel łączył duże nadzieje przede wszystkim z Schellingiem, mimo że stwierdza u niego nie dość znaczną uniwersalność. Dziś nie ulega już wątpliwości, że Schlegel oddziaływał zapłodniająco na odnośne poglądy Schellinga.

⁴⁵ Minor, op. cit., t. II, s. 288.

Fragment 116 z „Athenäum” przyjmuje również ironię romantyczną do wizji poezji uniwersalnej — wbrew Bedzie Allemannowi i niektórym innym badaczom, którzy nie widzą jej konkretnego związku z literaturą. O niej bowiem jest mowa, gdy Schlegel wymienia poetycką refleksję, jej nieskończone potęgowanie i odzwierciedlenie własne. W fragmentach „Athenäum” autor rozbudował sformułowane już lata wcześniej poglądy o ironii.

Punktem wyjścia do rozpatrywania całego kompleksu skupionych wokół niej pojęć to termin cynizmu, pojętego jako poznanie granic w nauce i sztuce. Następnym warunkiem istnienia ironii jest liberalność. Schlegel przeciwstawia się tu przeważnie historycznemu traktowaniu literatury w tragediach. Naród powinien posiadać tyle swobody przekonań, powiada autor, by mógł znieść — w warunkach republikańskiej konstytucji — również dramaty o problematyce przyszłościowej. Przekonania liberalne obok systemu republikańskiego stanowią warunki wstępne dla historycznie nieograniczonej narodowej problematyki literackiej przyszłości.

Liberalność jako swoboda przekonań może się jednakże rozwinąć tylko na gruncie tzw. *Urbanität*. Schlegel wiąże genezę tego pojęcia z Rzymianami, a szczególnie z satyrami Horacego. Sposób w jaki satyra „urbanowa” podniesiona zostaje do rangi ośrodka rzymskiej uniwersalności, z uwzględnieniem faktu, że właśnie satyra zawiera największy rozdźwięk między ideałem a rzeczywistością w wyżej podanych uwagach o poezji transcendentalnej — pozwala interpretować pojęcie *Urbanität* jako próbę uniwersalnego niwelowania owego rozdźwięku. Umacnia w tym przekonaniu wypowiedź Schlegla, określająca *Urbanität* jako „dowcip harmonijnej uniwersalności”.

Sarkazm powstaje przy połączeniu architektonicznego dowcipu z wyrazem satyrycznym. Dowcip taki powinien być z jednej strony pełny i systematyczny, a z drugiej fragmentaryczny, barokowy — przymioty potrzebne do wytworzenia dowcipu w wielkim stylu. Młody myśliciel widzi go zwłaszcza w zbiorze nowel Goethego *Unterhaltungen deutscher Ausgewandelter* jak w ogóle w noweli.

Sklonność do fragmentaryczności i projektu należy do charakterystycznych form teorii romantycznej. W niej wyraża się czysto zewnętrznie dążenie do nieskończoności i uniwersalności. Schlegel jest świadom fragmentaryczności swojej epoki. Z tej świadomości, przeciwstawionej jako tendencja rozwojowa starożytności, powstaje również literacka forma schleglowskiego fragmentu lub projektu oraz ich teoretyczne uzasadnienie:

„Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv und ganz objectiv, ein untheilbares und lebendiges Individuum seyn. Seinem Ursprung nach, ganz subjektiv, original, nur gerade in diesem Geiste möglich: seinem Charakter nach ganz objectiv, physisch und moralisch nothwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinne fuer Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und theilweise in sich auszuführen. Da nun transcendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat, so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sey der transcendente Bestandtheil des historischen Geistes.“⁴⁶

Fragment 76 dowodzi, że wszystkie powyższe pierwiastki należy łączyć z ironią. W oparciu o Fichtego ironię, czyli intelektualny ogląd określa Schlegel jako kategorię imperatyw wszelkiej teorii. Wokół niej skupiają się takie pojęcia jak gra, humor, komizm czy karykatura. Gra poetycka jest wywołanym wyobraźnią pozorem akcji. Humor określa tu Schlegel jako świadomy, lecz niezamierzony dowcip uczucia. Współczesny komizm polegałby — w oparciu o przykład Arystofanesa — na entuzjastycznym duchu a klasycznej formie, a poza tym na takich nieodłącznych pierwiastkach jak magia, karykatura czy materialność. Karykatura powstaje przez pasywne łączenie naiwności (w sensie schillerowskim) z groteską, może być jednakże również stosowana w tragizmie. Fragment 305 charakteryzuje jeszcze raz szereg pojęć ubocznych ironii romantycznej oraz ich wzajemne powiązanie:

