

# Maria Kalinowska

---

"Ironia romantyczna : pojęcie,  
granice i poetyka", Włodzimierz  
Szturc, indeks oprac. Andrzej  
Lubach, Warszawa 1992 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 85/3, 228-236

---

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Anno*) z 9 VI 1832, piętnujące bunt Polaków przeciw legalnej władzy cara, nie spowodowało, jak podaje autorka, protestu ze strony współpracowników Lamennais'go, lecz uwagi krytyczne Montalemberta w *Journal intime*. Drugi bliski współpracownik Lamennais'go, ksiądz Lacordaire, zdystansował się od swojego mistrza już wiosną 1832; w 2 dni po audjencji „pielgrzymów Boga i wolności” u Grzegorza XVI opuścił Rzym i nie wypowiedział się na piśmie, nawet prywatnie, na temat oficjalnych aktów papieża dotyczących spraw polskich.

Sainte-Beuve, jak wiadomo, zamieścił swoją recenzję *Ksiąg* w dzienniku „Le National” o tendencji republikańskiej. To opozycyjne czasopismo miało wiele kłopotów (cenzura, procesy). Tymczasem Mitosek w swojej nocie (s. 151) włącza je w ramy „ideologii triumfującej burżuazji”. W ostatnim przypisie (nr 4) do tekstu Sainte-Beuve'a autorka antologii objaśniając rewoltę ludową z 5–6 czerwca 1832 twierdzi, że brało w niej udział „wielu polskich uchodźców”. Skąd ta informacja? Ani Victor Hugo odtwarzając obszernie w *Nędznikach* tę małą rewolucję, ani historycy nie wspominają o udziale w niej Polaków.

Co się tyczy komentarza do prelekcji paryskich uważam, że naciągnięta jest nota o Adolphe'ie Lèbre, który jakoby „przyczynił się do zredagowania kursu I i II” (s. 203). Lèbre żywo interesował się wykładami Mickiewicza, inteligentnie i z pasją o nich pisał, stykał się z poetą, lecz już na początku 1844 doszło do zerwania stosunków między nimi wskutek nieprzejednanej postawy wykładowcy Collège de France, o czym świadczy zamieszczony w recenzowanym tomie list Lèbre'a z 8 I 1844 (s. 218). Lèbre w tymże roku zmarł, a kurs I i II ukazał się drukiem dopiero w 1849 roku.

Znane są niezwykle trafne wypowiedzi Micheleta, Quineta i Victora Hugo o Mickiewiczu. Dlaczego więc Mitosek opuściła 5 pierwszych zdań tekstu Quineta przesłanego z okazji odsłonięcia pomnika wieszca w Montmorency w 1867 roku? Błędna jest informacja w nocie o Hugo (s. 345), kiedy autorka pisze, że wygłosił przemówienia na wyspie Jersey „w obronie powstania listopadowego – 29 listopada 1852, 1853 i 1854. Na Jersey przebywał w latach 1852–1855, potem zmuszony był przez władze brytyjskie do przesiedlenia się na sąsiednią wyspę Guernsey. Tam mieszkał w swoim Hauteville House aż do wybuchu wojny francusko-pruskiej. Wśród osób, które przesyłały pisma na dzień uroczystości odsłonięcia pomnika, był m.in. Adolphe Crémieux (a nie: Crémoneux, s. 345).

I jeszcze drobniejsze nieścisłości w notach. Artykuł Mickiewicza w „Trybunie Ludów” z 13 i 16 maja 1849 nosił tytuł *Les Poitevins* (s. 333). Rezolucję o francuskiej interwencji zbrojnej przeciwko Republice Rzymskiej podjęto w parlamencie w kwietniu 1849 (a nie: 1848, s. 334). Wiosną 1849 odbyły się wybory do Zgromadzenia Prawodawczego (po francusku: Assemblée Législative, a nie: Assemblée Nationale Constitutive, s. 331). Autorem artykułu *Mickiewicz i pani d'Agoult* nie jest Władysław Markiewicz (s. 261), lecz Zygmunt Markiewicz.

Przekład na francuski tekstów Zofii Mitosek czyta się bardzo dobrze. Jest to zasługa Krystyny Zaleskiej. Szkoda tylko, że nie wytropiono błędów drukarskich, a jest ich dość sporo.

