

Pamiętnik Literacki 2011, 1, s. 5-25



**Romantyczna świadomość elegijna –
rozprawa „O elegii” Kazimierza
Brodzińskiego**

Piotr Śniedziewski

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

ROMANTYCZNA ŚWIADOMOŚĆ ELEGIJNA – ROZPRAWA „O ELEGII” KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

W szkicu *O klasycyzmie i romantyzmie także o duchu poezji polskiej* z 1818 r. Kazimierz Brodziński nieustannie przeciwstawia idyllę elegii, przy czym ta pierwsza – wbrew utartym opiniom – wcale nie okazuje się w jego odczuciu istotniejsza. Zdaje się, iż Brodziński uznany został za głównego teoretyka polskiej sielanki¹ przede wszystkim z powodu zakończenia nie przystającego do treści całej rozprawy:

Co do ducha poezji naszej, widzimy w niej wszędzie panującą miłość ojczyzny, zapal w uwielbieniu szlachetnych obywatelskich czynów, miarkowanie w uniesieniu, imaginacją swobodną, nie przerażającą, bez fantastycznych wyobrażeń, łagodną tkliwość, prostotę, zbyt małej liczbie tegoczesnych obcych pisarzy właściwą, rolnicze obrazy wiejskości i rodzinnego pożycia, moralność praktycznej filozofii, namiętności nieburzliwe i skromność obyczajów. [B 67]²

Te i tym podobne deklaracje sprawiły, że autora tekstu *O klasycyzmie i romantyzmie* zaczęto nazywać obrońcą idylli. Tymczasem rozprawa, z której pochodzą przytoczone słowa, wcale nie pozwala na wyciągnięcie tak jednoznacznych wniosków. Brodziński jest w niej daleki od afirmatywnej postawy wobec sielanki i nawet jeśli usiłuje opisać wyznaczniki jej poetyki oraz kryjący się za nimi światopogląd, nie tai, że mowa o formie nieadekwatnej do rzeczywistości XIX stulecia. Czas zatem położyć kres przekonaniu, jakoby Brodziński był bezkrytycznym obrońcą poezji sielankowej – co tak wyraźnie podkreśla w swej pracy Alina Witkowska:

¹ Warto podkreślić, że ani w rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie*, ani w innych tekstach, które poddane zostaną analizie w niniejszym szkicu, K. Brodziński nie stosuje żadnych kryteriów pozwalających precyzyjnie odróżnić idyllę od sielanki. W jego pismach są to kategorie używane wymiennie, traktowane jako światopogląd, wyraz pewnej postawy wobec życia, bądź jako gatunek literacki.

² W ten sposób odsyłam do: K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie także o duchu poezji polskiej*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak. T. 1. Wrocław 1964. Ponadto w artykule występuje jeszcze skrót S = F. Schiller, *Dziela wybrane*. Przeł. I. Kronska. Wybór, wstęp i oprac. S. H. Kaszyński. T. 1. Poznań 2006. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

już w rozprawie *O klasycyzności i romantyczności* zawarte są właściwie wszystkie pozytywne argumenty, które pozwoliły krytykowi uznać sielankę za najbardziej obiecujący gatunek literatury współczesnej³.

Wydaje się, że tego rodzaju opinie wynikają nie tyle z analitycznej lektury pism Brodzińskiego, ile z potrzeby zakwestionowania chyba zbyt ostrych ocen formułowanych pod jego adresem m.in. przez Adama Mickiewicza i Maurycego Mochnackiego. Wystarczy przypomnieć satyryczny obraz jednego z Literatów, który w III części *Dziadów* wyznaje:

Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi; –
Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,
Trzody, cienie – Sławianie, my lubim sielanki⁴.

Nietrudno w tych słowach odnaleźć wykrzywiony wizerunek Brodzińskiego jako teoretyka idylli, przede wszystkim zaś – jako autora *Wiesława*⁵. Równie krytyczny był w swych wystąpieniach Mochnacki, który w artykule *O krytyce i sielstwie* kpił z „odgłosu fletni pastuszków i słodkich dźwięków sielskiej fujary”, „westchnień niewinnie genialnych skotopasów i pasterek” oraz z „ciszy dolin, pól i zielonych gajów, gdzie brzmi muzyka zefiru pięściwym wiosny tchnieniem”⁶. Witkowska słusznie zauważa, iż „Każde [...] z programowych, wyznawczych zdań Mochnackiego może stanowić antytezę zasad idyllizmu”⁷. Powodem tak ostrej krytyki okazała się w przypadku autora szkicu *O krytyce i sielstwie* zupełnie odmienna wizja tego, czym była i z jakich źródeł się wywodziła ówczesna literatura polska. W ferworze dyskusji doszło do licznych uproszczeń i zamierzonej radykalizacji stanowisk, co nie przysłużyło się chyba Brodzińskiemu. Wydaje się bowiem, iż jego stosunek do tradycji idylli przedstawia się zgoła inaczej, niż to wynika zarówno z pism XIX-wiecznych, jak i z XX-wiecznych opracowań historycznoliterackich.

Otóż w rozprawie *O klasycyzności i romantyczności* możemy przeczytać, że idylla była niegdyś najdoskonalszym wyrazem ładu i harmonii, a jej bohaterowie (zgodnie z konwencją – naiwni pastrze) zamieszkiwali świat oswojony, przypomi-

³ A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...* Warszawa 1972, s. 78. Podobną tezę stawia m.in. B. Dopart (*Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 15), który twierdzi, iż według Brodzińskiego „podstawę cywilizacji stanowi rolnictwo, podstawę poezji idyllizm, o ładzie genologicznym decydują sielanka liryczna, *epyllion* bukoliczne, poemat opisowy rolniczy”. Dopart nie waha się też pisać o Brodzińskim jako „polskim idylliście” (s. 28) czy nawet o „ideologii idyllizmu” (s. 32) autora *O klasycyzności i romantyczności*.

⁴ A. Mickiewicz, *Dziady*, część III. W: *Dziela poetyckie*. T. 3. Wyd. 6 (2 w tym oprac.). Warszawa 1982, s. 204.

⁵ Wspomnienie zaprawionego sporą dawką ironii oraz złośliwości wizerunku Literata – obrońcy sielanki wyraźnie zaciążyło też na uwagach S. Skwarczyńskiej (*Mickiewiczowski pogrom Arkadii (pominięta karta w historii stuletniej wojny z poezją pastoralną)*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 53), niesłusznie ograniczającej krytycznoliterackie propozycje Brodzińskiego do naiwnej pochwały złotego wieku oraz polityczno-społecznej rzeczywistości początku lat dwudziestych XIX stulecia.

⁶ M. Mochnacki, *O krytyce i sielstwie*. W: *Pisma krytyczne i polityczne*. Wstęp Z. Przychodniak. Wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak. T. 1. Kraków 1996, s. 245.

⁷ Witkowska, *op. cit.*, s. 124. Szerzej o stosunku Mochnackiego i Mickiewicza do Brodzińskiego (zwłaszcza do jego teorii idylli) autorka pisze na s. 124–143.

nający rajski ogród. Jednak postęp cywilizacyjny oraz konsekwencje wynikające z dominacji chrześcijaństwa (odczarowanie rzeczywistości i towarzyszące mu otwarcie na nieskończoność) sprawiły, iż doświadczana jeszcze przez dawnych poetów Arkadia przemieniła się w mit. Brodziński powtarza w ten sposób ustalenia Friedricha Schillera⁸, który w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (opublikowanej po raz pierwszy w całości w 1800 r.) pisał:

Inaczej było u starożytnych Greków. U nich kultura nie wyrodziła się jeszcze w takim stopniu, żeby miała wyprzeć naturę. Cała konstrukcja ich życia społecznego wzniesiona była na odczuwaniu, a nie na kiepskich wytworach nauki. Nawet ich religia była intuicją naiwnego uczucia, odróślił radosnej wyobraźni, a nie tworem medytującego rozumu, jak kościelna wiara ludów nowożytnych. [S 247]

Według Schillera świat starożytnych Greków to świat „naiwny”, w którym natura miała zdecydowaną przewagę nad kulturą, co oznacza, iż rzeczywistość nie była poddana dyktatowi sztucznych norm i reguł. Niemiecki poeta nie postrzega więc natury jako pięknej formy (czyli przedmiotu estetycznego), ale raczej jako ideał życia, przypisując w ten sposób owej naturze wymiar moralny. Zgodnie z tą teorią krajobraz zamieszkiwany przez człowieka nie jest piękny, ponieważ spełnia abstrakcyjne warunki bycia pięknym; okazuje się taki, gdyż kryje w sobie ideę harmonijnej, zatem pogodzonej ze światem egzystencji. Z tych samych powodów porządkiem społecznym rządzi „odczuwanie” (nie zaś nauka), a religię przedstawia się jako „intuicję” (zaprzeczenie wiary zinstytucjonalizowanej), zgodnie z którą ludzie współżyją z bogami w jednym świecie. W ten sposób Schiller wyeliminował nieskończoność, rodzącą niepokój i obawę przed tym, co wymyka się ludzkim możliwościom poznawczym, i zastąpił ją pogodnym współistnieniem w przestrzeni ograniczonej, ale za to pewnej oraz przyjaznej⁹. Tak rozumiana „naiwność” została jednak zaprzepaszczona lub raczej odczarowania – w procesie historycznym jej miejsce zajęła „sentymentalność”. Tę drugą Schiller wiąże z rozwojem ducha spekulatywnego oraz ze skłonnością do normatywizmu. „Sentymentalny” jest świat nowoczesny, w którym dominuje sztuka. Człowiek utracił pewność i spokój, ale – dzięki kontemplacji – zwrócił się ku transcendencji. Nie tylko więc mieszka już w oswojonym przez siebie świecie, lecz odkrywa nieskończoność; nie poddaje się konieczności, wynikającej z życia w zgodzie z prawami natury, lecz korzysta z wolnej woli; nie cieszy się z bliskiej obecności znajomych bóstw, lecz poszukuje absolutu tam, gdzie żaden człowiek dotrzeć nie może. Nowoczesność jest w konsekwencji tożsama zarówno z wyzwoleniem człowieka, jak i ze stratą świata, w którym mógł on czuć się bezpiecznie i spokojnie. Nic więc dziwnego w tym, że Brodziński – korzystając z przemyśleń Schillera – ułokował Arkadię w czasie dawno już minionym. Autorzy w XIX w. nie mogą jej bezpośrednio doświadczyć,

⁸ Istotny wpływ rozprawy Schillera na szkic *O klasycyzmie i romantyzmie* został już dostrzeżony przez H. Życzynskiego w artykule *Badania nad historią estetyki i teorii literatury w Polsce. Estetyka „Pamiętnika Warszawskiego” (1815–1822)* („Pamiętnik Literacki” 1918, z. 1, s. 219–221, 224, 240).

