

PAWEŁ PIENIAŻEK
Łódź

ODWRÓCONY ROMANTYZM „STRAŻY NOCNYCH” BONAWENTURY

Straże nocne Bonawentury¹ – dziś wiemy, że za tym pseudonimem ukrył się August Klingemann – są dziełem niezwykłym, uznanym za jedno z najwybitniejszych wczesnoromantycznych utworów. Ukazały się w roku 1804, w momencie zmierzchu romantyzmu jenajskiego, w małym wydawnictwie Dienemam and Comp., specjalizującym się w literaturze mniej znanych autorów, głównie debiutantów poruszających się, tak jak wydawca, w polu oddziaływania wczesnego romantyzmu. Dziełko to nie wzbudziło większego zainteresowania, a jeśli, to ze względu na tajemniczego autora; i tak, Jean-Paul, dopatrujący się w nim naśladownictwa swej twórczości, przypisał je Schellingowi. I właśnie spór o autorstwo zdominował dyskusje na temat *Straży nocnych*, które rozpoczęły się wraz z odkryciem romantyzmu na przełomie XIX i XX wieku i trwały do lat osiemdziesiątych minionego wieku, do momentu zidentyfikowania ich autora właśnie w Klingemannie (1777-1831), autorze i krytyku literacko-teatralnym raczej drugorzędnym, znanym przede wszystkim z wystawienia po raz pierwszy w Brunszwiku (1829 r.) *Fausta* Goethego. Dziś, uwolnieni od tych jałowych dyskusji, możemy docenić wielkość tego dzieła w wymiarze myślowym i artystycznym. *Straże nocne* są bowiem znaczącym dokumentem swej epoki, świadectwem końca jednego z największych i dramatycznych w historii myśli fermentów ideowych, związanego z narodzinami świata nowoczesnego. W wymiarze myślowym był to koniec romantyzmu jenajskiego, zaś w wymiarze politycznym – koniec emancypacyjnych nadziei pokładanych w rewolucji

¹ Bonawentura A. E. Klingemann, *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, Wstęp. S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, Białystok 2006; w tekście podaję najpierw cyframi rzymskimi numer straży /rozdziału/ a następnie cyframi arabskimi numer strony.

francuskiej. Jeśli oba te wydarzenia stanowiły spektakularną próbę przezwyciężenia kryzysu oświecenia, to *Straże nocne* wyrastają z dogłębnego rozczarowania tą próbą, toteż ich radykalny krytycyzm zwraca się zarówno przeciwko oświeceniu, jak i tegoż romantycznej – uznanej za marzycielską i bezsilną – krytyce. W krytycyzmie tym, który znalazł swoje wyrazne odbicie również w ich formie artystycznej, są one zwieńczeniem czarnego, nihilistycznego romantyzmu, który od samego początku tkwił w samym romantyzmie jako jego własna – zwolna rozsadzająca jego optymistyczny gmach – możliwość i groźba. Można w nich więc widzieć „jak gdyby sumę swego czasu (...), sumę odwrotnej strony wczesnego romantyzmu”, „jego negatywnych aspektów”².

Na pierwszy rzut oka krytycyzm ten może się jawić jako przykład typowo oświeceniowej krytyki ludzkich przywar (pycha, skąpstwo, zdzierstwo, żądza władzy, hipokryzja etc.) – jednostek i poszczególnych stanów społecznych, np. księży i mnichów, którym Krużganek, narrator i protagonista, przypisuje „diabelską rolę”; i tak, jeden z nich usiłuje nawrócić umierającego wolnomyśliciela, strasząc go piekielnymi karami, „obiecując (...)”, że diabeł zażąda nie tylko jego duszy, ale i ciała” (I/39), które, już po jego śmierci, mnisi usiłują zresztą ukraść i wynieść (II). Szybko się jednak okazuje, że nie chodzi tu bynajmniej o typowo oświeceniową satyrę, krytykę wad i przesądów, które można by usunąć na drodze racjonalizacji świata społecznego, lecz o dewastującą krytykę samych podstaw społeczeństwa oświeceniowego i jego instytucji, o jego ciemną prawdę skrytą za frazesami o postępie, równości, wolności, autonomii jednostki i historycznym samostanowieniu ludzkości, a zatem o krytykę samej oświeceniowej racjonalności. Krytyka rozumu staje się krytyką społeczeństwa mieszczańskiego i jego pozornej rozumności³.

Odnajdujemy tu echa krytyki Rousseau i Schillera z *Listów o estetycznym wychowaniu*. W gruncie rzeczy Bonawentura pokazuje, tak jak Schiller, rozdarcie egzystencji ludzkiej na dwie sfery, które niszcząc jedność egzystencji ludzkiej uniemożliwiają jej integralne spełnienie. Z jednej strony jest to sfera społeczeństwa obywatelskiego opartego na grze egoistycznych interesów, która na gruncie procesów postępującej specjalizacji sprowadza jednostki do pochłaniających je, czyniących ich istnie-

² R. Brinkmann, *Nachtwachen von Bonaventura. Kehrsite der Frühromantik*, [w:] *Die deutsche Romantik*, Hrsg. H. Steffen, Göttingen, 1970, s. 137, 153.