„Abischt bis zur Ironie, und mit willkürlichem Schein von Selbstvernichtung ist eben sowohl wahr, als Instinkt bis zur Ironie. Wie das Naive

⁴⁶ Tamże, s. 206—207.

mit den Widersprüchen der Theorie und der Praxis, so spielt das Grotleske mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie, liebt den Schein des Zufälligen und Seltsamen und kokettiert gleichsam mit unbedingter Willkühr. Humor hat es mit Seyn und Nichtseyn zu tun, und sein eigentliches Wesen ist Reflexion. Daher seine Verwandtschaft mit der Elegie und allem, was transcendental ist; daher aber auch sein Hochmuth und sein Hang zur Mystik des Witzes. Wie Genialität dem Naiven, so ist ernste reine Schönheit dem Humor nothwendig. Er schwebt am liebsten über leicht und klar strömenden Rhapsodien der Philosophie oder der Poesie und flicht schwerfällige Massen und abgerissene Bruchstücke." 47

Druga faza okresu romantycznej poezji uniwersalnej przynosi więc pierwsze pełne sformułowanie wczesnoromantycznej teorii literatury: teorię powieści jako wytworu mieszanego, przeniesienie zakresu „powieściowego” na romantyzm, określenie uniwersalności i romantycznych pierwiastków poezji. Obok tych zasadniczych osiągnięć faza ta wykazuje w dalszym ciągu pogłębienie kompleksu pojęciowego wokół ironii oraz jego bezpośredni związek z postulowaną poezją uniwersalną.

Na marginesie tej zasadniczej grupy problemów warto jeszcze zwrócić uwagę na szereg zjawisk nawiązujących do problematyki fazy następnej. Są to myśli Schlegla o takich zjawiskach jak *das Bizarre*, o śnie, a zwłaszcza o religijnym aspekcie kształcenia. Podczas gdy teoretyk łączy nowelę z pierwiastkiem frapującym, przypisuje on romantycznej baśni i romancy nieskończoną *Bizarrität*, uzasadniając ją następująco:

„...sie will nicht bloss die Fantasie interessieren, sondern auch den Geist bezaubern und das Gemüth reizen; und das Wesen des Bizarren scheint eben in gewissen willkürlichen und seltsamen Verknüpfungen und Verwechslungen des Denkens, Dichtens und Handelns zu bestehn. Es gibt eine Bizarrie der Begeisterung, die sich mit der höchsten Bildung und Freiheit verträgt, und das Tragische nicht bloss verstärkt, sondern verschönert und gleichsam vergöttlicht...” 48

To zjawisko ilustrowane przez Schlegla na podstawie ballady Goethego *Die Braut von Korinth*, zbliża teoretyka do współczesnej literatury o tendencji romantyzującej. Dowodzą tego również jego uwagi o śnie, które przypominają twórczość Novalisa.

47 Tamże, s. 253—254.

48 Tamże, s. 284.

Bardziej typowe dla Schlegla są jednakże przypadające na tę fazę pierwsze wyraźniejsze pierwiastki religijne. Do tej pory młody myśliciel reprezentował poglądy raczej charakterystyczne dla schyłkowej fazy Oświecenia. W dalszym ciągu uznaje on działanie praw przyrody, które usiłuje przenieść również na poezję. Zamierzenie to o znaczeniu niby kopernikańskim miało ustalić naukowość literatury:

„Im Universum der Poesie selbst aber ruht nichts, alles wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch, und auch die Kometen haben unabänderliche Bewegungsgesetze. Ehe sich aber der Lauf dieser Gestirne nicht berechnen, ihre Wiederkunft nicht vorherbestimmen lässt, ist das wahre Weltsystem der Poesie noch nicht entdeckt.“⁴⁹