⁹ Warto w tym kontekście przypomnieć, że i Brodziński w szkicu *O egzaltacji i entuzjazmie* z 1830 r. podkreślał wyraźnie, że „[Grecy] mieli bogaty, czarujący świat mitologii, który wyobrażenia nieskończoności tak mile ograniczał, jak owe jasne zorza, zdające się ziemię z niebem połączyć. [...] ich Olimp był razem ziemski i niebieski, ich bogowie byli to ludzie ubóstwieni, udoskonaleni i szczęśliwi według zmysłowych pojęć” (B 177; podkreśl. P. Ś.).

zatem pisane przez nich sielanki to tylko marne imitacje złotego wieku. Co więcej, utwory tych autorów skażone są nadmiernym dydaktyzmem – pasterze przestają uczestniczyć w powszechnym ładzie istnienia i głoszą jedynie sztuczną pochwałę świata, który dawno przeminął. W rezultacie Brodziński podkreśla w szkicu *O klasycyzności i romantyczności*: „Przeto idylla, acz w najszcześniejszy stan człowieka myśl unosząca, chociaż z wszelkimi wdziękami wystawiona, utracą swą wartość, bo prawdę straciła” (B 18). W ten właśnie sposób rodzi się świadomość elegijna, będąca wynikiem dojmującego poczucia straty i wydziedziczenia. Brodziński sugeruje zatem, iż istnieje historyczna więź między idyllą a elegią, czego najlepszym dowodem jest dla krytyka przemiana wrażliwości romantycznej:

Czucie romantyczności dawnych wieków objawia się w teraźniejszej poezji Niemców. Tamta była kwitnącą wiosną, ta jest smutną jesienią; tamta pełna życia, ta wspomnień; tamtej matką jest samo czucie, tej dumanie; czucie tamtej otworzyło pole dla dumania, tak jak teraz badanie i dumanie otwiera je dla poezji. Ta jest więcej filozoficzną, tamta więcej religijną; ta jest elegią, tamta była idyllą. [B 27]

Mniej istotne wydaje się w przytoczonym fragmencie to, że jest on skonstruowany w taki sposób, by z elegią wiązały się uczucia i wyobrażenia tradycyjnie przypisywane melancholii – jesień, wspomnienia, dumanie. Dużo ważniejszy okazuje się fakt, iż idylla przedstawiona tu została jako forma niemożliwa, nie odpowiadająca wrażliwości człowieka początku XIX wieku. Idyllę, związaną ze światem utrwalonych wartości, można tylko wspominać, można też za nią tęsknić, ale nie można już w niej zamieszkać. Podobne spostrzeżenia zamieścił w swej rozprawie Schiller, twierdząc:

Poeci tacy [tj. sentymentalni] realizują ideał, a jednocześnie zachowują ciasny i ubogi świat pasterski, podczas gdy powinni byli po prostu albo wybrać inny świat dla ideału, albo inny sposób przedstawienia dla świata pasterskiego. [S 270]

Poezja nowoczesna, wprowadzając człowieka w spekulatywny świat idei, nie powinna powielać obrazu rzeczywistości zamkniętej i doskonale oswojonej, który występował w dawnej poezji pasterskiej. Twórcy sentymentalni muszą zrozumieć, że krajobraz pasterskiej idylli nie pozwala się łatwo przenieść we współczesne im realia. W konsekwencji – dodaje już autor rozprawy *O klasycyzności i romantyczności* – to, co poeci początku XIX w. chcieliby zaprezentować jako idyllę, nie jest tym, czym była ona niegdyś.

Podobne konstatacje znalazły się w chronologicznie późniejszym szkicu *O idylli pod względem moralnym* (1823). Brodziński faktycznie przedstawia się tu jako rzecznik idylli, za której odpowiednik w literaturze polskiej uznaje sielankę. Jednak stanowisko krytyka jest głęboko aporetyczne, a wnioski płynące z uważnej lektury tekstu nie dają się w żaden sposób uzgodnić ze wstępnymi założeniami i deklaracjami. Zaczyna bowiem Brodziński od spostrzeżenia, że idylla to gatunek z definicji filozoficzny, który dzięki wspomnieniom kreśli przed oczyma czytelników wizję świata przyjaznego i harmonijnego. Tego typu rozpamiętywanie nie ma w odczuciu autora rozprawy nic wspólnego z nostalgią czy z tęsknotą za bezpowrotnie utraconym ideałem; wprost przeciwnie – powinno budzić siły i chęci do rekonstrukcji tego ideału w teraźniejszości lub w przyszłości:

Nie dlatego dano nam pamięć błogich wieków niewinności i prostoty, byśmy z twarzą ku nim zwróconą za nimi płakali. Wiemy i pamiętamy, co być mogło, byśmy pomnieli, co być może i powinno. [*O idylli pod względem moralnym*, B 252]

Temu wysiłkowi towarzyszyć musi poszanowanie narodowych obyczajów oraz kult codzienności przeciwstawionej różnego rodzaju modom. W tym właśnie tkwi aspekt moralny idylli jako formy literackiej. Gdyby Brodziński ograniczył się tylko do tej propozycji, można by go słusznie uznać za stronnika idylli – nawet jeśli nie opisuje on aktualnego stanu, w jakim znalazł się ów gatunek, a jego uwagi mają charakter preskryptywny. Jednak krytyk dodał do swych intuicji krótki rys historyczny¹⁰, który – jak mierniam – podważył zasadność głoszonej przez niego teorii.

Otóż w szkicu Brodzińskiego wyodrębnione zostały trzy stadia rozwoju idylli jako gatunku. Etap pierwszy przypada na czasy starożytne, kiedy idylli nie postrzegano jako konwencji literackiej. Była ona głęboko zakorzeniona w naiwnym doświadczeniu codzienności oraz zwykłości istnienia, a do grona jej głównych bohaterów zaliczano przede wszystkim łatwowiernych pasterzy, zawsze skłonnych do zachwyty nad pięknem stworzenia:

Prawda, że życie pasterskie najwięcej jest swobodne, że słusznie idylla w złotym go wieku maluje, że szczęśliwa mitologia Greków utworzyła z niego nadziemski, czarujący kraj poezji. [*O idylli pod względem moralnym*, B 251]

Wiek mitologii to zatem czasy, kiedy pełen wiary człowiek żył w świecie obok bóstw, którym składał hołd i oddawał cześć. Dzięki temu był to świat doskonale oswojony, zaczarowany – o czym Brodziński wymownie pisał w przywoływanym wcześniej szkicu *O klasycyzmie i romantyzmie*. Jednak pasterze oraz towarzyszące im trzody szybko stali się konwencjonalnym sztafżem – głównie na skutek postępującego oświecenia oraz porzucenia natury: „Ale im dalszy jest człowiek od prostoty i natury, tym opaczniej tworzy sobie wyobrażenie o stanie natury, o wieku złotym” (*O idylli pod względem moralnym*, B 251). W ten sposób rozpoczyna się drugi etap rozwoju nowożytnej już idylli, która nie tylko traci żywy kontakt z rzeczywistością i przestaje być wyrazem bezpośredniego jej doświadczenia, ale przemienia się przy tym w konwencjonalny gatunek literacki. Nie bez powodu w szkicu *O egzaltacji i entuzjazmie* Brodziński żali się, że współcześni mu poeci „nie mogą powtórzyć owej harmonijnej doskonałości w ograniczeniu i całej mitologii Greków [...]” (B 177)¹¹. Bardzo dobrą ilustracją tych samych zjawisk jest również idylla stworzona przez francuskich klasyków: „Ludwik XIV na pysznym dworze, w pasterskim stroju przebrany, chciał na scenie siebie i widzów tym smutnym ułudzeniem sztuki omamić” (*O idylli pod względem moralnym*, B 251). Warto podkreślić,

¹⁰ Ten element potwierdza, jak sądzę, zmysł historyczny Brodzińskiego, który traktuje idyllę i jako wyraz emocjonalnych aspiracji człowieka osadzonego w konkretnym momencie dziejowym, i jako gatunek literacki, mający sobie tylko właściwe cechy. Dlatego zbyt radykalne wydaje mi się twierdzenia D o p a r t a (*op. cit.*, s. 32), który pisze, że „idylla jest wszak kategorią ponadgatunkową” oraz że „poza idylliczną krainą łagodnych i czystych uczuć, powszechnej miłości i dobroci znalazła się tragiczna kolizja racji i gra namiętności, patos wydarzeń historycznych, porywy religijne i ekspresja cierpienia”. Sądzę, iż idylla Brodzińskiego jest formą dużo bardziej skomplikowaną, w którą, co zobaczymy, wprowadzony został i dramt przemijania (a zatem czynnik historyczny), i obawa przed śmiercią (a zatem element nie pozbawiony wymiaru religijnego).

¹¹ Warto może podkreślić, że wielokrotnie pojawiające się w rozprawach Brodzińskiego o hasło, głoszące „doskonałość w ograniczeniu” bądź „szczęście w ograniczeniu” (*O klasycyzmie i romantyzmie*, B 17; *O idylli pod względem moralnym*, B 252), jest pożyczone z wydanego w 1804 r. dzieła J. P. Richtera *Vorschule der Ästhetik*. Na ten temat zob. Witkowska, *op. cit.*, s. 73–75. – M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*. Wrocław 1978, s. 12, 52–53.

iż ten rodzaj sztuki nie ma już nic wspólnego z naiwnym przeżywaniem świata przez pasterzy starożytnych. Klasycy doskonale zdają sobie sprawę z tego, że doświadczenie idylli stoi w sprzeczności z ich światem oraz że wszystko, co im pozostało, to tylko odgrywanie sielanki. Dlatego idylla wieku Ludwika XIV nie przynosi ukojenia ani ładu, rodzi za to gorzką świadomość straty. W konsekwencji okazuje się, iż ta idylla ma głęboko elegijny charakter. Wreszcie – postępującą degradację idylli Brodziński dostrzega w twórczości Salomona Gessnera:

Od zjawienia się Gessnera straciliśmy zupełnie ten przymiot narodowej sielanki. Weszły w modę czcze opisy piękności natury i pasterze nudnomoralni bez natury, bez właściwych obyczajów. Nic tam nie widzimy, co byśmy do własnego życia zastosować mogli. Gessner kładzie w usta pasterzy złotego wieku wszędzie myśli o moralności, gdy właśnie ludziom, według stanu natury żyjącym, równie nasze występki jak cnoty nie mogą być znane. Człowiek w stanie natury jest dobrym i szczęśliwym nie wiedząc o tym, jest nim z natchnienia, ale nie z woli. W obrazie teraźniejszych pasterzów wystawia czyny moralne, które mogą być piękne w poezji, ale nie są zastosowane do życia naszego. [*O idylli pod względem moralnym*, B 255]