Jerzy Parvi

Włodzimierz Szturc, *IRONIA ROMANTYCZNA. POJĘCIE, GRANICE I POETYKA*. (Indeks opracował Andrzej Lubach). Warszawa 1992. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 272.

1. Ta książka była bardzo potrzebna. W polskiej nauce brakowało pracy monograficznie prezentującej wyrosłą z myśli Friedricha Schlegla koncepcję ironii romantycznej. Rozprawa Włodzimierza Szturca w istocie tę lukę wypełnia, choć przecież autor postawił przed sobą zadanie skromniejsze. We wstępie deklaruje, że książka nie ma być monografią ironii we wszystkich jej odmianach ani też monografią ironii romantycznej: „jest jedynie zarysem teorii i praktyki trzech modeli ironii [tj. sokratycznej, retorycznej i romantycznej – M. K.] i próbą wskazania możliwości ich przekształceń” (s. 7).

Cel sformułowany dość ostrożnie; jednak praca przynosi więcej, niż zapowiada. Przynosi przede wszystkim kolejne – nowatorskie – rozważenie poznawczych oraz aksjologicznych podstaw i konsekwencji kreacyjnego gestu ironisty romantycznego: działania artystycznego przenikniętego duchem tyleż „samostwarzania”, co i „samozniszczenia”. Zmusza w ten sposób do weryfikacji – ustalonych na podstawie literatury polskiej i określających ją dominant – wyobrażeń o romantycznych koncepcjach artysty. Stanowi też swoiste wyzwanie dla wiedzy o romantyzmie polskim, brak bowiem w badaniach nad nim pełniejszego wykorzystania tej optyki, jaką wnosi

refleksja nad ironią romantyczną<sup>1</sup>, więc światem poruszonym, dwuznacznym, niestabilnym, rozchwianym między serio i nieserio, a jednak — jak udowadnia to Szturc — integrującym się w perspektywie dalekiej transcendencji.

Książka składa się z trzech części, poświęconych kolejno: ironii sokratycznej jako postawie światopoglądowej, ironii retorycznej jako figurze i jako postawie mówcy oraz ironii romantycznej jako doktrynie artystycznej. Zagadnienie relacji między tymi typami ironii pojawiać się będzie wielokrotnie w całej pracy, zwłaszcza jako dalekie tło i kontekst porównawczy dla ironii romantycznej, która choć tak odmienna od swoich poprzedniczek, zdaje się jednak w specyficzny sposób nawiązywać do tradycji sokratycznej, a ironię retoryczną właściwie pomija.

Rozprawę otwiera próba rekonstrukcji rozumienia ironii przez Arystotelesa. Autor zwraca uwagę na brak ścisłej definicji tego pojęcia nie tylko w pismach Stagiryty, ale i szerzej — w antycznej myśli greckiej, w której ontologiczny i aksjologiczny status ironii był chwiejny i niepewny, a jej estetyczny i filozoficzny sens niezbyt wyrazisty. Dyskusje o ironii pojawiały się przede wszystkim przy okazji prowadzonych w starożytności i w pierwszych wiekach naszej ery sporów o osobę Sokratesa. Właśnie te polemiki znalazły się w centrum zainteresowania badacza, który zestawiając różne, krańcowo odmienne, interpretacje i oceny ironicznego postawy Sokratesa (od oskarżeń o oszustwo, błaźństwo i szyderstwo do apologii jako istoty boskiej), kreśli portret postaci tajemniczej, wieloznacznej, budzącej niepokój otoczenia, naruszającej „dobre samopoczucie” słuchaczy, komplikującej poznanie, pokazującej rzeczywistość pełniejszą i bogatszą, a drogę do prawdy trudniejszą, niż mógłby przypuszczać partner Sokratesowego dialogu.

Główny jednak wątek rozważań autora prowadzi do ujawnienia przemiany negatywnie ocenianego modelu ironisty — błaźna i oszusta, w etos ironisty — poszukiwacza prawdy, oraz zasadniczej roli Sokratesa w dokonaniu się tej zmiany. Ta właśnie kwestia etycznego wartościowania ironii, wyznaczająca ważny krąg problemowy pracy, pojawiać się będzie we wszystkich jej częściach i do tego zagadnienia przyjdzie jeszcze powrócić.