³ R. P. Janz, Schlegels „*Lucinde*” und Bonaventuras „*Nachtwachen*”, [w:] *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, [w:] W. Witkowski, Hrsg., Tübingen 1988, s. 377.

nie ograniczonym i fragmentarycznym funkcji i ról – jest to motyw fundamentalny dla dzieła. Przykute do niezrozumiałej dla nich całości społecznej, istnienie to staje się przypadkowe, wyzbyte własnej substancji i treści, pozbawione autonomii, samowiedzy i tożsamości; i tak, sytuujący się na marginesie społeczeństwa Krużganek – był szewcem, poetą, śpiewakiem ulicznym, „współdyrektorem” teatru marionetek, w końcu został strażnikiem nocnym – poszukuje „klucza do swej tożsamości”. Z drugiej strony jest to sfera anonimowego, rozrastającego się ponad głowami rozproszonych jednostek państwa jako reprezentanta ogólności społecznej, a zatem jako jedynej – wobec braku więzi osobowych i ideałów – siły integracji społecznej, która stając się racjonalną, bezosobową całością poddaje wyizolowane jednostki „mechanicznym zasadom” (VI/67), zimnym i abstrakcyjnym regułom prawa, a jego przedstawiciele czyni bezdusznymi, „śmiercionośnymi maszynami” (III/46). Zawarty w *Strażach nocnych* obraz świata społecznego jest obrazem straszliwej symbiozy obu dehumanizujących porządków, znajdującej swój wyraz w dyscyplinarnej racjonalności mieszczańskiej, w bezosobowym, racjonalnie zorganizowanym systemie. Przypomina on „kunsztowną maszynę”, w której jednostka „obraca i napędza tysiąc kółek” (XII/101) i nad którą właściwie nikt już nie panuje. Mówi o tym Krużganek w mowie do rewolucyjnego tłumu, gdy powołując się na przedstawienie w teatrze marionetek, które przyczyniło się do wzniesienia rewolucyjnego tumultu wśród chłopów, zdjmuje odpowiedzialność z zabitego w nim króla, i gdy wskazując na poszczególne zapośredniczenia i ogniwa władzy – przełożone na relacje między pociągającym za druty i marionetkami – odsyła ostatecznie „aż po sferę tajemnicy, gdzie już nie da się określić, kto właściwie rządzi” (XV/117).

Bezosobowa i anonimowa całość ubezwłasnowolnia jednostki, które w ogóle przestają być jednostkami, stając się tylko reprezentowanymi przez imiona własne rolami, których nie wybrały, lecz w które zostały wtłoczone przez nieznaną siłę: „dla mnie było to ciekawe widowisko, to potężne wtargnięcie ręki olbrzyma, to przetworzenie rzeczywistej osoby w postać poetycką (...)” (XIV/107) (mamy tu parodię romantycznej idei poetyzacji świata). W *Strażach* odnajdujemy zatem stary motyw świata jako teatru – „wszystko jest tylko teatrem” (XIV/III) – a istnienia ludzkiego jako roli, którą musi ono odgrywać. W dziele tym ów teatr staje się teatrem marionetek, a ludzie ze swą zewnętrzną, przypadkową tożsamością roli, poza którą nie ma już żadnego osobowego *ja* – marionetkami i kukłami, istotami pozbawionymi życia, niezdolnymi do autorefleksji, ekspresji i komunikacji ze sobą.

Tragizm egzystencji ludzkiej polega – i jest to obsesyjny motyw *Straży nocnych* – na niemożności wyłamania się ze szczelnie zamkniętej całości, zatem „wyskoczenia ze sztuki” (IV/58); niemożność ta przyjmuje ostatecznie metafizyczną postać niemożności śmierci, bycia skazanym na wieczne życie, które „powstaje tylko przez niepowstrzymane umieranie” (VIII/82), jawiąc się jako przekleństwo nieśmiertelności („będziesz żył wiecznie”, IV/57); ludzie są jedynie „żyjącymi martwymi” (X/94), „pogrzebanymi żywcem” (II/45): „napisano już aż nadto wiele o sztuce życia, a ja wciąż próżno szukam traktatu o sztuce umierania i nie mogę umrzeć (...), złożyłem swej nieśmiertelności, która mi wszędzie zabiegała drogę” (IV/54, 58) – mówi jedna z postaci, „nieznajomy w płaszczu”, usiłujący na próżno popełnić samobójstwo. Nieśmiertelność, w której odnajdujemy parodię romantycznej, panteistycznej wiary w unieśmiertelniający duszę udział w wiecznym życiu kosmosu, oznacza faktycznie niemożność wyjścia z czasu – człowiek „stał się nieśmiertelny już tu na ziemi, gdzie wszystko wokół niego przemija” (IV/54) – i staje się źródłem trawiącego przerażenia, jawiąc się jako koszmar wiecznego trwania, bycia „przymuszonym do wieczności” (VI/66), oznaczającej monotonne, zdradzające nudę powtarzanie w obrębie opartej na pracy, wyzbytej wyższych racji racjonalności. Związany z logiką powtarzania tego samego czas nie niesie więc ze sobą obietnicy nowego życia, jest czasem pustym i martwym; nie można go zatrzymać, by ukonstytuować w nim swą tożsamość i ugruntować działanie, zaś wszelka próba – jak w wypadku nieznajomego-samobójcy – wyjścia w czasie poza czas kończy się zatrzymaniem życia, „drętwotą” uniemożliwiającą jakiegokolwiek autentyczne działanie i powodującą, iż „uniesienie (...) natychmiast zamienia się w rolę” (XII/102), miast – jak w krytykowanym tu romantyzmie – w dialektycznym związku z ironią, krytyką i negacją, dynamizować ludzkie stawanie się.

Krytycyzm Bonawentury zwraca się następnie przeciwko zbankrutowanym ideałom tak oświecenia, jak i romantyzmu. Materialistyczna, naturalistyczno-utylitarystyczna antropologia oświecenia obraca się we własne przeciwieństwo, stając się ideologią społeczeństwa obywatelskiego z jego płaskim utylitaryzmem oraz prawem „żołądka” i głodu, za pomocą którego państwo dyscyplinuje i tresuje jednostki: „a więc jakże mądre jest to urządzenie państwa, by obywateli – jak psy, które się chce wykształcić na artystów – przegłodzić od czasu do czasu. Za jadło poeci śpiewają jak słowiki, filozofowie tworzą systemy, sądzą sędziowie (...), a państwo wżera się coraz wyżej, tworząc najwyższą kulturę” (XII/101). W oświeconym społeczeństwie jedyną miarą wartości staje się stano-