Mamy tu do czynienia już tylko z inscenizacją tracącą wszelki związek z żywym doświadczeniem. Pasterze Gessnera rezonują w sposób właściwy człowiekowi XVIII stulecia i zatracają przy tym to, co ich charakteryzowało niegdyś: prostotę, naiwność i wiarę w porządek świata. Pasterski ubiór okazuje się więc jedynie przebraniem dla znużonych ludzi nowożytnych, nie potrafiących oswoić świata, w którym muszą egzystować. Lekiem na te niedostatki oraz wypaczenia ma być według Brodzińskiego – i jest to trzeci etap rozwoju idylli – powrót do rzeczywistości wraz z towarzyszącym mu gestem odrzucenia konwencji. W tej też propozycji najpełniej objawia się aporetyczny charakter refleksji krytyka. Przede wszystkim dlatego, że powrót do rzeczywistości skończyć się musi rozczarowaniem. Nawet polska wieś nie potrafiła obronić naturalnych uczuć, wszędzie dominuje maskarada i naśladownictwo:

Prawda, że obyczaje wiejskie tchną dziś stolicą i miłością mody, że znikły dawne narodowe obyczaje i obrzędy, że rolnicy mało dziś wystawują obrazów idylli. [*O idylli pod względem moralnym*, B 256]

Trudno w tym świecie znaleźć jakikolwiek element sielanki, więc jeśli ciągłość gatunkowa ma zostać podtrzymana, uruchomić należy moc konwencji – mniej liczy się rzeczywistość, jaka jest, bardziej ta, jaką chcielibyśmy widzieć:

Ale poezja maluje rzeczy, jak być mogą i powinny, wybiera to, co najpiękniejszego jeszcze na polu rzeczywistości wynaleźć może, to się stara rozkrzewiać, do tego zachęcać. [*O idylli pod względem moralnym*, B 256]

Niewiele zatem wynika z powrotu do rzeczywistości, jeśli natychmiast okazuje się, że trzeba ją poddać idealizacji. Pod wpływem zaś takich zabiegów rzeczywistość i poezja przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie – krytyk dopowiada bowiem, że „Poezja, zabawie znawców tylko służąca [a zatem oceniana według rygorów sztuki – P. Ś.], jest niczym przeciw tej, która z życiem, ze stosunkami naszymi ma związek” (*O idylli pod względem moralnym*, B 256). Jeśli potraktować to kolejne wezwanie poważnie, to okaże się, że poezja winna ściśle się łączyć z życiem i obyczajem (a nie z konwencją, prowadzącą do idealizacji!) – a więc musiałaby ukazywać życie takim, jakie ono jest, czyli zgoła niesielankowe. W ten sposób niemożliwe do zrealizowania pragnienie idylli staje się potwierdzeniem świadomości elegijnej, której Brodziński w żadnym razie nie potrafi zaradzić.

Ponieważ szkic *O idylli pod względem moralnym* jest rozprawą krytycznoliteracką, można by sądzić, że wyjściem z przedstawionych nieścisłości teoretycznych oraz niezborności logicznych będą analizy tekstów. Jednak i w tym punkcie Brodziński zawodzi jako rzecznik idylli. Po pierwsze, nie potrafi podać żadnego przykładu ze współczesnej mu twórczości, który potwierdzałby żywotność gatunku czy przeciwstawiał się jego niedojrzałym, w opinii autora polskiego, realizacjom. Po drugie, kiedy Brodziński musi się odwołać do jakiegoś utworu, sięga po renesansowe teksty Szymona Szymonowica i Józefa Bartłomieja Zimorowica, bo tylko im udało się przedstawić prawdziwy sielankowy krajobraz z żywymi ludźmi, a nie z marionetkami:

Sielanki jego [tj. Zimorowica] nie są pasterkami, śpiewa on jako rolnik, obywatel i poeta, maluje to, co go w jego wiejskim zaciszu otacza: swój domek, swoich sąsiadów panów i chłopków, jest sielskim poetą. [*O idylli pod względem moralnym*, B 255]

Ponieważ tego typu zachwyty towarzyszą jedynie opisom poetów renesansowych, możemy się domyślać, iż w rzeczywistości XIX w. (ani tej literackiej, ani – tym bardziej – społeczno-politycznej) Brodziński nie odnajduje podobnych wartości. Świat pierwszej połowy XIX stulecia jest bowiem światem odczarowanym, pozbawionym światła idylli oraz pogrążonym w mroku elegii. Dlatego, i jest to ostatni powód, dla którego Brodziński jako rzecznik idylli nie spełnia swojego zadania, krytyk zaczyna myśleć w sposób preskryptywny. Mnoży pytania retoryczne, używa trybu rozkazującego, wyraża swe życzenia i pragnienia – wszystko to działa przeciwko niemu, gdyż świat, w którym przyszło żyć krytykowi, jest odaty z pożądanych wartości, to jedynie wspomnienie przeszłej doskonałości lub nadzieja na jej odrodzenie. Czasami tylko idylla może się w tym świecie pojawić, ale wyłącznie na moment, ponieważ życie człowieka w XIX stuleciu wydane jest na łup świadomości nieszczęśliwej – rządzi nim wspomnienie (rzeczy utraconej) albo próżne pragnienie (rzeczy, która się nigdy nie pojawi). A zatem miejsce i czas, z których pisarz przemawia, są naznaczone stratą. Dlatego idylla w ujęciu Brodzińskiego zyskuje rys wolicjonalny, czyli zupełnie sprzeczny z ideałem gatunku, od którego opisanie krytyk rozpoczął swój esej. Dawną idyllę charakteryzowała naiwność, brak rezonerstwa i maskarady, naturalność wreszcie, przecząca wysiłkowi woli. Na początku XIX w. dominować zaczyna pragnienie odzyskania postradanego świata lub wybudowania nowego, lepszego. W efekcie idylla wypowiedziana w czasie teraźniejszym staje się niemożliwa – wolno ją tylko wyrazić w czasie przeszłym albo przyszłym, a więc za każdym razem jako rzecz nie istniejącą. Wydaje mi się, że szkic z r. 1823 nie jest zatem ani manifestacją świadomości idyllicznej, ani potwierdzeniem pozycji Brodzińskiego jako obrońcy i piewcy tego gatunku. Jest zgoła inaczej – artykuł *O idylli pod względem moralnym* okazuje się logiczną konsekwencją tez, które pisarz zawarł w wygłoszonej i opublikowanej rok wcześniej rozprawie *O elegii*¹² – czyli Brodziński to przede wszystkim doskonały teoretyk świadomości elegijnej.

¹² Prezentowany przeze mnie punkt widzenia jest więc zupełnie odmienny od tego, który przedstawiony został przez D o p a r t a (*op. cit.*, s. 32): „Brodziński rozszerzał swą propozycję [poezji idyllicznej] na gatunki utrwalone już w polskiej literaturze, elegię i dumę”. Krakowski literaturoznawca sugeruje zgodnie z ugruntowaną tradycją badawczą, iż podstawą światopoglądu Brodzińskiego była idylla i to ona zaciążyła na gatunkowej postaci elegii.

Nie bez powodu zatem znaleźli się badacze (np. Czesław Zgorzelski¹³ czy Ireneusz Opacki¹⁴), którzy ten właśnie aspekt rozważań uznali za kluczowy i najbardziej doniosły w dorobku krytyka. Roman Doktor podkreślił nawet, że autor *Pogrzebu przyjaciela* „stworzył najbardziej kompletny wizerunek elegii [w XIX w.]”¹⁵. Podobne spostrzeżenia pojawiają się również w opracowaniu Bernadetty Kuczery-Chachulskiej, która nie ma wątpliwości, iż „refleksja Brodzińskiego nad elegią jest najdoskonalszą syntezą świadomości gatunku na początku XIX wieku”¹⁶. Wydaje się, iż Brodziński rzeczywiście niezwykle często silił się na pochwałę idylli, która niemal zawsze przemieniała się we własne przeciwieństwo. W życiu człowieka dominuje bowiem trudny do zdefiniowania smutek bądź tęsknota za bezpowrotnie utraconą Arkadią; brak w tym życiu pogody ducha, nie ma też miejsca na spokój wynikający z harmonii istnienia, ponieważ okazała się ona zaledwie mitem. W rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie* czytamy nawet, że „Więcej smutek niż wesołość właściwy jest rodowi ludzkiemu” (B 57). Także w szkicu *O elegii* znaleźć możemy podobne spostrzeżenia: „Wesołość jest tylko chwilowym zapomnieniem stanu naszego” (B 192). Zdaje się, iż to właśnie tego typu przekonania doprowadziły do przenikniętych goryczą uwag, które pomieszczone zostały w eseju *O idylli pod względem moralnym*:

Czemuż by poeci w swoim wieku i kraju [...] scen idyllicznych szukać nie mogli? Biada narodowi i jego oświeceniu, w którym by ich zupełnie znaleźć nie mogli! Ekloga, oznaczająca wybór, które to nazwisko starożytni sielance dawali, pięknie odpowiada jej własności. Wybierać należy nie do sceni najpiękniejszej z najpiękniejszej natury, z chwil najmilszych najlepszych z ludzi. Któryż miłośnik natury i cichego szczęścia powiedzieć może, żeby kiedy błogich chwil w sercu swoim nie uczuł, iżby kiedyś w życiu nie zawołał: „i jam był w Arkadii”? Chwile takowe nie są te, których pamięć razem ze zgryzotą serca przychodzi, nie są one owocem próżnych żądz i namiętności, ale nadają jej łagodne uczucia, pokój duszy i miłość powszechna. Nie są one ciągłe i częste, życie nasze nie jest Utopią, w której żaden wiatr północny nie wieje, ale gdzie przecie Zefir pogodny znoje nasze i lży osusza. Te chwile są naszymi eklogami. [B 253]

Podobnie jak w całej rozprawie, tak i w tym fragmencie subwersywny żywioł elegii przenika pochwałę idylli, przekształcając ją w jej własne przeciwieństwo. Warto dodać, że nie tylko Brodziński w dokładnie taki właśnie sposób pojmował idyllę. Analogiczne uwagi można z łatwością odnaleźć w szkicu *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Schiller pisze wprost, iż „idyllę zalicza do gatunku elegijnego” (S 370), choć czyni to z nieco innego niż krytyk polski powodu. Według Schillera elegijna natura idylli jest bezpośrednią konsekwencją doświadczenia braku odpowiedniości między sztuką a ideałem. Ta pierwsza rządzi się bowiem regułami nie mającymi związku z naturą; drugi zaś – wynika z pragnienia umysłu spekulatywnego, który chciałby powrócić do stanu naturalnej niewinności i naiwności. Ideał zakłada zatem coś, czego sztuka w żaden sposób nie może zapewnić. Stąd nara-

¹³ Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*. W: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 154.