Jak bezprzedmiotowe wydają się w świetle tej entuzjastycznej apologii obiektywności wszechświata i postulowanej naukowości literatury niektóre twierdzenia uczonych, nie poparte dostateczną znajomością tekstów, a określające wczesny romantyzm typu schleglowskiego jako „reakcję” czy „feudalne kontrnatarcie”. Postulowana zgodność praw rządzących kosmosem i literaturą nie daje się również pogodzić z powierzchownymi sądami Reimanna o Schleglu jako „starym arystokracie” czy „romantycznym lokaju feudalnym klas panujących” (a w żadnym wypadku dla okresu wczesnoromantycznego).⁵⁰ Również tak zwana „legenda o lenistwie” Schlegla powinna należeć bezpowrotnie do przeszłości. Oparta na swawolnej i żartobliwej „idylli o lenistwie” uogólnia ona niektóre twierdzenia i rozciąga na całą twórczość autora. Jej bezpodstawność, zasygnalizowana przez szereg najnowszych badaczy⁵¹, wychodzi również na jaw w porównaniu z ogromnym dorobkiem Fryderyka Schlegla. Autor, którego krytyczne wydanie zaplanowane jest na 19 tomów z zakresu filologii klasycznej i nowszej, krytyki literackiej, teorii literatury, filozofii, teologii, językoznawstwa, historii i publicystyki społecznej i który do tego większość życia spędził

⁴⁹ Tamże, s. 285.

⁵⁰ Paul Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848*, Berlin 1956, s. 182, 455, 447.

⁵¹ Por. Ernst Behler, *Der Stand der Friedrich Schlegel-Forschung* „Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft”, 1 (1957), Nüsse, op. cit., oraz Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der europäischen Literatur* ed. E. Behler, *Einleitung*, s. IX.

dza w niedostatku, wśród nieustannych kłopotów życiowych — nie może być słusznie posądzany o próżniacze usposobienie.

W okresie „Athenäum” co prawda zaczynają powoli wygasać tradycje oświeceniowe, a na ich miejsce wstępują coraz wyraźniej poglądy religijne, a szczególnie w ogłoszonych w trzeciej fazie „ideach”. Już w fragmentach 222 i 262 w „Athenäum” odnosi się Schległowski program kształcenia do Boga jako najwyższego ideału poetyckiego czy najwyższej idei kształcenia człowieka: *Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte.*⁵² A w innym miejscu: *Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch seyn, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerley bedeuten.*⁵³ Terminologia religijna dotyczy więc w dalszym ciągu zasady nieskończonego kształcenia, z drugiej jednakże strony tworzy ona załączek dla późniejszego tak charakterystycznego rozwoju Schlegla w kierunku katolickim.

Dowodzi tego już trzecia i zarazem ostatnia faza romantycznej poezji uniwersalnej, która równocześnie zamyka cały rozwój wczesnoromantyczny, nawiązując do problematyki następującego okresu przejściowego.

W późnych fragmentach ogłoszonych w „Athenäum” pt. *Ideen*, w *Gespräch über die Poesie* jak również w powstałych na przełomie XVIII i XIX wieku późniejszych pismach wraz z niedawno opublikowanymi dziennikami — problematyka skupia się w sposób wczesnoromantyczny jeszcze wokół romantycznej poezji uniwersalnej, jednakże zaznacza się już powolne przesuwanie estetycznego punktu ciężkości w kierunku religii i mitologii. Poezja występuje w ściślejszym związku z filozofią, religią i rzeczywistością. Uzupełniający się stosunek między poezją a filozofią sam w sobie nie jest nowy; Schlegel jednakże postulował w tej fazie ich całkowite zespolenie z życiem. Nowa jest również jasna tendencja utworzenia z zespolonej poezji i filozofii nowej jedności, o czym jednakże mówił poniekąd już fragment 116, a co głosił również zaprzyjaźniony z Schleglem Novalis.

⁵² Minor, op. cit., t. II, s. 239.

⁵³ Tamże, s. 247.

Teraz dochodzi pierwiastek religijny. Zwrot w goethowskim pojęciu kształcenia dokonał się pod wpływem Fichtego, łącząc kształcenie z celem religijnym. O decydującym oddziaływaniu Fichtego na tego romantyka świadczy jego list do brata Augusta Wilhelma Schlegla: *Ich werde nur ganz bescheiden dardhunen, dass Fichtens Verdienst eben darin besteht, dass er die Religion entdeckt hat, und dass seine Lehre nichts anderes sey als wahre Religion in Form der Philosophie.*⁵⁴ Obok wpływu Fichtego należy wspomnieć również o Novalisie i Schleiermacherze, którzy wzmogli odnośne zainteresowanie Schlegla, przy czym z tym ostatnim łączyło się jego wyobrażenie o pochodzeniu religii i sztuki. Nie trzeba jednakże tych wpływów przeceniać, tym bardziej, że Nüsse wykazał niedawno duchową zależność Schleiermачera i Novalisa od Fryderyka Schlegla.⁵⁵