wiąca podstawę racjonalizacji społecznej, oparta na nauce i pracy użyteczność. I tak np., wykorzystuje ono na rzecz płodności nawet promienie słoneczne (zob. XV/115-116); bardziej złowieszczy przejaw zasady użyteczności przyjmuje w obsesyjnym motywie uśmiercenia duszy i spożytkowania „ściągniętej z nich (ludzkich postaci – PP) skóry” (VI/67): „Mądre jest urządzenie państwa, które wśród swoich obywateli toleruje raczej dobre, użyteczne maszyny, niż śmiałe umysły, które nawet lisa wypędzi batem ze skóry, aby tę skórę wykorzystać, i które ręce i nogi, jako mechanizmy zdadne do obracania i deptania, ceni wyżej niż głowy swych rodaków” (XIII/106). Państwo rości sobie pretensję do totalnego panowania nad jednostką. Tak jak Kościół chce panować nie tylko nad duszą, ale i nad ciałem, tak i państwo usiłuje zapanować nie tylko nad ciałami ludzkimi, ale i nad umysłami, co znajduje wyraz w cenzurze umysłów ludzkich przez państwo, które „satyrę (...) konfiskuje zapobiegawczo w głowach” (XV/118). Oświeceniowy ideał autonomii człowieka obraca się w integralne panowanie państwa i kościoła nad jego ciałem i duszą.

Natomiast romantyzm, stanowiący reakcję na kryzys oświecenia, jest bezsilny wobec krytykowanej przez siebie jako bezduszna rzeczywistości oświeceniowej. W *Strażach nocnych* znajdujemy radykalną krytykę romantycznej religii sztuki, z jej wiarą w uniwersalną, integracyjną moc poezji, w „mesjańską świadomość [jej] pośannictwa”⁴, krytykę antycypującą późniejszą krytykę romantycznego marzycielstwa i egzaltacji – poezja nie przemienia świata, nie podnosi go ku nieskończoności, lecz ulega jego ciężkim prawom, toteż zrotpaczony poeta – „królujący tam wysoko, w powietrznych sferach” (mieszka on bowiem w „pustej izdebce na poddaszu”) i „czuwający jedynie nocą, gdy spali jego wierzyciele” (I/37) – popełnia samobójstwo: „należał do idealistów”, którzy mierzyli rzeczywistość pomniejszającym ją ideałem i których, jak wiemy, „na realizm nawracano brutalnie głodem lub przy pomocy wierzycieli woźnych sądowych” (VIII/77), czy też cenzury. Romantycy prześlepiają realne interesy władzy⁵ i mechanizmy funkcjonowania społeczeństw, nie potrafią wskazać mechanizmów przemiany historii.

Bonawentura odrzuca ideę doskonalenia człowieka – tak w wersji oświeceniowej (idea postępu linearno-kumulatywnego), jak i romantycznej (trójfazowa historiozofia) – co ma miejsce w *Prologu błazna do tragedii „człowiek”* i następnie w „monologu obłąkanego stwórcy świata”

⁴ I. Braeuer-Ewers, *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*, Paderborn-Wien 1995, s. 117, 120.

⁵ Tamże, s. 121.

(wariata nr 9 z domu wariatów ze straży dziewiątej). Odgrywając rolę przerażonego swoim dziełem, zagubionego Stwórcy (na poziomie teatru marionetek jest nim „Dyrektor”), w rzeczywistości jest on alegorią człowieka, owego „pyłka”, „który wyobraził sobie, że sam jest Bogiem, i stworzył systemy, w których siebie podziwiał” (IX/87). W krytyce Bonawentury, nie kryjącego swego obrzydzenia emancypacyjnym patosem epoki, chodzi więc o antropologiczny sens kwestii teologiczno-metafizycznych, o kondycję człowieka, który zastępując Boga i go „obsmarowując” (IX/86) – to nawiązanie do oświeceniowej destrukcji wyobrażeń teologiczno-metafizycznych⁶ – miał stać się świadomym siebie, racjonalnym podmiotem historii i panem swego losu⁷, podczas gdy w swej antropocentrycznym samozadufaniu utracił nad nim kontrolę. Projekt oświecenia – to antycypacja idei dialektyki oświecenia – zaprzecza sobie i prowadzi do własnego przeciwieństwa: urzeczywistniania w historii racjonalność staje się irracjonalna⁸.

Ten społeczny horyzont krytyki zawartej w *Strażach nocnych* dopełnia wspomniana refleksja historiozoficzna, nawiązująca do trójfazowej, zainspirowanej myślą Schillera historiozofii wczesnoromantycznej. Jest ona o tyle istotna, o ile pozwala usytuować historycznie refleksję Bonawentury, odnieść ją do współczesności; Bonawentura zresztą nierzadko posługuje się określeniami „dziś”, „nasze czasy”, „nowsza historia”. Jednakże w przeciwieństwie do romantyków nie wierzy w nadejście trzeciego okresu syntetyzującego harmonijną, naiwną egzystencją, właściwą okresowi wyjściowemu (Grecja, średniowieczne chrześcijaństwo), z indywidualistycznymi tendencjami nowoczesności. Nie wierzy zatem, że iluzoryczne, wyzbyte ducha i niezdolne do autorefleksji jednostki mogą stanowić dziejową przesłankę stworzenia nowego ładu, przyszłego „złotego wieku”. Zainscenizowany przez Krużganka doczesny Sąd Ostateczny („niebiański sąd kryminalny”) – który na moment poddał próbie sumienia ludzkie, ujawnił „cnoty i występki”, zrzucając „maski z twarzy” – kończy się ostatecznie porażką i przywróceniem *status quo*, stając się „groteskowym odwróceniem romantycznego widzenia własnej teraźniejszej

⁶ „O, w ciągu sekundy tak się zmadrzyli, że nie mogę tu na górze kichnąć, aby tego fenomenu nie badali z powagą”, IX/87.

⁷ Człowiek „albo musi sam siebie uznać za Boga, albo, co najmniej jak ideałści i historia powszechna, według takiej maski siebie formować”, VIII/83.