¹⁴ I. Opacki, *Odwrócona elegia („Na sprowadzenie prochów Napoleona” Juliusza Słowackiego)*. W: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 177.

¹⁵ R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*. Lublin 1999, s. 70.

¹⁶ B. Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku: Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*. Warszawa 2002, s. 21.

stające poczucie rozczarowania oraz rozgorycznia. Podsumowując wcześniejszą tradycję (od starożytności po schyłek renesansu), Grażyna Urban-Godziek podkreśla też:

wbrew dzisiejszemu znaczeniu pojęć idylliczności czy sielskości od samych początków gatunek ten [tj. idylla] przekazywał obraz świata rozdartego, dyszarmicznego. Na tle kojącej, łagodnej przyrody rozgrywają się bowiem ludzkie dramaty miłości, odrzucenia, śmierci¹⁷.

Okazuje się zatem, że ekloga (a właściwie sielanka) stanowi tylko chwilową wyrwę w egzystencji człowieka, która – wolno nam się domyślać – jest raczej wydana, jak pisze Brodziński w przytoczonym przed momentem fragmencie, na pastwę „wiatru północnego”, czyli szaleństwa; jest także obciążona licznymi obowiązkami („znojami”) i wywołuje rozpacz („łzy”). Raz jeszcze stwierdzić możemy za Brodzińskim, iż świat XIX stulecia to świat nieprzyjazny człowiekowi – odpoczynek zastąpiony został pracą, harmonia nieładem, a uśmiech łkaniem.

Znaczący wydaje się fakt, iż – aby opisać tę wrogą rzeczywistość – krytyk polski sięgnął po słynny topos „*et in Arcadia ego*”. Przypomnijmy, że na przełomie wieków XVIII i XIX daje się zaobserwować zadziwiająca ekspansję tej łacińskiej sentencji, spopularyzowanej głównie dzięki obrazom Nicolasa Poussina. Sięgają po nią – co wyczerpująco opisał Erwin Panofsky¹⁸ – m.in. Abbé du Bos, Denis Diderot, Jacques Delille czy Johann Wolfgang Goethe. Trudno zatem jednoznacznie wskazać (ze względu na ogromną popularność toposu), kto zainspirował w tym przypadku Brodzińskiego. Maria Adamiak, Eugeniusz Klin oraz Monika Posor sądzą (może zbyt pochopnie), iż pojawiający się w rozprawie *O idylli pod względem moralnym* cytat „i jam był w Arkadii” (B 253) został przejęty od Christopa Martina Wielanda¹⁹. Z kolei Witkowska sugeruje, że krytyk mógł się odwoływać do znanego obrazu, którego autorem jest Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) – dodajmy jednak, iż ta akurat propozycja budzi uzasadnione wątpliwości. Otóż obraz Guercina (namalowany w Rzymie między 1621 a 1623 r.) i towarzysząca mu tradycja interpretacyjna każą – co szczegółowo zrekonstruował Panofsky²⁰ – tłumaczyć łacińską inskrypcję jako: „Ja jestem nawet w Arkadii”. Ikonograficzna analiza dzieła Guercina pozwala stwierdzić, że słowa te wymawia śmierć reprezentowana przez czaszkę. Mamy tu więc raczej do czynienia z ostrzeżeniem, przestrogą dotyczącą przyszłości, a nie – jak w szkicu Brodzińskiego – z pełnym melancholii rozpamiętywaniem straconego czasu, które w sztuce i w literaturze pojawiło się za sprawą obrazu namalowanego przez Poussina około 1635 roku²¹. Mimo to autorka

¹⁷ G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*. Kraków 2005, s. 268.

¹⁸ E. Panofsky, „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna*. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i opatrzył posł. J. Białoścoki. Warszawa 1971, s. 335–336.

¹⁹ Adamiak, Klin, Posor, *op. cit.*, s. 9.

²⁰ Panofsky, *op. cit.*, s. 324–342.

²¹ Panofsky (*ibidem*, s. 333) podkreśla nawet, iż w przypadku płótna z 1635 r. „spotykamy zasadniczą zmianę w interpretacji. Arkadyjczycy są nie tyle ostrzegani przed bezlitosną przyszłością [jak u Guercina – P. Ś.], co pogrążeni w łagodnej zadumie nad przeszłością. [...] obraz Poussina z Luwru nie ukazuje już dramatycznego spotkania ze Śmiercią, ale kontemplacyjne wnikanie w idee śmiertelności. Obserwujemy przemianę od lekko zawoalowanego moralizatorstwa [występującego jeszcze na pierwszym obrazie, jaki Poussin poświęcił tej tematyce około r. 1630 – P. Ś.] do jawnego elegijnego sentymentalizmu”.

opracowania *Ślawianie, my lubim sielanki...* ma zupełną rację, twierdząc, że krótki łaciński cytat okazuje się kluczowy dla zrozumienia filozoficznego zaplecza idylli Brodzińskiego: „Jeżeli idylla miała ambicje uprawiania filozofii człowieka, a miała je niewątpliwie, śmierć musiała towarzyszyć egzystencji pasterskiej, a zwłaszcza miłości”²². Arkadię przenika zatem demon śmierci, a sielankę elegia.

Podobne intuicje potwierdzone zostały przez Brodzińskiego w rozprawie *O elegii* (1822), która wydaje się jedną z najbardziej dojrzałych wypowiedzi teoretycznych na temat tego gatunku w okresie romantyzmu pomimo długu, jaki pisarz polski zaciągnął zwłaszcza u filozofów niemieckich. Wyraźne są w pracy Brodzińskiego przede wszystkim ślady uważnej lektury wspomnianego przeze mnie szkicu Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Można je zresztą dostrzec zarówno w rozprawie *O elegii*, jak i w omówionych wcześniej tekstach *O klasyczności i romantyczności*, a także *O idylli pod względem moralnym*. Warto też podkreślić – co uczynili autorzy książki *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*²³ – że polski teoretyk wyróżnił trzy konstytutywne dla literatury nowożytnej gatunki oraz sposoby odczuwania (idyllę, elegię i satyrę), powielając schemat przedstawiony przez Schillera. Trudno zatem nie docenić wpływu, jaki tekst niemieckiego filozofa wywarł nie tylko na teorię Brodzińskiego, ale w ogóle na rozwój refleksji poświęconej elegii w XIX stuleciu. Już samo przeciwstawienie „poezji naiwnej” i „poezji sentymentalnej” ma w gruncie rzeczy charakter elegijny, ponieważ poezja współczesna, której dominującym rysem jest właśnie „sentymentalność”, zrodziła się ze świadomości straty. Poeta sentymentalny wie, że naiwne postrzeganie świata w kategoriach harmonii i ładu nie jest możliwe. Mimo iż ta ogólna dystynkcja pozostaje istotnym tłem refleksji Brodzińskiego, to jednak w rozprawie *O elegii* krytyk polski rozpoczyna swe rozważania od dość oryginalnej próby nakreślenia genologicznej tradycji omawianej formy. Zaznacza przy okazji, że istnieją co najmniej dwa pokrewne i chronologicznie nieodległe gatunki literackie – chodzi o ukraińską dumę oraz o dumkę, którą Brodziński dość swobodnie łączy z popularnymi wtedy we Francji medytacjami (rozmyślaniami). Jednak żaden z tych gatunków nie może być bez zastrzeżeń uznany za podstawę nowoczesnej elegii. Definicja ukraińskiej dumy jest zbyt wąska – to przede wszystkim „pieśń liryczno-historyczna, właściwa ludowi ukraińskiemu [...]” (*O elegii*, B 191); o specyfice medytacji zaś przesądza ich charakter religijny. Dopiero na tak zakreślonym tle historycznym Brodziński proponuje własną definicję elegii:

Elegia właściwa ma ściślejsze znaczenie. Jest to wyrażenie poetyczne łagodnej boleści, obudzone wspomnieniem lub tęsknotą, porównyujące stan obecny do przyszłości albo przeszłości lub równające ideał z rzeczywistością. Jak człowiek w gwałtownym żalu lub uniesieniu nie дума, ale rozpacza lub się zapala, tak elegia nie może zajmować gwałtownych uniesień; spokojnym smutkiem być tylko powinna. [*O elegii*, B 191]

Ta pierwsza próba definicji wydaje się istotna przede wszystkim ze względu na to, co zostało w niej pominięte lub przemilczane. Okazuje się bowiem, że przedstawione przed momentem poszukiwanie gatunkowej tradycji nie odgrywa w rozważaniach Brodzińskiego kluczowej roli. Krytyk omawia, co prawda, nie tylko dumę

²² Witkowska, *op. cit.*, s. 68.

²³ Adamiak, Klin, Posor, *op. cit.*, 40–41. Ci sami badacze dostrzegają też wpływ, który na proponowaną przez Brodzińskiego definicję satyry i elegii mieli J. G. Sulzer jako autor *Allgemeine Theorie der schönen Künste* oraz J. Manso jako autor rozprawy o elegii rzymskiej (zob. s. 44–45).

i dumkę – w dalszej części swojej rozprawy odwołuje się także do tradycji antycznej, w której gatunkowym wyznacznikiem elegii był użyty przez autora wzorzec rytmiczny. W starożytnej poezji greckiej i rzymskiej taką właśnie funkcję pełniło połączenie heksametru z pentametrem (czyli tzw. dystych elegijny), we współczesnej Brodzińskiemu elegijnej poezji niemieckiej dominuje wiersz jambiczny lub trocheiczny, w poezji polskiej zaś wiersz 13-zgłoskowy (zob. *O elegii*, B 197–198). Jednak kryterium formalne nie przekonuje do końca autora tej rozprawy. Mimo iż w przywołanej przed chwilą definicji podkreśla on wagę „wyrażenia poetycznego”, to równocześnie zastrzega (odnosząc się przy tym do wzoru Jana Kochanowskiego): „Najlepiej zostawić elegii ten skład wiersza, na który samo naprowadzi uczucie. [...] miarę wiersza samo uczucie, nie sztuka i naśladownictwo stanowi” (*O elegii*, B 198). A zatem to nie *metrum* decyduje o elegijnym charakterze wiersza, ale rodzaj opisywanych w nim emocji, które winny być wywołane wspomnieniem lub tęsknotą. Tę samą strategię w definiowaniu elegii przyjął też Schiller, który w jednym z przypisów dołączonych do tekstu prezentującego opracowaną przez niego teorię wyraźnie zaznaczył:

idzie mi jedynie o dominujący w każdym z tych gatunków poetyckich sposób odczuwania. [...] Wreszcie zauważę jeszcze, że zaproponowany tu podział właśnie dlatego, że opiera się jedynie na różnicy w sposobie odczuwania, nie ma niczego przesądzać w sprawie klasyfikacji samych utworów i pochodzenia gatunków literackich [...]. [S 370; podkreśl. P. Ś.]²⁴

Identyczne niemal spostrzeżenia Brodziński opatrzył jeszcze dodatkowym komentarzem, w którym dorzucił: „Przed okiem czytelnika znikać powinien poeta, człowiek się tylko pokazuje” (*O elegii*, B 194). Mniej istotne wydaje się w tym przypadku poetyckie rzemiosło oraz gatunkowa postać elegii, ponieważ do odbiorcy przemawia w niej nie poeta, ale drugi człowiek, bliźni, borykający się z podobnymi problemami.