Nie bez znaczenia dla owej ewolucji świadomości był stopniowy upadek rewolucji oraz niemożność realizowania schleglowskiego programu reformy kulturalnej w ówczesnych warunkach niemieckich, co wywołało tęsknotę za trwalszym, konserwatywnym oparciem. Na razie jednak poglądy religijne nie stoją jeszcze w centrum jego teorii, a zrównanie schleglowskiego systemu uniwersalnego z religią, tak słuszne dla okresów późniejszych, wydaje się w tej fazie jeszcze przedwczesne.⁵⁶

Tematycznie ważny jest religijny aspekt teorii literatury. Schlegel dochodzi w tym czasie do wniosku, że całkowicie uniwersalna poezja powinna zawierać również religię:

„Nur durch Religion wird aus Logik Philosophie, nur daher kommt alles was diese mehr ist als Wissenschaft. Und statt einer ewig vollen unendlichen Poesie werden wir ohne sie nur Romane haben, oder die Spielerei, die man jetzt schöne Kunst nennt.“⁵⁷

Niewątpliwie cytat ten świadczy o próbie rozszerzenia zakresu poezji uniwersalnej o brakującą dotychczas religię. Skurczyło się natomiast znaczenie powieści w porównaniu z poprzednią fazą, kiedy pojmował ją Schlegel jako gatunek uniwersalny.

⁵⁴ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. von Oskar Walzel, Berlin 1890, s. 416.

⁵⁵ Nüsse, op. cit., s. 34.

⁵⁶ Por. E. Behler, *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie*, s. 213.

⁵⁷ Minor, op. cit., t. II, s. 290.

Schlegel rozbudowuje dalej teorię romantycznej poezji uniwersalnej, rozszerzając ją o związki z średniowieczem i poezją wschodnią oraz przeciwstawiając romantyczność antycznosci, współczesności, historyczności i sentymentalności.

Program romantyczny zawierał dotychczas tylko teoretyczne uzasadnienie. Teraz jednak Schlegel szuka historycznej i treściowej podstawy dla teorii romantycznej. Podstawy tej miały dostarczyć sztuce romantycznej przede wszystkim niemieckie średniowieczne i Wschód. W niedawno opublikowanym fragmencie Schlegel określił staroniemiecką poezję jako prazródło romantyczności.⁵⁸ Obok pieśni Nibelungów wymienia on Minnesängerów, Hansa Sachsa oraz niektórych popularnych poetów barokowych, zalecając ich romantynom jako pierwotne źródła poezji ludowej. Wraz z Markwardtem należy również zwrócić uwagę na płodne oddziaływanie Tiecka, którego romantyczne dzieła stworzyły Schleglowi realną bazę dla rozwiązań teoretycznych.⁵⁹

Dalszym historycznie ważnym tematycznym wzbogaceniem romantyzmu jest „odkrycie” Wschodu:

„Welche neue Quelle von Poesie könnte nun aus Indien fließen, wenn einige deutsche Künstler mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Übersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche eine Nation, die immer stumpfer und brutaler wird, wenig zu brauchen versteht. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so reizend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.”⁶⁰

Zwracając uwagę na bogactwo poezji ludowej i wschodniej, Schlegel nie zaniedbuje starożytności. Zwłaszcza w literaturze greckiej znajduje on wiele romantycznych załączków, które w jednym z fragmentów zestawia następująco: *Romantische Formen der Alten sind die Sokratischen Dialoge — Memorabilien — Symposien — Idyllen — Elegien — Satiren — Göttergespräche — Plutarchische Biographien — Annalen.*⁶¹ Nawet

⁵⁸ H. Eichner, *Literary Notebooks*, s. 166.

⁵⁹ Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Berlin 1958, t. III, s. 289.

⁶⁰ Minor, op cit., t. II, s. 362.

⁶¹ Eichner, *Literary Notebooks*, s. 164.

antyczne tragedie można udostępnić problematyce romantycznej epoki pod warunkiem zastąpienia misteriów i mitologii współczesną fizyką. Zasadnicza różnica między poezją antyczną a romantyczną polega na ich stosunku do historii. Antyczność powstaje z mitologii, podczas gdy sztuka romantyczna opiera się na historii. Zasadą estetyczną nie jest teraz plastyczność, a płaskość, którą Schlegel określa jako *pittoresk*.