⁸ Janz słusznie upatruje w *Strażach nocnych* antycypację opisanego przez Webera procesu racjonalizacji i instrumentalnej racjonalności z jej „pustym funkcjonalizmem”, zob. dz. cyt., s. 374-375.

szości jako uniwersalnej epoki końcowej”⁹. Bonawentura/Krużganek przemawia z samego dna nowoczesności, z miejsca, które uwiecznia apokaliptycznie pod postacią nicości w „zawieszeniu między zagładą a zmartwychwstaniem” (VI/66).

Nicość ma zatem również sens społeczno-historiozoficzny. Problem nicości – kluczowy dla interpretacji *Straży*¹⁰ – pojawił się w kontekście wszczętego przez Jacobiego w słynnym *Liście o nihilizmie* sporu o fichteanizm, w którym skupiły się centralne problemy epoki, związane z dialektyką procesów indywidualizacji. Jak wiadomo, fichteanizm został oskarżony przez Jacobiego i romantyków o destrukcyjny, nihilistyczny idealizm, odrywający od życia i redukujący je do fantazmatów *ja*. Romantycy, witający fichteanizm jako filozofię ludzkiej wolności, zarzucali jednak Fichtemu, iż nie potrafi ugruntować *Ja* transcendentalnego w jego funkcji znoszącego opozycję podmiotu i przedmiotu absolutu, i faktycznie sprowadza je do samowiedzy, do podmiotu refleksyjnego, który nie jest w stanie przerwać regresu refleksji, wyjść poza jej zamknięte koło, aby tym samym odzyskać siebie i ugruntować swój związek z określającym prawdę jego egzystencji bytem¹¹; grający Hamleta Krużganek pyta Ofelię, która w szaleństwie utożsamia się na scenie ze swoją pochłaniającą ją rolą i która rozpaczliwie usiłuje poza nią wyjść, by odzyskać swoje prawdziwe *ja*: „chciałabyś z roli wyczytać siebie, aż po *Ja*?”: „czy *ja* sama poruszam się jeszcze poza swoją rolą czy wszystko jest jeszcze rolą, a *ja* sama w niej rolą dodatkową (...). Popatrz, oto usiłuję dościsnąć samą siebie, ale *ja* biegnę wciąż przed sobą a moje imię za mną, i recytuję znów swoją rolę – ale *rola* nie jest *mną*” (XIV/III) – odnajdujemy w tym parodię romantycznego programu poetyzacji, estetyzacji istnienia¹².

⁹ I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 170.

¹⁰ Jedną z ważniejszych osi sporu o *Straże* jest pytanie o status nicości. Czy jest ona rzeczywistością ostateczną, nie pozostawiającą miejsca dla złudzeń, czy też ma sens społeczny, pozwalający żywić nadzieję w lepszy świat? Braeuer-Ewers, utrzymuje, iż dla Bonawentury nie jest ona (świat „sfuszerowany” przez Boga, *perversio mundi*) ostatecznym odniesieniem, lecz jest nim człowiek, ludzkość jako rzeczywisty podmiot wypaczającego ją procesu historycznego, stąd też grotesce nadaje ona sens społeczny, zob. tamże, s. 62–71.

¹¹ Pytanie o źródło refleksji znajduje swój humorystyczny wyraz w scenie wyrzucenia peruki – „bardziej nieśmiertelnej niż ten, co ją nosi” – i jej właściciela, poety, z domu uznanego poety: „nie było jasne, czy to on sam ściga umykające dobro, czy raczej został przez nie puszczony w pogoń” (XII/99, 98).

¹² G. Hoffmeister, *Bonawentura. Nachtwachen*, [w:] *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: neue Interpretationen*, P.M. Lützeler, Hrsg., Stuttgart 1981.

Horyzontem tego refleksyjnego regresu jest dla krytyków Fichtego, w tym i dla Bonawentury, nicość, w której „wielkie straszliwe *Ja* pożerało samo siebie, a połykając siebie znów siebie rodziło” (XIV/113), i w której pragnienie siebie zdradza ucieczką przed sobą: w nieskończonej, zapośredniczonej nicością refleksji wyzbyte siebie *ja* napotyka już tylko własne maski, mnoży je – to motyw pascalski przeniesiony na idealizm – by uciec przed sobą, przed koniecznością konfrontacji z ostateczną prawdą swego istnienia: przed jego bezpodstawnością i bezsensownością, przed „straszliwą, wiecznie pustą nudą” (XIV/113) i ostatecznie – przed przezierającą przez maski, role i gesty nicością: „(...) życie jest tylko szatą z dzwonek, którą nic zawiesiło na sobie, aby nimi dzwonić, i którą na koniec rozedrze w złości i odrzuci. Wszystko jest nicością i dławi samo siebie, i żarłocznie siebie połyka, i to właśnie połykanie samego siebie jest podstępnyim udawaniem, że istnieje coś, bo przecież gdyby to dławienie miało się zatrzymać, to na jaw wyszłaby nicość i byłoby to przerażające; przez to zatrzymanie głupcy rozumieją wieczność, jest to jednak właściwe nic i absolutna śmierć (...)” (VIII/82). Refleksja wynika ze zdrętwienia, zawieszenia działania, ale jej ruch nie prowadzi do odstąpienia prawdy, gdyż jej podmiot (np. marionetka/kukiełka, IV/65) nie jest tak na prawdę jej podmiotem, wymyka się on bowiem samemu sobie w nieskończonym regresie (auto)refleksji. Samobiektywizacje *ja*, kolejne nie-*ja*, nie mają produktywnego refleksyjnie znaczenia, nie wynoszą refleksji na wyższy poziom, lecz uprzedmiotawiają i wyobcowują *ja*, przekształcając je w martwe, pozbawione życia, role i maski. Toteż poetyckim wyrazem Straży nocnych jest groteskowy teatr marionetek; i tak, „nieznajomy w płaszczu” opowiada historię swego nieudanego samobójstwa w postaci groteskowego przedstawienia teatru marionetek, dzieląc ten sam los co jego protagonista (IV)¹³.