Ironia Sokratesa jest opisywana rzeczowo i precyzyjnie; a także bez bezpośrednich odwołań do romantyzmu, co jest zresztą znamienne i dla części dotyczącej ironii retorycznej. I choć świat ironii sokratycznej jest w pierwszej części książki przedstawiony jako problemowo autonomiczny, to jednak autor akcentuje te kwestie, które staną się istotne dla problematyki ironii romantycznej. Tak więc np. dla zrozumienia stosunku romantyków do ironii oraz postaci Sokratesa szczególne znaczenie może mieć wydobywanie tego wątku recepcji ironii sokratycznej, w którym obdarzona ona zostaje atrybutami boskiego głosu i z chwytu retorycznego przeistacza się w ideę transcendentalną (s. 13). Wydaje się także, że dwoisty obraz Sokratesa — jako udającego oszustwo prześmiewcy, kogoś, kto gra, a równocześnie człowieka cechującego się etycznym maksymalizmem w dążeniu ku prawdzie — odsyła czytelnika jeśli nie wprost, to na pewno bardzo wyraźnie do ważnej problematyki ironii romantycznej.

Tak zrekonstruowany (częściowo przy zastosowaniu optyki personalistycznej) świat ironii sokratycznej, z centralnym miejscem człowieka, już nie jako wytworu teogonicznego i kosmologicznego procesu, ale podmiotu pytającego o sens istnienia (s. 37) i poprzez nieustanne wątplenie szukającego w przestrzeni międzyludzkiej zawsze wielogłosowej prawdy, bliższy jest romantycznym fascynacjom niż ironia retoryczna, której poświęcona jest druga część książki<sup>2</sup>. Autor omawia w niej koncepcje ironii Cycerona i Kwintyliana oraz ich kontynuatorów. Jest to rozumienie ironii „jako figury i jako postawy mówcy”; miała ona za cel „zbijanie poglądów mylnych lub wrogich albo też wiązała się z takim sposobem przedstawiania jakiejś sprawy, że dzięki niemu objawiała się niezbornosć pomiędzy tym, co się o niej mówi, a tym, co się o niej naprawdę myśli (Cyceron) lub wręcz odsłaniały się sprzeczności pomiędzy daną rzeczą a jej określeniem i nazwaniem (Kwintylian)” (s. 5). Zastanowienie nad ironią retoryczną bardzo dobrze posłużyło autorowi do wyrazistego ujawnienia odmienności — opozycyjnej wobec niej — koncepcji ironii romantycznej, stanowi więc trafnie wybrane tło dla głównego przedmiotu rozprawy.

2. Zasadniczą częścią książki jest rekonstrukcja pojęcia ironii romantycznej, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji Friedricha Schlegla jako najistotniejszej dla romantyzmu. Zadanie to trudne, jako że Schlegel nie sformułował nigdy ścisłej definicji ironii, a jego refleksja nad tym

<sup>1</sup> Zob. polskie prace o ironii romantycznej zamieszczone w bibliografii recenzowanej książki (s. 248–255).

<sup>2</sup> Przemyślenie relacji między tymi trzema typami ironii może być cenne dla zrozumienia różnic dzielących ironię Norwida od ironii romantycznej, a w konsekwencji — osobiwego miejsca autora *Vade-mecum* w romantyzmie.

zjawiskiem wyrażona została językiem, który „odsłaniał wieloaspektową, egzystencjalną migotliwość procesu twórczego” (s. 67). Wysiłek badawczy i pisarski autora *Ironii romantycznej* zdaje się w związku z tym zmierzać w dwóch kierunkach: zarówno ku maksymalnie precyzyjnemu i możliwie jednoznacznemu określeniu Schleglowskiej koncepcji ironii, jak i ku odtworzeniu owej migotliwości i wieloaspektowości, owego mechanizmu „samostwarzania” i „samozniszczenia” głęboko przenikającego wszystkie wymiary ironii, także romantyczną nad nią refleksję. Wybór to znakomity, pozwala bowiem na pojęciowe ogarnięcie myśli Schlegla, a równocześnie nie narusza delikatnej, metaforycznej tkanki jego wypowiedzi.