Jednym z łączników między literackimi formami starożytności i romantyzmu jest sentymentalność. Już w rozprawie *Über die Diotima*, a następnie w *Lucindzie* przedstawia Schlegel rolę miłości, którą łączy z definicją sentymentalności. Autor określa ją jako uduchowione uczucie, którego źródłem i duszą jest miłość tak jak w poezji romantycznej.

Ostatnia faza teorii wczesnoromantycznej przynosi wreszcie szereg pojęć nowych. Do najważniejszych z nich należą takie terminy jak centrum, mitologia, encyklopedia, alegoria, symbol, arabeska, fizyka i realizm.

Na progu nowego stulecia Schlegel głosi zasadę znalezienia centrum, czyli ośrodka duchowego w duszy człowieka. Ma on stanowić przeciwwagę dla tendencji epoki napoleońskiej, a wraz z religią należy do pierwszych kroków rozwoju w kierunku restauracji. Schlegel określa ją jako encyklopedię wiedzy, jako postulowaną naukę wszelkiej nauki. Ośrodek ten zamierza sformułować również dla poezji. Stworzenie nowej mitologii ma zostać tym ośrodkiem poezji romantycznej:

„Es fehlt, behaupte ich, unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, lässt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber ich setze hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitwirken wollen, eine hervorzubringen... Die neue Mythologie muss im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke seyn, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäss für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.“⁶²

W jaki sposób wyobraża sobie Schlegel powstanie nowej mitologii? W pierwszym rzędzie przez specyficzne ujęcie przy-

⁶² Minor, op. cit., t. II, s. 358.

rody, której kształt ma ulec upiększeniu przez „fizykę”, fantazję i miłość, albowiem „poezja bez sztuki jest mitologią, a jądrem wszelkiej mitologii jest idea przyrody”. Z pojęciem „fizyki” łączy się niewątpliwie nie tylko rys panteistyczny, który dedukuje nową mitologię z mistyki przyrody, lecz również pierwiastek magiczny, irracjonalny i teozoficzny. Związek ten między fizyką a mistyką występuje w podobnej postaci już wcześniej u Novalisa, co pozwala wnosić o jego oddziaływanie na Schlegla. W każdym razie próba tworzenia nowej mitologii jest wyrazem przejścia od dialektycznie podbudowanej ironii do postulowanej obiektywności mistycznych wartości przyrody. Zmiana ta i tym razem jest uwarunkowana historycznie. Dlatego nie może ona być uzasadniona wyłącznie psychologicznie jak u Schröttera, tym bardziej, że ironia jest uznawana w dalszym ciągu, a o wykluczającej się wyłączości ironii i mistycyzmu w okresie *Gespräch über die Poesie* nie może być mowy.⁶³ Różna natomiast jest zawartość ideowa obu pojęć, tak że przejście od ironii do mitologii oznacza próg zwrotu od wczesnoromantycznej progresywności do konserwatywnych wartości mistycznych.

Ze specyficznym zrozumieniem fizyki łączy się pojęcie realizmu, zasadniczo różnego zresztą od dawnego postulatu obiektywności. Podobnie jak „magiczny realizm” Novalisa ma on wyjść od mitologii i przyrody. Tak jak w transcendentalnej *Boskiej komedii* Dantego realizm powinien oznaczać harmonię między światem idealnym i realnym, nie wolną zresztą od dodatkowej specyfiki emocjonalnej. Zupełnie słusznie Behler zwrócił uwagę na dodatkową zawartość pierwiastka dionizyjskiego⁶⁴.

Z innych założeń wychodzi schległowska teoria alegorii i symbolu. Już w wcześniejszych pismach głosi, że istota sztuki po-

⁶³ K. Schrötter, *Die romantische Ironie Friedrich Schlegels als geistesgeschichtliches Phänomen*, 1924 s. 222, 224 — por. Minor, op. cit., t. II, s. 361—362.