W teorii Brodzińskiego jedynymi relikdami przejętymi w spadku po normatywnych poetykach XVIII w. pozostają styl i smak („Wszystko tu od uroków stylu i smaku zawisło”, *O elegii*, B 195), choć w przypadku rozumienia obu tych kategorii autor rozprawy proponuje dość istotne modyfikacje. Pierwszą z nich zdefiniował on w następujący sposób: „Styl elegii powinien być skromnie powabny, naturalnie piękny, ubrany, nie strojny” (*O elegii*, B 194). Ucieka zatem Brodziński od stylu zbyt ozdobnego, przykuwającego uwagę. Zależy mu na tym, by język stwarzał iluzję naturalności, a nawet potoczności, co ma z kolei wywołać w czytelniku wrażenie, że opisywane uczucia są prawdziwe, że wynikają z niczym nie przekłamanego doświadczenia. Styl elegii nie jest więc zadekretowany i narzucony przez sztywne kanony poetyki; to raczej – zgodnie z dość naiwnymi w tej części jego rozważań uwagami Brodzińskiego – jakiś język pełen zmysłowości i uczuć, oczyszczony z pierwiastków intelektualnych:

Nie masz piękniejszego, a elegii właściwszego stylu, jak prostota upiękuszona doбором wyrazów, razem do serca i wyobraźni mówiących. Jej językiem jest ten, który pod wyrazami zmysłowymi najwięcej pomysłowych wyobrażeń zawiera [...]. [*O elegii*, B 195]

²⁴ Nieco dalej filozof dodaje: „Raz jeszcze muszę przypomnieć, że satyra, elegia i idylla, tak jak ukazuję je tutaj jako trzy jedynie możliwe rodzaje poezji sentymentalnej, nie mają nic wspólnego z trzema szczególnymi gatunkami poetyckimi, które określa się tymi nazwami, nic – poza sposobem odczuwania, który jest swoisty tak dla jednych, jak i dla drugich” (S 371).

Raz jeszcze okazuje się zatem, że w elegii to nie wytrawny poeta przemawia do swego kolegi po piórze, ale raczej wrażliwy człowiek żali się i liczy na zrozumienie oraz wsparcie ze strony bliźniego. Podobnie sprawa wygląda ze smakiem: „nieodzownym jest dla elegii ów smak, umiejący prawdę upięknąć i piękność prawdziwą uczynić” (*O elegii*, B 195). Mimo iż sam termin był wprost przejęty z podręczników do poetyki i retoryki doby klasycyzmu, Brodziński bardzo szybko i zręcznie modyfikuje jego znaczenie. Oto bowiem smak niewiele ma wspólnego z zasadą stosowności. Jego głównym celem jest za to przykucie uwagi do tematu, który ze względu na swój charakter („Tęsknota, śmierć, nieszczęśliwa miłość [...]”, *O elegii*, B 195) wydaje się Brodzińskiemu zbyt powszechny i, w konsekwencji, dobrze znany. Nie należy zatem – taka jest rada krytyka – pławić się w smutkach, za wszelką cenę unikać wesołości czy epatować czytelnika pustymi, bo za często powtarzаныmi przymiotnikami. Rzecz wygląda zgoła inaczej – w dobrej elegii dominuje spokojne, melancholijne rozmarzenie, któremu towarzyszy nie pełne żalości wyrzekanie na los, ale dobrze zestrojony i przyjemny dla ucha wiersz: „melancholiczna śpiewność, stosowne użycie długich i krótkich zgłosek [...]” (*O elegii*, B 195). Definiując w ten sposób elegię, Brodziński zrywa więc z dość istotną tradycją genologiczną (zakorzenioną w starożytności i potwierdzoną przez poetyki normatywne klasycyzmu). Zostaje za to (wraz z przywoływanym wcześniej przede mną Schillerem) dłużnikiem renesansowych teoretyków gatunku, którzy – jak wspomniany już Kochanowski, Francesco Robortello czy Julius Caesar Scaliger – mniejszą wagę przywiązywali do *metrum* czy też do innych formalnych wyznaczników elegii, większą zaś do sytuacji emocjonalnej podmiotu lirycznego, rozważań poświęconych naturze czasu oraz do opisu charakterystycznej przestrzeni²⁵. Te trzy zagadnienia określają także, jak sądzę, porządek całej rozprawy Brodzińskiego, będącej – zgodnie z przywoływanymi tu już opiniami badaczy – jedną z najbardziej dojrzałych prób definiowania elegii na gruncie polskim w XIX wieku²⁶.

²⁵ To zjawisko, którego intensyfikację dostrzec można w literaturze kolejnych stuleci, szczegółowo przedstawia Urban-Godzick w cytowanej już książce *Elegia renesansowa*. G. Król i k i e w i c z (*Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do Teofila Januszeńskiego”*. W zb.: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliwicz. Kraków 2000, s. 74), pisząc o kontekście chronologicznie bliższym Brodzińskiemu, zauważa, że „już w *L'Art poétique* Boileau (*Pieśń II*, w. 39–57) widać, jak elegia odmienia swoje gatunkowe oblicze. Przede wszystkim: rozluźniają się więzy łączące ją z neoklasyzystyczną siatką rodzajowo-gatunkową i zacierają swoją wyrazistość, bądź w ogóle zanikają, jej dotychczasowe wyznaczniki genologiczne”. Zob. też I. Opaczk i, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Odwrócona elegia*, s. 11. W kontekście tych uwag trudno mi się zgodzić z Doktorsem (*op. cit.*, s. 229), który przełamanie gatunkowej definicji elegii wiąże ze schyłkiem XVIII i początkiem XIX wieku. Badacz ma, oczywiście, rację, twierdząc, że we wskazanym przez niego okresie dostrzec się daje przesunięcie akcentów, pojawiają się nowa tematyka (dotycząca np. bolesnego doświadczenia, jakim były rozbiory Polski) oraz nowa forma, którą traktować można jako zapowiedź XX-wiecznej liryki elegijnej. Pamiętać jednak należy, że tego rodzaju wątpliwości, a także wrażliwość odmienną od starożytnej ujawniano już znacznie wcześniej – i to zarówno w podręcznikach do poetyki oraz retoryki, jak i w utworach literackich.

²⁶ Adamiak, Klin oraz Posor (*op. cit.*, s. 14, 40) twierdzą, że taki układ rozprawy Brodzińskiego jest wynikiem wpływu, jaki na polskiego teoretyka wywarła – za pośrednictwem *Fragmente* J. G. Herdera – praca *Von der Nachahmung der lateinischen Elegien* T. Abbta. Wydaje się jednak, iż Brodziński, podobnie jak Abbt czy Herder, uczestniczy w szerszym procesie przestalcenia elegii (o którym wspominam w poprzednim przypisie), trudno więc traktować tego

Krytyk szczególnie często powraca do pierwszego z nich, czyli do kwestii podmiotu elegijnego, który scharakteryzowany został w dwóch wymiarach. Przede wszystkim jest to podmiot ulegający wpływowi tego, co wobec niego zewnętrzne. W tym sensie okazuje się on niestabilny, ponieważ o jego zachowaniu oraz samopoczuciu decydują przesłanki od niego samego niezależne. Pragnąc zadomowić się w świecie, przywiązuje się do miejsc, rzeczy oraz ludzi – wyrzeka się zatem wolności i suwerenności, gdyż poszukuje ładu i porządku, które wynikają z zakorzenienia. Egzystencjalnemu niepokojowi usiłuje przeciwstawić wiarę w wartości trwałe. Dostrzec można w tej decyzji zarówno rys idylliczny, jak i – bezpośrednio z nim związany – konserwatywny. Przypomnijmy, że idea wolności wypracowana na przełomie XVIII i XIX stulecia, o czym pisze Tzvetan Todorov²⁷, zaowocowała w narodach europejskich m.in. kryzysem wiary, rozluźnieniem relacji społecznych oraz podaniem w wątpliwość integralności „ja”. Brodziński, jakby obawiając się tych właśnie konsekwencji, proponuje poświęcić ideę wolności, zrezygnować z niej, by móc na powrót zadomowić się w świecie, w którym panuje harmonia. O trudnych do zaakceptowania skutkach wolności wspomina także Schiller w eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej*:

W bezrozumnej naturze widzimy już tylko szczęśliwszą od nas siostrę, która została w domu u matki, skąd my wyrwaliśmy się, dumni z naszej wolności, ażeby rzucić się w obcy świat. Gdy tylko zazналиśmy utrapień związanych z kulturą, zaczynamy odczuwać bolesną tęsknotę i pragnienie powrotu do domu; w dalekiej obczyźnie kunsztu i sztuki dochodzi nas stamtąd wzruszający głos matki. Póki byliśmy tylko dziećmi natury, byliśmy szczęśliwi i doskonali; odkąd staliśmy się wolni, straciliśmy jedno i drugie. [S 245]

Według Schillera wolność jest cechą konstytutywną podmiotu sentymentalnego (nowoczesnego), żyjącego w świecie nieprzyjaznym. To podmiot, który nieustannie musi podejmować decyzje, narażając się tym samym nie tylko na „niepokoje i zbląkania” (S 247), ale – chyba przede wszystkim – na ciągły konflikt z zamieszkiwanym przez niego światem. Ceną, jaką musi zapłacić za wolną wolę i możliwość stanowienia o sobie, jest utrata bezpośredniej więzi z naturą. W tej ostatniej człowiek podlegał, co prawda, konieczności, jego egzystencja była poddana niezmiennym prawom natury, lecz nie musiał się obawiać tego, co nieznanne, co wywołuje lęk i niepewność. Taki człowiek był integralną częścią większej całości, więc nie przedstawiał swego partykularnego punktu widzenia, akceptując w pełni więź łączącą go w jedno ze stworzeniem. Brodziński – wpatrzony w taki właśnie ład – ulega impulsowi konserwatywnemu, bojąc się zmian, do jakich wolna wola musi nieuchronnie doprowadzić zarówno w człowieku, jak i w społeczeństwie. Co prawda i Schiller twierdził, że wolność przyczyniła się do tego, iż poeta sentymentalny „czuje się rozbity i smutny” (S 288), jednak to jej również zawdzięcza on swe powołanie moralne oraz potrzebę nieustannej pracy nad sobą. Tymczasem poeta naiwny jest „spokojny, rozluźniony, pojednany ze sobą i doskonale zaspokojony” (S 273), ale i ograniczony w swoim rozwoju. Trudno w jego przypadku mówić o jakimkolwiek doskonaleniu się czy przemianie. W ostatecznym

rodzaju zbieżności jako celowe nawiązania – co zresztą autorzy przywoływanej pracy sami przyznają (zob. s. 14).