Trudna do ustabilizowania się struktura ironii romantycznej została więc niejako odtworzona w konstrukcji książki Szturca. Paralelnie do wielości Schleglowskich określeń synonimicznych, wypuklających za każdym razem inny aspekt ironii, omawiana praca cechuje się nawrotami do ważnych kwestii, rozważaniem ich w różnych, wciąż nowych porządkach. Badacz próbuje tak uchwycić ruch idei i pojęć romantycznych trwających w ciągłym – „ironicznym” – wewnętrznym dialogu. W sposób niejako immanentny (także przez swoje „otwarcie”, realizujące się np. w swoistym niezamknięciu poszczególnych rozdziałów) praca ujawnia więc dynamiczną strukturę świata ironii romantycznej. Również język autora bardzo dobrze służy odtwarzaniu tej migotliwej i wielowymiarowej struktury. Jest to język zarówno nauki, jak i poezji, historii literatury oraz filozofii, jak i metafory; precyzyjnie sytuuje romantyczną refleksję nad ironią wśród najważniejszych problemów światopoglądowych epoki, a równocześnie współbrzmi z metaforyczną wieloznaczeniowością wypowiedzi romantyków.

Taki wybór pisarski jest świadectwem penetracji tych kilku obszarów twórczości i myśli, które ogarniała teoria ironii romantycznej, a przede wszystkim jest próbą ich integrującego ujęcia. Metoda przyjęta przez autora zaowocowała analizami subtelnymi i wnikliwymi, dała znakomite efekty poznawcze, i to nie tylko w odniesieniu do ironii, ale i w stosunku do szerszych zagadnień romantycznych.

Książka Szturca jest wyrazistą, odrębną i ważną propozycją badania romantyzmu, wyrastającą z głębokich źródeł światopoglądu romantycznego scalanego tak we wzajemnie przenikających się przestrzeniach symbolu, mitu, słowa i refleksji – znaków wzajemnie przejmujących swoje funkcje, otwartych na tajemnicę i zmagających się z nią. W tym pisarstwie kwestie filozoficzne uzyskują wymiar poetycki, poezja staje się sprawą światopoglądu, symbol – problemem religijnego doświadczenia... Świat i natura tylko znakiem i aż znakiem... Propozycja badawcza, wykrystalizowana już we wcześniejszych studiach autora, poświęconych takim tematom romantyzmu, jak kosmos, symbolika odrodzenia czy misterium<sup>3</sup>, dała w omawianej rozprawie efekty ważne i inspirujące, m.in. właśnie w postaci opisu ironii romantycznej w tak szerokich i wciąż zmiennych, dynamicznie ujętych kontekstach.

Taki stosunek do romantycznego uniwersum bardzo dobrze sprawdził się nie tylko w opisach świadomości romantycznej, ale i w konkretnych, bardziej autonomicznych analizach utworów romantyków. Należy żałować, że stosunkowo niewiele jest w książce takich rozbudowanych partii *stricto* analitycznych, skoncentrowanych na pojedynczych tekstach (czy obrazach malarskich). Stanowią one bowiem znakomite uzupełnienie eksplikacji koncepcji teoretycznych Schlegla.

3. Właściwą, najważniejszą część pracy otwiera rozdział pt. *Pojęcie ironii romantycznej*, w całości poświęcony możliwie precyzyjnemu ustaleniu teorii ironii romantycznej Schlegla, a także jej przemianom. Autor dokonuje próby sformułowania takiej definicji, zaznaczając równocześnie, że jest to jedynie hipoteza, rodzaj wstępnego rozpoznania: „Ironia romantyczna jest sposobem tworzenia, który wykorzystuje dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne. Sposób ten ujawnia się w dziele poprzez programowy dystans autora do jego kreacji, płatanie wątków i postaci w celu obnażenia powikłań świata, wykorzystanie niepowagi i komizmu w celu deziluzji świata przedstawionego. Przybiera często postać »pisania o pisaniu«, a zgodnie z zasadą »permanentnej parabazy«, czyli wychylania się autora z dzieła, oznacza pozbawienie tego dzieła suwerenności” (s. 74–75). Rekonstrukcja Schleglowskiej idei ironii romantycznej obejmuje również jej rozumienie jako postawy filozoficznej twórcy, jako filozofii twórczości oraz jako sposobu ujawnienia nieskończoności.