Idąc w swej krytyce Fichtego za Jacobim, jak i za romantykami. Bonawentura poddaje krytyce zarazem ich program estetyczny, poetyckiego wyłamania się z zakłętego koła refleksji; oskarża ich o niezdolność sięgnięcia do społecznych podstaw refleksji, która przekształca się w nieskończone „powtarzanie tego samego”, a tym samym w reprodukcję społecznego, „panującego status quo”¹⁴.

Toteż niemożność wyjścia z refleksji i osiągnięcia samego siebie okazuje się tak naprawdę koszmarem niemożności wyłamania się z wię-

¹³ Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 84-97, 107.

¹⁴ Tamże, s. 93.

zienia rzeczywistości i nadania jej ludzkiego charakteru. W tej też perspektywie należy wiedzieć problem, przed jakim staje Kruźganek: czy źródłem refleksji jest byt czy nicość. Świadom tej „dwuznaczności”, Kruźganek uzależnia jego rozstrzygnięcie od możliwości odniesienia do bytu, który jest jednak refleksyjnie nieuchwytny; stąd też dokonuje sceptycznego zawieszenia tej kwestii. Stając jednak przed alternatywą: świat jest wytworem ja, któremu pozostaje nicość, albo niepoznawalną rzeczą samą w sobie, wybiera, jak się wydaje, tę ostatnią możliwość; blokując dostęp do prawdy wydaje ona świat na łup nicości, ale nicość ta jest nicością właśnie nierozpoznanego przez człowieka, jego własnego, społeczno-historycznego bytu.

Korelatem tak zrelatywizowanej historycznie i społecznie nicości jest w *Strażach nocnych* noc, z perspektywy której pełniący rolę strażnika nocnego Kruźganek patrzy na świat, i w której króluje śmierć, demony i diabeł. Nie ukazuje bynajmniej ona, jak u Novalisa, innego światła niż dzienne i nie otwiera na pełnię bytu, lecz służy ukazaniu i demaskowaniu trzeźwej, symbolizowanej przez światło dzienne prawdy oświeceniowego społeczeństwa. Pytając, „czy przypadkiem błąd nie jest prawdą; głupota mądrością, śmierć życiem” (IX/89), w „świecie fałszywym (...) w którym nic już nie jest prawdziwe” i który jest tylko „pustą niedorzeczną areną masek i błaznów” (XII/102), Kruźganek, błazen-humorysta, którego „zamęt” duszy koresponduje z „chaosem” świata, w sposób niepohamowany stopniowo demistyfikuje wszelkie prawdy zastane wartości, sam pozbywa się własnych złudzeń, obnaża uwznioślające życie iluzje, ukazuje nicość pewnego siebie ja, z którego zdziera kolejne maski – aż „do czaszki bez czupryny i warkocza” (VIII/83) – by pogрузić je w pustce istnienia; mnoży paradoksy ukazujące nieusuwalne sprzeczności życia, by w końcu zrelatywizować wszystkie pozycje i ironicznie odwrócić wszelkie porządki wartości: „kilkakrotnie wyrzucano mnie z kościołów, bo tam się śmiałem, i tyleż razy z domów publicznych, bo tam chciałem się modlić” (VII/71). Uznany za wariata i skierowany do zakładu dla obłąkanych zaciera granice między „rozumem i obłądem dobrem i złem, komedią i tragedią, okropnym i pięknym”¹⁵, ukazując nierozumność rozumu i rozumność obłądu, który czyni miarą prawdy, w świecie, w którym nic już nie jest pewne.

Kwestionując wartości ustanowionego porządku ukazuje zarazem bezsilność wszelkich prób wyrwania się z niego. Niemożliwa staje się mi-

¹⁵ R.-P. Janz, dz. cyt., s. 377.

łość – jak każde uczucia jest ona „tylko zjawiskiem” (IV/56) – będąca dla romantyków kosmiczną, wiążącą świat siłą; albo okazuje się zdradą, albo dana jest dopiero w śmierci, albo też odrywa od świata pozostając wyłącznie w sferze marzeń: „miłość nie jest piękna – zachwyca tylko sen o miłości” (X/91).

Daremny okazuje się wszelki opór i bunt, obracający się we własne przeciwieństwo (klęską kończy się ziemski obwieszony przez Krużganka Sąd Ostateczny, tak jak i uśmierzenie buntu chłopów). Krużganek wyzybywa się stopniowo złudzeń co do możliwości oddziaływania na rzeczywistość i jej zmiany: z poety, śpiewaka, dyrektora teatru marionetek, staje się w końcu strażnikiem, którego po incydencie z ziemskim Sądem Ostatecznym pozbawiono dwóch istotnych atrybutów: rogu i śpiewu. Pozostaje mu tylko bezsilna refleksja prowadząca do nihilistycznego zwątpienia i wyrastająca z zawieszenia działania, którego z względu na swój nieskończony regres nie jest w stanie uprawomocnić – stąd też Krużganek nie interweniuje w wypadku śmierci żebraka, samobójczej próby „nieznajomego w płaszczu” czy pogrzebania żywej mniszki. U kresu swej peregrynacji nie działa on więc, nie próbuje zmieniać świata i wpływać na jego bieg, lecz poddając go wyłącznie refleksji staje się bezsilnym widzem i komentatorem w teatrze świata.