²⁷ Tz. Todorov, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*. Przeł. H. Abramowicz, J. M. Kłoczowski. Warszawa 2003, s. 10.

rozrachunku poeta nowoczesny (sentymentalny) winien zatem docenić wolność jako wartość, która przynosi mu wyzwolenie i niezależność od świata zewnętrznego. Brodziński, zapatrzony w dawno postradaną rzeczywistość wypełnioną treściami idyllicznymi, lekceważy ten aspekt refleksji Schillera. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż wolność u poety polskiego jest żywiołem negatywnym, który ponosi pełną odpowiedzialność za upadek człowieka. W konsekwencji należałoby zrezygnować z tego, co oferuje nam współczesność, by odbudować utraconą harmonię. Ta propozycja ma czysto utopijny charakter i na niewiele się zdaje, ponieważ rzeczywistość pierwszej połowy XIX w. jest rzeczywistością odczarowaną, wykorzenioną – o czym krytyk przenikliwie pisał już w 1818 r. w rozprawie *O klasycyzmie i romantyczności*. Co więcej, Brodziński dostrzega, iż przywiązywanie człowieka do czegokolwiek kończy się, prędzej czy później, bolesną stratą, która okazuje się tym większym skandalem, im silniejsze było pragnienie ustanowienia ładu i ciągłości. Dlatego właśnie wszelkie próby przywrócenia pierwotnego szczęścia wiążą się z narastającą wciąż świadomością, że jest to szczęście niemożliwe, na zawsze minione, a powrót do niego to zabieg sztuczny, wynikający z problemów dotyczących akceptacji teraźniejszości.

Ośrodkowemu, a przez to negatywnemu doświadczeniu tego, co zewnętrzne wobec podmiotu, towarzyszy w rozprawie Brodzińskiego ruch dośrodkowy, prowadzący do wnętrza podmiotu, do próby jego scalenia:

W elegii więcej niż w poezji lirycznej wywnętrza poeta swój sposób myślenia i uczucia, gdyż tam pisze tylko w chwilach natchnienia, wynoszących go nad stan zwyczajny, tu przeciwnie: wraca spokojnie w samego siebie i z ujmującą prostotą spowiada się przed czytelnikiem. [*O elegii*, B 193; podkreśl. P. Ś.]

Receptą na nieprzyjazną rzeczywistość jest więc zamknięcie się w sobie. Podmiot elegijny zdaje się wierzyć, że przeciwwagą dla przemijalności zjawisk w świecie jest jego własna i niezmienna tożsamość. To ona decyduje o prawdziwym obliczu „ja”. Zgiełk świata cichnie, gdy człowiek skupia się na sobie. Przypomnijmy, że także według Schillera elegijny rys twórczości nowoczesnej jest związany z koniecznością zdystansowania się wobec świata i z powrotem do własnego wnętrza: „poezja sentymentalna rodzi się w odosobnieniu i ciszy i do odosobnienia i ciszy zachęca” (S 273). W rozprawie Brodzińskiego można by nawet uznać podobną propozycję, pomimo jej wyraźnie życzeniowego charakteru, za model, doskonały wzór, gdyby nie pewne autorskie uzupełnienia oraz korekty. Ideał niezmiennej tożsamości poddany bowiem został – i jest to oczywisty paradoks – działaniu czasu. Metafora głębi ludzkiego życia, nakazująca nam odkrywać kolejne jego warstwy, by dotrzeć w końcu do jądra osobowości, ustąpiła w rozprawie *O elegii* metaforze linii, wzdłuż której to życie się rozwija i przekształca. Zgodnie z tą logiką podmiot „wracający spokojnie w samego siebie” nie tyle dociera w bieżącej chwili do podstaw własnej tożsamości, ile raczej zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że te podstawy zostały bezpowrotnie utracone. To zaś rodzi uczucie „smutku przyjemnego” (*O elegii*, B 193) czy też „słodkiej melancholii” (*O elegii*, B 196) – a zatem emocje, które nie są ani gwałtowne, ani szczególnie dramatyczne²⁸.

²⁸ W innym miejscu swojej rozprawy (*O elegii*, B 193; podkreśl. P. Ś.) Brodziński dopowiada: „Pierwszym i nieodzownym przymiotem elegisty jest serce czułe, uczucie nie gwał-

Warto może zwrócić uwagę, że „słodka melancholia” jest tu najprawdopodobniej pożyczką zaciągniętą u teoretyków sztuki oraz artystów francuskich poprzedniego stulecia. Po raz pierwszy ten typ uczucia, rodzącego się w odosobnieniu, wśród łez, rozmarzenia i przykrości wywołanej rozpamiętywaniem minionych chwil, został opisany w *Dictionnaire universel* z r. 1690, upowszechnił się zaś dzięki *Dictionnaire de Trévoux* (1771), obrazowi *La Douce Mélancolie*, który Joseph Marie Vien namalował w r. 1756, oraz dzięki rzeźbie tak samo zatytułowanej i wykonanej w 1763 r. przez Étienne’a Maurice’a Falconeta. Niepoślednią rolę w rozpropagowaniu tego pojęcia odegrał też Diderot, zwłaszcza jego ocena rzeźby Falconeta zawarta w *Salonie z 1765 roku*²⁹. Nie bez znaczenia wydaje się również to, że o „*douce mélancolie*” chętnie pisali Évariste de Parny oraz Antoine de Bertin³⁰, których Henri Potez traktuje jako najważniejszych francuskich poetów elegijnych drugiej połowy XVIII wieku³¹. W rozprawie Brodzińskiego uczucie „słodkiej melancholii”, towarzyszące powrotowi podmiotu elegijnego do wnętrza siebie, jest rozumiane dokładnie tak, jak pojmowali je pisarze i artyści francuscy XVIII stulecia³². Pojawia się wtedy, gdy podmiot usiłuje rozpoznać się w mijającym czasie, doświadczając w ten sposób – jakby wbrew własnej chęci powrotu do siebie, do własnego wnętrza – straty. Dzieje się tak dlatego, że „powrót do siebie” to szczególny rodzaj metafory, którą można by nazwać archeologiczną. Otóż zagłębiając się w sobie, podmiot nie

to wne, lecz przenikliwe; imaginacja nie gorąca i twórcza, lecz swobodna i trafna w zastosowaniu”. Błędne wydaje mi się jednak rozpoznanie Doktora (*op. cit.*, s. 48), który rezygnację z uczuć gwałtownych wykorzystuje do przeciwstawienia teorii Brodzińskiego sztuce romantycznej: „Za istotną cechę elegii uznaje [Brodziński] stan rozpamiętywania, który wspomagany może być przez marzenia. To wyraźne podkreślenie łagodności skierowane jest, oczywiście, przeciw gwałtowności uczuć romantycznych”. Brak precyzji wynika tu, moim zdaniem, z trzech powodów: 1) w *Polskiej elegii oświeceniowej* pokutuje przekonanie o tym, że Brodziński – jako autor sianek i piewca świadomości idyllicznej – usiłował za wszelką cenę wykluczyć zarówno ze swoich utworów, jak i z tekstów krytycznych zbyt gwałtowne emocje; 2) lubelski badacz w hasłach „smutek przyjemny” lub „słodka melancholia” zdaje się dostrzegać jedynie cokolwiek naiwną próbę opisowego przedstawienia indywidualnego stanu emocjonalnego, a nie aluzję do doskonale zakorzenionych w tradycji (i przez to niekoniecznie jednostkowych) wyobrażeń melancholii oraz depresji; 3) wreszcie głoszona potrzeba łagodności wynika z tzw. pamięci gatunku, jakim jest elegia; przypominamy, że co najmniej od czasów poetyk renesansowych jest to forma, w której dominują uczucia stonowane – tak rzecz wyglądała również w czasach romantyzmu, preferującego w innych gatunkach (to prawda) emocje bardziej gwałtowne czy dynamiczne. W konsekwencji wyjaśnienia zaproponowane przez Doktora wydają się trudne do zaakceptowania, mimo iż badacz trafnie rozpoznaje główne punkty teorii Brodzińskiego.

²⁹ Na temat „słodkiej melancholii” zob. G. Faroult, „*La douce Mélancolie*”, *selon Watteau et Diderot, représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIII siècle*. W albumie: *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Sous la dir. de J. Clair. Paris 2005, s. 274–283.

³⁰ H. Parny sławi „rozkoszne uczucie / Słodkiej melancholii” w elegii *Le Lendemain*, która otwiera pierwszą księgę jego *Poésies érotiques* wydanych w 1778 roku. A. de Bertin sięga po ten sam epitet w tekście *Lettre à Monsieur le Comte de Parny Écrite des Pyrénées*, opublikowanym w dziełach zebranych pisarza w 1785 roku.

³¹ H. Potez, *L'Élegie en France avant le romantisme (de Parny à Lamartine) 1778–1820*. Paris 1898, s. 87–201.

³² Tak samo Schiller w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (S 246) pojmuje szczególny rodzaj smutku, towarzyszący ludziom sentymentalnym, czyli ludziom nowożytnym powracającym do natury. W polskim przekładzie pojawia się nawet sformułowanie „słodka melancholia”, które – mimo iż wydaje się kongenialne – nieco wypacza oryginał. Schiller pisze bowiem tylko o „*süßer Wehmut*”, czyli o „słodkim smutku” czy też o „słodkim rozrzewnieniu”.

tylę odkrywa różne warstwy własnej tożsamości (o czym wspomniałem przed chwilą), ile raczej uzmysławia sobie, że wiele z tych warstw już bezpowrotnie postradał. Jest to paradoks archeologii, która odkrywa coś po to, by nam zaraz uświadomić, iż to, co odkryte, jest tak naprawdę stracone, nieżywe, porzucone w otchłani czasu. Podobny proces towarzyszy podmiotowi elegijnemu w trakcie zagłębiania się w siebie. Spozstrzega on, że dzisiejsze „ja” nie jest wynikiem prostej akumulacji (zdarzeń, faktów czy emocji), ale raczej sumą poniesionych strat – określa się ono przez wzgląd na to, czego już nie ma. Tożsamość wydaje się w konsekwencji ciągłym ubywaniem, dyspersją. Taki jest sens banalnej z pozoru deklaracji:

Nie same zewnętrzne powody, to jest: żal, tęskność, stratę ukochanej osoby, opisuje elegia: miłym jest dla niej ów stan duszy wśród samotności, wśród scen wiejskich, kiedy człowiek odbył drogę życia przegląda, złe i dobre rozpamiętywa, kiedy się stąd wynikającym marzeniom poddaje. [*O elegii*, B 192]