<sup>3</sup> Zob. np. następujące prace W. Szturca: „*Maria*” Antoniego Malczewskiego w malarstwie *dominium vanitatis*. „Ruch Literacki” 1985, nr 4; „*Dziadów*” Adama Mickiewicza część trzecia – *misterium wskrzeszenia nadziei*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, z. 3/4; *Mit fundacyjny narodu w misterium o Wandzie C. K. Norwida*. „Prace Polonistyczne” seria 45 (1989).

Autor przedstawia także przemiany pojmowania ironii u następców Schlegla, m.in. Novalisa, A. Schlegla, F. Schleiernachera i innych. Szczególną wartością poznawczą – ze względu na głębość i precyzję ujęcia – posiadają fragmenty rozdziału ukazujące relacje między ironią romantyczną a ironią tragiczną oraz krytykę ironii romantycznej dokonaną przez Hegla i Kierkegaarda.

Bardzo interesująco, choć na marginesie głównych rozważań, zarysowuje się w tej części pracy kwestia stosunku tak „ironicznie” zorientowanego romantyzmu do tradycji, a zwłaszcza do antycznej kultury greckiej. Schległowska koncepcja ironii wyłoniła się bowiem – można wnosić – w dużym stopniu z jego pism interpretujących kulturę i literaturę starożytnej Grecji. Ta Hellada jednak, w romantyczny sposób zinterpretowana, nie ma nic wspólnego z arkadyjskością ani z posągowością, ze „szlachetną prostotą” i „spokojną wielkością” Winckelmanna, ani też z Hegłowską ideą harmonii klasycznego umiaru czy ideą samoopanowania. To jest Grecja skomplikowana, dwoista i pełna dialektycznych sprzeczności. Rozdarta między bakchiczny szal a postawę ironiczną, między „szał Muz” a jego konieczną przeciwwagę – objawiającą się w zdolności dystansowania przez poetę żywiołu dionizyjskiego. Grecji tej patronuje komedia attycka, Arystofanes-prześmiewca oraz duch sokratyczny, który jest wszystkim, co zaprzecza zarówno zmonologizowanemu modelowi prawdy, jak monolityczności ideałów estetycznych (realizm połączony z fantastyką, wzniosłość z groteską itd.). W optyce Schlegla postawa Sokratesa nabiera cech romantycznych, a obserwacja greckiej kultury pozwala sformułować wnioski o koniecznej dialektyce twórczości poetyckiej, wyłaniającej się w złożonych relacjach między objawiającą się w szaleństwie boskością a racjonalnym dystansem. Analizy Szturca dostarczają więc materiału do zrozumienia ważnego etapu reinterpretacji romantycznej antycznego dziedzictwa.

W rozdziale II (*Granice ironii romantycznej*) części trzeciej autorskie rozważania zmiernają do ustalenia relacji między ironią romantyczną (lub często wobec niej synonimiczną – „artystyczną ironią”) a kolejno: symbolem, alegorią oraz mitem w ich romantycznym, zwłaszcza Schległowskim rozumieniu. Schlegel zarówno symbol, jak ironię zaliczył do „mediów przekraczania [przez artystę] siebie samego”, przekraczania jego własnej kondycji (s. 100 i 101). Ironia romantyczna i symbol spotkały się też „w planie poetyckości traktowanej jako odwołanie dzieła ku absolutowi” (s. 103).

Dużo uwagi w tej części pracy poświęca autor myśli Spinozy inspirowanej Schlegla i właśnie ta filozofia była jedną ze „sfer spotkania ironii i symbolu” (s. 103). „Spinoza [...] był jakby kluczem otwierającym [...] »duchowe głębie« artysty, wyodrębniającym uniwersalne symbole ducha z jednostkowych, wielorakich poetyckich obrazów” (s. 106). Ironia romantyczna i symbol „stały się sposobami opisu dialektyki rzeczywistości, a jednocześnie funkcjonowały jako rozwiązania założonych przez nią paradoksów i opozycji. Ironia i symbol mogły więc pokazywać jednocześnie istnienia przeciwieństw, i, jak cały romantyzm, zbliżały się w swych podstawowych zasadach ku oksymoronowi, owej wielkiej figurze oddającej sens nowoczesnej, już dziewiętnastowiecznej, antropologii literackiej i egzystencjalnej” (s. 107–108).