W świecie wyjałowionym z wszelkiego sensu staje ostatecznie przed nicością, przed nihilistycznym bezmiarem zwątpienia, rezygnacji, rozpacz, przed kresem nadziei, iż człowiek – to aluzja do kantowskiego państwa celów – „mógłby mieć własną wartość i być może szansę na nieśmiertelność” (XIV/109). Zamiast romantycznej, progresywnie rozwijającej twórczą prawdę świata nieskończoności napotyka nicość, która jest zarazem „nicością buntu”¹⁶: „gniew i złość, jak wszystko pozostałe, również należą do nicości” (XVI/125). Nie mniej jednak, demaskatorską i nihilistyczną, wręcz cyniczną krytykę Krużganka równoważą, wszakże daremne, próby znalezienia jakiegoś – wskazującego na rzecz samą w sobie – oparcia. Niejako wbrew sobie ulega miłości do Ofelii, lecz wszystko to dzieje się w domu wariatów, ukazując jej, jak i wszelkich autentycznych uczuć, niemożliwość; Ofelia umiera, a poczęte z tego związku dziecko przychodzi na świat martwe. Wbrew swej gorzkiej wiedzy Krużganek solidaryzuje się z poetą, wolnomyslicielem, „nieznajomym w płaszczu”, z drewnianym błaznem z teatrzyku marionetek, zarekwirowanym przez państwo po buncie chłopów: „poza Ofelią był on jedyna

¹⁶ Braeuer-Evers, dz. cyt., s. 114.

istotą na świecie, którą naprawdę kochałem” (XV/119). I choć ukazuje bezsilność prób wyrwania się z rzeczywistości, to jednak w tym poczuciu bezwyjściowości istnienia lamentuje, gdy inny samobójca okazuje się jedynie aktorem ćwiczącym rolę samobójcy: „tu przecież nie sposób zdobyć się choćby na trochę uniesienia” (XII/102).

Wobec aporetyczności istnienia – konieczności, a zarazem niemożliwości wyjścia ze świata, konieczności buntu i jego obracającej go we własne przeciwieństwo beznadziejności – wobec zasadniczej niemożności działania, Kruźgankowi pozostaje tylko siła śmiechu, która chroni go przed rujną prawdą nicości: „czy w ogóle istnieje silniejszy od śmiechu środek, by stawić czoła każdemu szyderstwu świata i nawet samemu losowi? Na widok tej satyrycznej maski najlepiej uzbrojony wróg czuje lęk, i nawet nieszczęście przestraszone schodzi mi z drogi, jeśli ważę się je ośmieszyć (...). Pozwólcie mi śmiać się przez całe moje życie, a wtedy tu na dole wytrzymam” (XV/116). *Straże nocne* rehabilitują zatem śmiech wygnany w XVII wieku przez rozumne i moralne moce oświecenia jako przejaw spontaniczności i wybuchowej zmysłowości¹⁷. Śmiech ten nie jest śmiechem pogodnym, lecz diabolicznym, opisanym, ale i odrzuconym przez Jean Paula w jego *Versuchule der Ästhetik* (§ 33), a przez Bonawenturę podjętym zgodnie z diabelskim pochodzeniem Kruźganka¹⁸. Śmiech wyraża przerażenie, paraliżuje, ale zarazem wyzwala; staje się narzędziem buntu, który tragedię istnienia przekształca w tragikomedię¹⁹. Jest zatem „wyrazem rozpacz, jak również jedynym lekiem na nią”²⁰. Ma subwersywny walor, ale zarazem utwierdza panujące status quo poprzez poetyckie uwiecznienie pozornego świata²¹. I właśnie ta aporetyczność uczyni ze *Straży* dzieło groteskowe.

Straże nocne wpisują się krytycznie w tradycję romantyczną, podejmując krytykę romantyzmu od wewnątrz, za pomocą jego własnych środków: krytyka sztuki romantycznej nie może bowiem – wobec rodzą-

¹⁷ R. P. Janz, dz. cyt., s. 378-379.

¹⁸ Tamże, s. 380-381.

¹⁹ „Wszak jest zajęciem zabawnym i godnym wysiłku asystowanie w roli widza tragikomedii świata aż do jej ostatniego aktu (...), a gdy przy końcu wszechrzeczy staniesz jako jedyny żyjący na ostatnim szczycie górskim, wystającym z fal ogólnego potopu, możesz sobie pozwolić na własną jedynie przyjemność wygwizdania całej sztuki po swojemu, a potem rzucić się w przepaść, wściekle i gniewnie, niczym drugi Prometeusz”, IV/54,

²⁰ R. P. Janz, dz. cyt., s. 380.

²¹ Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 140.

cej sceptycyzm niezdolności rozumu spekulatywnego do przewyciężenia refleksji – przybrać formy pojęciowo-racjonalnej, lecz dokonuje się w medium sztuki²², jakim będzie reprezentatywna dla wczesnego romantyzmu forma powieściowa²³. Nie są zatem powieścią rozwojową, *Bidungsroman*, ukazującą historię życia jednostki jako historię rozwoju, mającą mieć wiarygodność społeczną i psychologiczną, ani też powieścią realistyczną. Pomyślane są według modelu powieści romantycznej rozumianej jako najwyższy, uniwersalny, obejmujący wszystkie możliwe formy poetyckie rodzaj poezji, i stanowiącej montaż krótkich form, arbitralnie łączących różne style i heterogeniczne gatunki: monologi, refleksje, wspomnienia, opowieści, sny, poetyckie wizje, powieść listową, powieść grozy, *commedia dell'arte*, tragedię, fragmenty estetyczno-teoretyczne, historyzoficzne. *Straße* mają – jak *Lucinde* Schlegla, głoszącego „prawo pomieszczenia” – mozaikową i otwartą, fragmentaryczną i perspektywiczną, jeśli nie wręcz chaotyczną strukturę, która sprawiając „wrażenie braku formy” zgodna jest ze Schlegla „techniką arabeski”²⁴. Dotyczy to narracji, w której na porządek opowiadanych sytuacji nakładają się wspomnienia autobiograficzne o wyraźnie zaburzonej chronologii. Opowieść zaczyna się z końcem kariery Kruźganka (strażnik nocny), a kończy z jego narodzinami²⁵. Chaotycznie następujących po sobie i przechodzących w siebie fragmentów nie łączy bowiem jakakolwiek organizująca je – choćby przerywana rozgałęziającymi się pobocznymi wątkami czy dygresyjnymi komentarzami, jak u Sterne’a²⁶ – linearna fabuła czy też – ugruntowana w zgodności charakterów i działań – akcja, ukierunkowana celowo, mająca prawdopodobieństwo i oparta na związkach motywacyjnych oraz przyczynowo-skutkowych, lecz więź o charakterze alegorycznym, szyfr, zawarty we wskazówkach i powtórzeniach, i odsyłający do wyższego, wykraczającego poza zwykłe fakty i zdarzenia porządku duchowego, do

²² Tamże, s. 176.