Nieco oleodrukowy, sielski krajobraz („sceny wiejskie”) towarzyszy tu sytuacji emocjonalnej podmiotu, która z sielanką niewiele ma chyba wspólnego. Skupienie się na sobie prowadzi bowiem do „rozpamiętywania”, a zatem do uświadomienia sobie straty, ciągłego ubywania oraz – w konsekwencji – do bolesnego dla podmiotu rozdarcia między niedoskonałą teraźniejszością a idealizowaną przeszłością. Przypomnę, że w jednym z przytoczonych już tu cytatów Brodziński wyraźnie podkreślał, iż w poezji elegijnej dochodzi do nieustannego porównywania „stanu obecnego do przyszłości albo przeszłości” (*O elegii*, B 191). Mamy tu więc do czynienia albo z rozpamiętywaniem poniesionej straty, albo z prospektywnym pragnieniem, którego spełnienie lokowane jest w bliżej nie określonej przyszłości. W obu przypadkach pojawia się zatem impuls idylliczny (dążenie do odzyskania lub zdobycia ideału, spokoju, harmonii), przekształcający się bez trudu w rozczarowanie elegijne. Podobnie napięcie między elegią a idyllą interpretował Schiller, pisząc w swej rozprawie:

Jeśli poeta w ten sposób przeciwstawia naturę sztuczności, a ideał rzeczywistości, że przeważa przedstawienie pierwszego elementu i upodobanie w nim staje się uczuciem dominującym, wówczas nazywam go poetą elegijnym. Także ten rodzaj, podobnie jak satyra, dzieli się na dwie klasy. Albo natura i ideał są przedmiotem smutku, co zachodzi wtedy, gdy natura jest przedstawiona jako utracona, a ideał jako nieosiągalny, albo i natura, i ideał są obiektami radości, gdy są przedstawione jako rzeczywiste. W pierwszym wypadku będzie to elegia w wąskim tego słowa znaczeniu, w drugim – idylla w znaczeniu najszerszym. [S 258]

Poeta elegijny okazuje się zatem twórcą, który nieustannie staje po stronie tego, co stracone bądź nie istniejące w sposób materialny, zmysłowy. Wybiera naturę (w szkicu *O poezji naiwnej i sentymentalnej* to właściwie synonim utraconej harmonii) przeciw „sztuczności”, a więc – przeciw regułom i zasadom sztuki. Rezygnuje też z „rzeczywistości”, ponieważ jest ona sferą działania rozumu, wiąże się z oświeceniem i odczarowaniem świata, odcięciem człowieka od tego, co niewinne. Poeta ten wybiera za to ideał, którego charakter można by określić jako spekulatywny. W obu zatem przypadkach świat zamieszkiwany przez poetę ustępuje wartościom albo już nie istniejącym, albo jeszcze nie osiągniętym. Towarzyszy temu bądź poczucie smutku (wówczas mamy do czynienia z elegią właściwą, „w wąskim tego słowa znaczeniu”), bądź nadziei, będące sygnałem szczególnie pojętej idylli. Warto w tym przypadku nie tylko podkreślić fakt, że idylla Schillera ma rys elegij-

ny, ale i przypomnieć, iż wymyka się ona topice arkadyjskiej, tak istotnej w rozważaniach Brodzińskiego³³. Zadanie poety sentymentalnego nie polega jedynie na powrocie do krainy dzieciństwa – taki powrót miałby bowiem charakter regresywny i byłby okupiony utratą tego, co człowiek zyskał w świecie nowoczesnym (Schiller ma na myśli zdobycze intelektu oraz moralności). Do Arkadii przenieść się już nie można (na skutek zupełnej przemiany rzeczywistości), ale i nie trzeba (bo powrót będzie tylko kolejną stratą). Lepiej więc, i taki jest obowiązek poety sentymentalnego, korzystając ze zdobyczy umysłu spekulatywnego, odbudować Arkadię w przeszłości – należy zatem wyruszyć w podróż do Elizjum (zob. S 271–272). Niemożność zadomowienia się w czasie teraźniejszym, deklarowana zarówno przez Schillera, jak i przez Brodzińskiego, okazuje się więc zgubna – na co uwagę zwrócił także Jean Starobinski:

Zepchnięta w obszar śmierci i przeszłości idylla staje się elegią, „sentymentalnym” poematem, wyrażającym tęsknotę i żal. Idylla rzutowana w przyszłość ogromnie i przeradza się w utopię, w wymagowaną konstrukcję świata pogodzonego. I w jednym, i w drugim wypadku umysł pogrąża się w kontemplacji brakującego mu dobra: tego, czego już nie ma bądź jeszcze nie ma. Umysł daje się opętać nieobecności, niekończącej się refleksji nad pożądaniem, które nie znajduje przedmiotów na swą miarę³⁴.

W literaturze o charakterze elegijnym kluczowa jest więc refleksja nad czasem, nad stosunkiem teraźniejszości do przeszłości i przyszłości oraz nad świadomością braku. Niejednokrotnie łączy się z nimi świadomość kłamstwa sztuki, która usiłuje uczynić istniejącym obecnie coś, czego już nie ma albo jeszcze się nie pojawiło. Ani w idylli, ani w utopii nie ma więc miejsca na oczekiwaną prostotę czy optymizm; obie formy przenika świadomość elegijna, świadomość straty bądź braku³⁵.

Wyostrożonej wrażliwości na upływ czasu towarzyszy w elegii – wspomniane już – przywiązanie do miejsc oraz charakterystyczna przestrzeń. Brodziński podkreśla nawet:

³³ O tej różnicy między Brodzińskim a Schillerem w definiowaniu idylli zob.: Witkowska, *op. cit.*, s. 71. – I. Bittner, *Brodziński – historiozof*. Wrocław 1981, s. 71–72. Nie podzielałam jednak w pełni uwag Bittnera, który sugeruje, że w myśleniu Brodzińskiego dominuje pierwiastek arkadyjski, gdy tymczasem mit Elizjum (tak istotny w rozprawie Schillera) u niego w ogóle nie występuje. Uważana lektura szkicu *O elegii* pokazuje coś zupełnie odwrotnego. Otóż wyraźna jest u Brodzińskiego skłonność do porównywania niedoskonałego czasu teraźniejszego nie tylko z minionym złotym wiekiem (a więc z Arkadią), ale i z tym, co przynieść może przyszłość (Elizjum). To w przyszłości lokuje Brodziński – podobny w tym do Schillera – nadzieję na powrót do świata pełnego ładu i harmonii, czyli świata idylli. Lepiej uzasadnione wydaje się stanowisko Witkowskiej (*op. cit.*, s. 90), która twierdzi, iż „Brodziński próbował dokonać pewnej aktualizacji mitu o narodzie rolniczym i sielskim, pogodząc mit z historią”. Inna sprawa, że w porządku historycznym – dość wnikliwie opisanym przez Brodzińskiego zarówno w rozprawie *O elegii*, jak i w szkicach *O klasycyzmie i romantyzmie* oraz *O idylli pod względem moralnym* – nie było już żadnych odpowiedników mitu.

³⁴ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności. 1700–1789*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2006, s. 175.

³⁵ O kłamstwie sztuki idyllicznej – zob. Starobinski, *ibidem*, s. 172. – M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 9–10. Do podobnych wniosków doszedł też Cz. Zgorzelski w szkicu *Droga twórcza Kazimierza Brodzińskiego (w 150-lecie śmierci)* (w: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 83): „W perspektywie takiej [tj. sentymentalnej, związanej z tkliwością] wizji świata rodził się zwyczaj przesadnych reakcji uczuciowych, kształtował się mit »czułego« człowieka i powstawało marzenie o utopijnej szczęśliwości społecznej. A w rezultacie wyrastał smutek, smutek tłumionej bezskutecznie świadomości, iż jest to tylko mit i tylko marzenie”.

Nie jest obojętnym dla poety elegicznego czas i miejsce, w którym scenę swoją wystawia. – Wieczór i noc, owa chwila ciszy i samotności, odpowiadająca stanowi jego duszy, jest mu najmiłszą. [*O elegii*, B 195]

Idealną porą dla poety elegijnego jest jesień, miejscem zaś – ustronna bądź odludna natura (np. cmentarz, ruiny lub cele klasztorne – zob. *O elegii*, B 196). Tę predylekcję do przestrzeni mrocznych czy nieoswojonych doskonale widać też w rozwoju sztuki ogrodów. Otóż schyłek XVIII w. wiąże się z coraz mniejszym zainteresowaniem ogrodami francuskimi, które ustępują tzw. ogrodom angielskim. Sielankowość tych ostatnich, „wymykająca się i nieosiągalna, budzi tęsknotę za niemożliwym pojednaniem. Tam doznajemy szczęścia, którego tematem jest brak szczęścia” – pisze Jean Starobinski³⁶. W malarstwie tę nostalgiczną świadomość dobrze ilustruje stosunek do przedmiotów, szczególnie zaś do ruin – „stają się [one] [...] pomnikami utraconego znaczenia”³⁷. Obrazy ruin są zresztą w tym kontekście pojmowane w dość szczególnie sposób – zachęcają bowiem do rozpamiętywania, którego źródła wypływają z tego, co istniało niegdyś, ale w gruncie rzeczy nie o odzyskanie dawnej całości toczy się gra. Jak pisze Schiller w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*:

Poeta elegijny szuka natury, ale szuka jej jako idei i w takiej doskonałości, w jakiej ona nigdy nie istniała, mimo że oplakuje ją jako coś, co kiedyś było i co tylko zostało utracone. [S 259]

Stawką jest więc głównie napięcie istniejące między resztkami minionej doskonałości a wyidealizowanym znaczeniem, które im przypisuje poeta. Według filozofa niemieckiego wszystkie tego rodzaju krajobrazy i pejzaże nie pojawiają się w elegii w sposób autonomiczny, ale są zależne od emocjonalnego stanu poety sentymentalnego. Ten zaś nie tyle usiłuje przedstawić zmysłowo rzeczywistość czy też zewnętrzne wobec siebie przedmioty (co stanowi główne zadanie poety naiwnego, który „zależny jest od swojego obiektu”, S 372), ile raczej wykorzystuje wszystkie owe elementy do tego, by mówić o sobie oraz o własnych doznaniach:

Tym sposobem nie otrzymujemy nigdy przedmiotu, lecz tylko to, co uczynił z przedmiotu odbijający go umysł poety, i nawet wtedy, gdy przedmiotem tym jest sam poeta, gdy chce on nam przedstawić swoje uczucia, nie dowiadujemy się o jego stanie bezpośrednio i z pierwszej ręki, lecz dowiadujemy się tylko, jak ów stan odbija się w jego umyśle, co on, jako przyglądający się samemu sobie, o nim myślał. [S 260]³⁸

W tym sensie świat przedstawiony elegii miałby charakter alegoryczny i byłby odbiciem świadomości podmiotu, ponieważ obowiązkiem poety sentymentalnego nie jest malowanie świata, ale próba odnalezienia ideału. Ten ostatni w ska-

³⁶ Starobinski, *op. cit.*, s. 226.