⁶⁴ *Den besonderen Charakter dieses Realitätsbegriffes haben wir also im Bewusstsein des Unendlichen, im Einswerden von Vernunft und Natur zu sehen, wie es sich z. B. im Gefühl des Erhabenen, im Enthusiasmus, in der Sehnsucht nach dem Unendlichen, überhaupt in allen gesteigerten und erhabenen Stimmungen, unter die auch ekstatischer Rausch und Taumel fallen, manifestiert.* E. Behler, *Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie* s. 220—221.

lega na związku z całością. Ten stosunek między skończonością a nieskończonością rozwiązuje alegoria i symbol, bo na miejsce złudzenia wchodzi znaczenie: *Alle heutigen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit anderen Worten: alle Schönheit ist Allegorie*⁶⁵. Tym samym nawiązuje Schlegel do wypowiedzi Tiecka w *Sternbaldzie*, że wszelka sztuka jest alegoryczna. Jeżeli teoretyk wiąże więc wszelką poezję z prezentacją, zbliża się on do nowszego postulatu typowości. Tę typową reprezentacyjność alegorii widzi Schlegel, np. w abstrakcyjności baśni oraz w nowelkach Boccaccia. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem terminowym pojęcie symbolu nie różni się zasadniczo od alegorii, co widać np. również w użyciu tych terminów u Winckelmana, Hamanna czy Schellinga⁶⁶.

Podczas gdy postulaty alegoryczności i symboliki świadczą o dalszej intencji Schlegla do powiązania rzeczywistości z nieskończonością — autor nie zapomina o bieżącym formułowaniu form romantycznych. Należy do nich określenie arabeski. Schlegel opisuje ją jako zjawisko poezji naturalnej, której cudowna fantastyka i groteskowy dowcip nie wykazują sentymentalnego zabarwienia. Przykłady arabeski widzi on u Cervantesa, Jean Paula czy nawet u Diderota.

Ewolucja poglądów Fryderyka Schlegla na przestrzeni prawie 10 lat uwidacznia się symptomatycznie na przykładzie tzw. pierwiastka dionizyjskiego. Obok wspomnianego związku z pojęciem realizmu rzuca się w oczy nieustanne ustosunkowanie go do literatury antycznej: *Das Orphisch-Bakchische ist grade das antikste und modernste zugleich in der ganzen alten Poesie*⁶⁷. Podobnie jak w wypadku zwrotu od obiektywności do transcendentalnego realizmu zaszła zmiana poglądu na istotę pierwiastka dionizyjskiego: z rewolucyjnej pasji wolnościowej stał się mistyczną pasją doznania nieskończoności⁶⁸. Jest to cecha symptomatyczna dla całej drogi rozwojowej Fryderyka

⁶⁵ Minor, op. cit., t. II, s. 364.

⁶⁶ Por. Markwardt, op. cit., s. 257—258.

⁶⁷ *Literary Notebooks*, s. 159.

⁶⁸ Por. E. Klin, *Z problematyki wczesnoromantycznej teorii literatury*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, VI, (1959), z. 3, s. 211—224.

Schlegla, która doprowadziła w r. 1808 do jego konwersji na katolicyzm.

Tym samym rozwój i zawartość programu romantycznego Fryderyka Schlegla zostały przedstawione.

Znaczenie tego programu we wszystkich jego aspektach wymaga jeszcze całego szeregu dodatkowych badań. Już dziś jednak należy do pewników, że zarówno teoria ironii romantycznej jak i tezy o progresywnej poezji uniwersalnej wraz z problematyką ostatniej fazy wpłynęły w znacznym stopniu na przebieg niemieckiego i ogólnoeuropejskiego romantyzmu. Popularną formą jego wtórnego oddziaływania okazały się znane wykłady berlińskie jego brata, Augusta Wilhelma Schlegla. W naszych warunkach szczególnie konieczne wydaje się zbadanie ciekawego aspektu analogii teoretycznych między Fryderykiem Schleglem a Mickiewiczem w myśl wskazań Życzyńskiego. Pozwoliłoby to na ostrzejsze wyodrębnienie tradycji narodowej od poglądów europejskich w okresie romantycznym.

Ciekawym zadaniem byłaby również pełna ocena teorii schleglowskiej na podstawie współczesnego literaturoznawstwa. Zasluga historyczna Fryderyka Schlegla polega bowiem nie tylko na sformułowaniu programu literatury romantycznej, ale również na stworzeniu i zdefiniowaniu wielu pojęć i formułek. W szczególności określenie prawidłowości historycznoliterackich zarówno antycznych jak i nowoczesnych, teoria gatunków literackich, sformułowanie poezji uniwersalnej oraz ironii romantycznej, odkrycie pierwiastka dionizyjskiego oraz próba przewyciężenia tzw. rozdzwiewku współczesnego — to wszystko należy do głównych trwałych wartości literaturoznawstwa.