²³ Braeuer-Ewers stwierdza, że „niewątpliwie Bonawentury krytyka romantyzmu dotyczy także idei otwartej formy powieściowej; znamienne jest jednak, że samej swojej krytyce nadał on formę powieści romantycznej”, tamże, s. 55, przypis 7. Zdaniem Hoffmeistera Bonawentura „łączy tradycję satyry rzymskiej z niemiecką powieścią błazeńską oraz powieścią wczesnoromantyczną”, dz. cyt., s. 206, zob. 202.

²⁴ D. Kremer, *Identität und Selbstauflösung. Klinger und die „Nachtwachen von Bonaventura”*, [w:] *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*, H. Zimmermann, Hrsg, Heidelberg 1990, s. 299.

²⁵ G. Hoffmeister, dz. cyt., s. 200.

²⁶ Tamże, s. 295.

reflektującej je poetycko, fantastycznie i ironicznie świadomości²⁷. Jeśli w romantyzmie chaotyczna forma powieściowa odpowiadała chaosowi – „pięknemu zamętowi” (Schlegel) – będącemu potencjalnością bytu, z którego dzięki sile kosmicznej miłości wyłonić się miała harmonijnie rozwijająca się całość życia, to u Bonawentury wyraża ona chaos świata rozumiany negatywnie jako stan ostateczny, zawierający w sobie nieusuwalną antynomiczność i absurdalność życia, nie dające się już usunąć i zharmonizować sprzeczności istnienia; ironiczne odwrócenie romantycznej koncepcji chaosu odnajdujemy w scenie ziemskiego Sądu Ostatecznego: „próbowałem doprowadzić swą duszę do całkowitego zamętu, aby (...) wytworzyć najpierw wspaniały, absolutny chaos, aby potem z niego (...) ukształtować jakiś znośny ład”; wszelako, dodaje, „rodzaj ludzki sfuszerował nawet chaos i zbytnio pośpieszył się z jego porządkowaniem, wskutek czego nic nie znalazło się na swoim miejscu i Stwórca musiał co prędzej przekreślić i zniszczyć ziemię jako system chybiony” (VI/65). Toteż na głębszym poziomie *Straży* istnieje, tak jak w romantyzmie, pewna kompozycyjna jedność, związana z poszukiwaniem przez Krużganka swej tożsamości ukrytej w genezie jego narodzin. Jeśli w romantyzmie poszukiwanie to przybierało jednak postać dialektycznego procesu wyobcowania i odnajdywania siebie poprzez powrót do swych rodzinnych korzeni, u kresu którego poszerzające siebie ja odnajdowało siebie w swej najwyższej jedności ze światem, to w *Strażach*, odrzucających utopię romantyzmu, mamy jej nihilistyczną parodię: u kresu swych poszukiwań Krużganek nie odnajduje wieńczącego ziemską wędrówkę spełnienia, lecz, w końcowej scenie na cmentarzu (XVI), wraca do początków swego istnienia, opowiadanych już w oglądanej przezeń wcześniej „księdze mojego życia”, księdze martwej, gdyż przedstawionej statycznie w „drzeworytach” (IV/50)²⁸; teraz jednak od cyganki (matki) dowiaduje się o diabelskim zapośredniczeniu aktu poczęcia go (przez ojca-alchemika), co upewnia go w przekonaniu o sprzeczności tkwiącej w jego istnieniu. Co więcej, traci ostateczną, związaną z ziemską mocą alchemii (zwłoki ojca rozsypują się w proch) nadzieję na – romantyczny –

²⁷ Na temat romantycznej koncepcji powieści zob. P. Böckmann, *Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik*, w: M. Bindschedler, P. Zinsli (Hrsg.), *Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge gebrachte zum 65 Geburtstag Werner Kohlschmidt*, Bern 1969.

²⁸ Jest to ironiczne nawiązanie do *Henryka von Ofterdingena* Novalisa, gdzie historia Henryka rozwija się zgodnie z oglądaną przezeń „księgą życia”, D. Kremer, *Romantik*, Stuttgart, Weimer 2003, s. 106.

zapewniający nieśmiertelność bunt; grób tkwił u początków jego istnienia, został bowiem „wydobyty jako skarb” (XVI/121) przez szewca (przybranego ojca) w odkopanej przezeń skrzyni jako prefiguracji grobu²⁹ (zob. IV).

Jako forma powieści romantycznej *Straże* mają charakter groteskowy. Wiążące z życiem momenty komiczne szybko przechodzą w satyrę, ta zaś, wobec pustoszącej krytyki wszelkich ideałów, ostatecznie – w łączącą tragizm i śmiech groteskę (sięgając tradycji barokowej w *Strażach* pozbawiona jest jednak ona perspektywy eschatologicznej). Konfrontując człowieka z jego radykalnie wyobcowaną rzeczywistością groteska odpowiada absurdalnemu światu, w którym nikt nie jest już sobą, w którym jednostki są automatami, nie znającymi racji i sprężyn swego istnienia, poruszanych przez nieznane siły „mechanicznymi kukłami”. Toteż swój wyraz znajduje ona w pojawiającym się w dwóch strażach motywie teatru marionetek, prefigurowanego przez motywy drewnianych kończyn, mechanicznych ruchów, działań wymykających się ludzkiej kontroli i woli, ludzkiej „drętwoty”. Nadając *Strażom* groteskowy charakter Bonawentura nawiązuje do deprecjonowanej w oświeceniu i przez klasycyzm, a ożywionej przez romantyzm groteski, która wraz z arabeską stanowiła wyraz artystycznej swobody, mając „antymimetyczny charakter (...), który powinien pobudzić fantazję do przedstawienia tego, co nieokreślone lub, mówiąc słowami Schlegla, być «wskazaniem na nieskończoną pełnię»”³⁰. Jeśli jednak arabeska jako „stworzony, sztuczny chaos” (Schlegel) miała negatywnie wskazywać na nieskończoność, to groteska przerzuca to odniesienie do transcendencji i odsyła do immanencji, tego, co doczesne. Dla Bonawentury pozostaje ona w paradoksalny sposób całkowicie w obrębie świata, tak że „bez groteski nie można wnikać w rzeczywistość, ale wraz z nią nie można w niej pozostać”³¹; jest bowiem wyrazem martwego świata, w którym nie ma życia, ale w którym nie można umrzeć, z którego trzeba się wyrwać, choć wyrwać się niego nie można. W grotesce *Straży* należy niewątpliwie widzieć krytykę romantycznej, panteistycznej wizji świata jako uniwersum ożywionego przez