³⁷ *Ibidem*, s. 200.

³⁸ Nieco wcześniej w tej rozprawie podkreśla Schiller, że „treścią skargi poetyckiej nie może [...] być nigdy przedmiot zewnętrzny, lecz tylko wewnętrzny przedmiot idealny; nawet jeśli oplakuje ona jakąś stratę realną, musi ją naprzód przetworzyć w stratę idealną” (S 259). Przecistawiając zaś stosunek poety naiwnego do świata zadaniom, jakie stoją przed poetą sentymentalnym, niemiecki twórca pisze: „Geniusz naiwny jest więc zależny od swego doświadczenia, podczas gdy geniuszowi sentymentalnemu taka zależność jest obca. Ten drugi, jak wiemy, zaczyna swoją działalność dopiero tam, gdzie pierwszy swoją kończy; jego siła polega na tym, że przedmiot ułomny uzupełnia, czerpiąc z własnego wnętrza, i własną mocą ze stanu ograniczenia przenosi się do stanu wolności. Naiwny geniusz poetycki potrzebuje więc pomocy z zewnątrz, podczas gdy geniusz sentymentalny sam z siebie karmi się i oczyszcza” (S 274).

żonej nieładem nowoczesności kryje się już tylko w głębi podmiotu, nie zaś w tym, co wobec niego dookolne. Stąd postulat Schillera, by krajobraz przekształcić w pejzaż mentalny, a przedmioty w nim zawarte uznać za emblematy podmiotu, ślady jego emocji. W przeciwieństwie do Schillera Brodziński okazuje się w swej rozprawie dużo wrażliwszy na materialny konkret. Według krytyka polskiego melancholijnie zaprawionych opisów przestrzeni nie zawdzięczamy tylko pomyślności poetów – ważne jest, co Brodziński podkreśla w sposób zdecydowany, by „obrazy [...] wynikały z rzeczy” (*O elegii*, B 196), by miały zatem podstawę w doświadczeniu zmysłowym i były zaczezione w świecie. W pełni zgadzam się zatem z Grażyną Królikiewicz, która twierdzi, że „ów związek z rzeczą ma być w przestrzeni utworu nieustannie odnawiany: pod tym względem elegia jest specyficznie monotematyczna, jest monografią życia w drobiazgach”³⁹. Nie chodzi więc, jak sądzę, o powrót do reprezentacji oraz o próbę naśladowania rzeczywistości. Brodzińskiemu zależy raczej na tym, by podkreślić silny związek elegii z życiem i osłabić tym samym zawsze możliwe zarzuty, oskarżające ją o nadmierną abstrakcyjność czy też uległość wobec konwencji.

Opisane przez Brodzińskiego modelowe wyznaczniki nowoczesnej elegii (sytuacja emocjonalna podmiotu, stosunek do czasu oraz charakterystyka elegijnej przestrzeni) nie występują, rzecz jasna, w równym stopniu w przywoływanych przez krytyka przykładach. Zdecydowanie najmniej ceni on elegie francuskie – są one według niego zbyt zmysłowe, a nawet wesołe. W tym sensie Francuzi nie wymyślili nic ponad to, co uczynili już Rzymianie w swych elegiach miłosnych:

Rzymianie, a po nich Francuzi przywiązali do elegii samą zmysłowość i wesołe nawet uczucia, co stanowi prawie osobny rodzaj tego rodzaju poezji. [*O elegii*, B 192]

Jedynie Joseph Treneuil, Louis de Fontanes oraz Gabriel Marie Jean Baptiste Legouvé zasłużyli sobie – jako twórcy elegii partiotyczno-religijnych – na nieco więcej uwagi i kilka przychylnych słów ze strony Brodzińskiego. Niewiele ciekawsi wydali się autorowi rozprawy *O elegii* autorzy angielscy, w których dziełach dostrzega on wyraźny rys filozoficzny:

Anglicy w poezjach swoich więcej posępni niż tkliwi, więcej okropność niż piękność natury kochający, różnią się zupełnie od elegij Rzymian i Francuzów. Ich elegie są prawie powszechnie filozoficzne. Tkliwość i rzewna melancholia panuje najczęściej w balladach i pieśniach ludu, w które Anglia tyle obfituje. [*O elegii*, B 215]

Zdecydowanie największym uznaniem Brodzińskiego cieszą się poeci niemieccy, z Friedrichem Gottliebem Klopstockiem na czele, którego i Schiller wychwala jako „poetę wielkiego przede wszystkim w gatunku elegijnym” (S 264)⁴⁰. To w ich tekstach krytyk polski dostrzega nie tylko szczególną wrażliwość na krajobraz i urok natury, ale również skłonność do rozmyślań metafizycznych oraz szacunek dla narodowej przeszłości, swego rodzaju kult historii.

Na tym tle tradycja słowiańska, zwłaszcza zaś polska, okazuje się niezbyt

³⁹ Królikiewicz, *op. cit.*, s. 76.

⁴⁰ Schiller dodaje jeszcze m.in., że „w gatunku sentymentalnym, a zwłaszcza w jego części elegijnej, tylko niewielu poetów nowszych, a jeszcze mniej poetów starożytnych, wytrzymuje porównanie z naszym Klopstockiem” (S 262), oraz że „*Mesjada* jest [Schillerowi] droga jako skarbiec uczuć elegijnych i opisów idealizujących” (S 264).

bogata. Choć Brodziński wymienia wielu autorów piszących elegie – od Kochanowskiego począwszy, poprzez Klemensa Janickiego i innych poetów renesansowych, a na Franciszku Karpińskim oraz Julianie Ursynie Niemcewiczu skończywszy – to podkreśla, że żaden z nich nie poświęcił swego pióra wyłącznie elegii. Według krytyka brakuje też w Polsce elegii filozoficznych i patriotycznych: te, które istnieją, mają głównie charakter osobisty, ewentualnie (jak heroidy) przenoszą nas w czas historyczny lub (jak idylle) w krąg postaci fikcyjnych⁴¹. Zarazem, poszukując źródeł elegii słowiańskiej, Brodziński nie zawahał się napisać o dawnych Słowianach: „Mało ludów było na ziemi tyle kochających poezją, jak oni, a żaden może, jak oni, nie był tyle do elegii usposobionym” (*O elegii*, B 211). Analizowana rozprawa jest zatem nie tylko bodaj najbogatszym zbiorem uwag na temat elegii w Polsce na początku XIX wieku. Pozwala ona także zrewidować pogląd, zgodnie z którym Brodziński był bezkrytycznym obrońcą i piewcą sielanki oraz uznawał ją za kluczową kategorię służącą do charakterystyki poezji polskiej⁴². Szczegółowa analiza jego rozpraw teoretycznoliterackich (zwłaszcza tekstu *O elegii*) dowodzi, iż było zgoła inaczej – sielanka czy idylla, nawet jeśli Brodziński poświęcił im wiele uwagi i miejsca, istnieją w jego rozważaniach jako metafory utraconego ładu i harmonii, gdy tymczasem elegia najlepiej odpowiada emocjonalnej i historycznej sytuacji człowieka nowoczesnego.

Abstract

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

ROMANTIC ELEGIAIC AWARENESS. KAZIMIERZ BRODZIŃSKI'S TREATISE "ON ELEGY"

The paper aims to present Kazimierz Brodziński's views on the elegy. The author of *On Classicism and Romanticism* (publ. 1818) and *On Idyll from a Moral Point of View* (publ. 1823) is commonly regarded as a main theoretician and defender of idyll writing. Nonetheless, a careful reading of the two treatises, combined with an analysis of his thesis *On Elegy* (publ. 1822) reveals "other"

⁴¹ Taka klasyfikacja wynika z uwag poczynionych przez samego Brodzińskiego (*O elegii*, B 198), który – poszerzając nieco pojęcie elegii związane ze stosunkiem podmiotu elegijnego do świata oraz do poruszanej tematyki – napisał: „Poeta elegiczny albo opiewa własne uczucia, z jego osobistych stosunków wynikające [dalej krytyk definiuje ten typ jako elegię miłosną], albo je dzieli wspólnie z ziomkami lub wszystkimi ludźmi [dalej mowa o elegii filozoficznej oraz patriotycznej], albo się przenosi w stan historycznych [dalej pada słowo heroida] lub zmyślonych osób [dalej pojawia się nazwa idylla]”.

⁴² Ciekawy wydaje się fakt, że również A. Witkowska, tak szeroko opisująca Brodzińskiego jako teoretyka idylli w książce *Stawianie, my lubim sielanki...*, podkreśla w artykule *Elegia przystoi Polakom* („Polonistyka” 1987, nr 7, s. 483), iż „Brodzińskiemu przydarzyła się taka paradoksalna przygoda literacka, że najznakomitsze swoje wiersze napisał nie w formie idyllicznej, lecz właśnie elegijnej, nie jako piewca sielskiej radości życia, lecz jego smutków i żalości”. Warto przypomnieć, że o dwóch nurtach (sielankowym i elegijnym) występujących w twórczości Brodzińskiego mówił Zgorzelski (*op. cit.*, s. 85): „Sentymentalna uczuciowość lubiła u nas wcielać się w stare, z dawna zadomowione tradycje sielanki lub elegii. Pierwsza zwykła wyrażać jasne na świat spojrzenie, ufne odczuwanie rzeczywistości. I najbliższej jej było do wiejskich obyczajów piosenki gminnej. Druga natomiast, elegia, wiodła w pobliże poezji kunsztownej, próbowała odtwarzać postawę zamglonego smutkiem dumania i refleksyjnej oceny świata, nasyconej często spokojem filozoficznej rezygnacji. Obie też drogi stały się naturalną perspektywą rozwojową twórczości Brodzińskiego”.

Brodziński who not only doubts into the idyll's life span at the beginning of 19th c. and also becomes an eulogist of elegiac sensitivity. In reference to the elegiac subject's unique emotional state (the experience of instability of the world and one's own transitoriness), the latter is defined by Brodziński's attitude to time (connected with metaphors of vanity and melancholic consciousness of loss) and to space (which is a sensual equivalent of the subject's emotions and attests his emptiness and loneliness in the world). Brodziński's observations were contrasted with Friedrich Schiller's treatise *On Naïve and Sentimental Poetry* (publ. 1800), which was Polish writer's important source of inspiration, and with the tradition of "sweet melancholy" present especially in French art and literature. It might be concluded that the idyll in Brodziński's considerations is a metaphor of vanished order and harmony whilst the elegy gives the fullest description of emotional and historical situation of the then man.