²⁹ I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 155. Obraz grobu jest niewątpliwie nihilistyczną parodią ważnej dla Novalisa symboliki nocy i grobu, związanej z kultem jego przedwcześnie zmarłej narzeczonej Zofii, tzw. *Sophienmystik*, R. Brinkmann, dz. cyt., s. 140.

³⁰ H. Feger, *Das Groteske in Bonaventuras Nachtwachen*, „Athenäum. Jahrbuch für Romantik” 17 (2007), s. 67.

³¹ Tamże, s. 68.

twórczą boską siłę. Dodajmy, że choć dla Schlegla groteska jest kategorią estetyczną, podczas gdy u Bonawentury odnosi się ona do rzeczywistości³², to jednak Schlegel widział w niej nie tylko formę artystyczną, ale i przejaw rzeczywistości – określał nią rewolucję francuską, widząc w niej zamęt, z którego wyłonić się miał wyższy ład; podobną funkcję miał pełnić ogłoszony przez Kruźganka ziemski Sąd Ostateczny, który jednak, jak wiemy, zakończył się klęską i powrotem do zaburzonego stanu.

Istotną oznaką przynależności *Straży nocnych* do romantyzmu jest wszechobecny w nich duch romantycznej ironii, który odróżnia je od innych, wcześniejszych, uznanych z nihilistyczne dzieł romantycznych (*Wilhelm Lovell Tiecka* czy *Godwi Brentany*)³³. Przed Bonawenturą stałe jednak problem, jak odróżnić groteskowe przełamanie nihilizmu od produktywności ironii romantycznej, by jej nie potwierdzić i tym samym nie popaść w sprzeczność, jak zatem zironizować artystycznie ironię romantyczną³⁴, by pokazać, że określający ją nieskończony ruch przekraczania, destrukcji i kreacji, oscylowania między skończonością a nieskończonością nie jest – wbrew romantycznej idei „progresywnej poezji uniwersalnej” – progresywnym ruchem potęgującej, urzeczywistniającej nieskończoność refleksji, lecz w swej złej nieskończoności i zradykalizowanej negatywności sam staje się groteskowy, gdyż „nie uwzględnia własnej bezpodstawności”³⁵, mocą której po „samozniszczeniu” nigdy nie następuje „samotworzenie”, lecz martwota i zdrętwienie³⁶, przekształcenie każdego aktu duchowego w zastygłą maskę i teatralny gest”³⁷.

Tę bezpodstawność ukazuje niewątpliwie zdradzająca nudę tego samego, zrywająca progresję powtarzalność tych samych motywów, jak również leżący u podstaw odwróconego świata alienacyjny – urzeczywistniający na opak ironiczną refleksyjność dzieł romantycznych – przymus, mocą którego porządku opowiadanej rzeczywistości przechodzi nieuchronnie w zastygły i mechaniczny porządek teatru marionetek, w wyobcowującą istnienie rolę (poeta z ósmej straży stał się pośmiertnie błaznem, mówi w jego masce – „jego ja zostało wchłonięte przez stworzoną przez niego rolę”, staje się on zatem pierwszą ofiarą ironicznego ataku³⁸).

³² I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 43–44.

³³ R. Brinkmann, dz. cyt., s. 138, zob. też 152.

³⁴ I. Braeuer-Ewers, dz. cyt., s. 97–99, 122.

³⁵ Tamże, s. 74.

³⁶ Tamże, s. 123.

³⁷ Tamże, s. 150.

³⁸ Tamże, s. 132.

Funkcją ironicznego zerwania ironii jest też nieidentyczność narratora i pseudonimowość dzieła, które w swej bezkresnej refleksyjności rozpuszcza i trawi każdą tożsamość. I tak, Krużganek dowiaduje się o swej sprzecznej tożsamości w obliczu znoszącej wszelką tożsamość nicości, jako narrator nie jest identyczny z pseudonimowym autorem, Bonawenturą, toteż, jak się wydaje, prostą konsekwencją tej destrukcji tożsamości jest anonimowość – nieobecność – samego autora *Straży nocnych*; wszystko to ma wskazać na fikcję podmiotu, na niemożliwość jego samoukonstytuowania się w lustrzanej grze masek, w którą *Straże* wciągają – zgodnie z romantycznym postulatem pobudzania do autokreacji, tu sparodyzowanym – również swych czytelników.

ABSTRACT

The Inverted Romanticism of *Nachtwachen von Bonawentura*

The article aims to present the *Nachtwachen von Bonawentura* (1804) as a work of black romanticism. The first part describes the critique of optimistic-emancipatory ideals of the Enlightenment (the idea of rational egoism) and of Romanticism (the idea of poetic transfiguration of the world); it shows social reality as a disciplinary rationality that negates the personal autonomy of the individual and from which there is no escape (the motif of the impossibility of death); it seems that the only escape is laughter, both paralyzing and emancipating, over the nothingness of world and over absurd reality, a model of which is the marionette theater. The second, final part of the article shows *Nachtwachen* of Bonawentura as a romantic work, as a romantic novel (combining many literary genres), that by means of radicalized irony tries to invert the fundamental categories of Romanticism (irony, arabesque, grotesque) and to give them a grotesque meaning.