Autor śledzi przemiany w Schległowskim rozumieniu relacji między ironią a symbolem, zwracając przy tym uwagę również na granicę dzielącą obie kategorie, wyznaczaną przez stosunek do natury: „w 1823 roku Schlegel ujrzał [...] możliwość zbliżenia pojęć natury i symbolu, co wyraźnie odróżniało symbol od skreślającej naturę ironii romantycznej” (s. 110).

Natura też (wraz z jej dwoistym miejscem w Schległowskiej teorii ironii) związanym z podwójną inspiracją: Fichteańską i Spinozańską) znalazła się w centrum fragmentu dotyczącego relacji między ironią a alegorią. Do najciekawszych partii rozdziału należą: opis koncepcji *ego* ironisty oraz domeny jego kreatywnej działalności (zwłaszcza poprzez stosunek do natury), a także znakomite analizy malarstwa Caspara Davida Friedricha, przedstawiające możliwość dwoistego rozumienia przez niego alegorii, m.in. „jako ironicznej autoprezentacji” (s. 121). „Friedrich jest ironiczny z perspektywy tego, co poza horyzontem, co jest nieskończonością, wobec tego, co jest malarzkie, a co, jako przedstawienie natury, jest alegorią. Ironia objawiająca malarzskość obrazu i literackość literatury jest ironią odsłaniającą fragmentaryczność świata wobec nieskończoności. W tym też sensie świat przedstawiony na obrazach Friedricha jest alegorią przemijania, alegorią samą siebie ironicznie podważającą” (s. 120–121). Te spostrzeżenia przenosi autor na plan literacki i pisze, że „dla romantycznych twórców w rodzaju Friedricha Schlegla czy Novalisa – jedynym sposobem usytuowania nieskończoności w dziele (poza tematycznym jej przywołaniem) jest ironia romantyczna, która pozwala twórce łączyć ze sobą rozmaite fragmenty zapisujące duchowe doświadczenia artysty. Wieloperspektywiczność, która się z takiego »składania« fragmentów wyłania, stać się mogła [...] przeniesieniem struktury dynamicznej i ciągle zmiennej natury [...]” (s. 122).

Rozdział o granicach ironii romantycznej kończą rozważania dotyczące mitu ironisty romantycznego jako wyrazu podstawowej prawdy w romantycznej teorii ironii, która „została zbudowana na dominującej roli twórcy w świecie” (s. 123). Bardzo ważne analizy dokonane na materiale niemieckiej prozy powieściowej, pokazujące jeszcze jeden wymiar „dialektyki pełni i nicości, gestu kreacji i gestu unicestwienia” (s. 131), właściwej ironii romantycznej, prowadzą do wniosków o micie artysty, będącym „dla Schlegla mitem świadomej niejednoznaczności, która jest [...] programowa, wynika z założenia, że artysta ciągle stwarza, a nie tworzy, że połączony jest z nieskończonością wiecznym ruchem ducha” (s. 134).

Kolejny rozdział (*Ironia jako principium creationis*) dotyczy specyfiki procesu twórczego właściwego ironii romantycznej. Autor przedstawia cechy takiej koncepcji twórczości (ciągłe następstwo autokreacji i samounicestwienia, absolutna wolność poety „szybującego” ponad światem zewnętrznym i wewnętrznym, s. 141) oraz jej podstawy i konsekwencje światopoglądowe (wizja chaosu jako niewyczerpanej potencji duchowej, potencjalność jako najpełniejsza formuła całości, mit utraconej lub niemożliwej harmonii). Omawia także znamienne dla ironii romantycznej formę „pisanie o pisaniu”, precyzyjnie odróżniając ją od innych, pokrewnych zjawisk autotematyzmu literackiego. Jest ono „pewną formą kreowania świata przedstawionego. Stanowi [...] wraz z fabułą jeden dynamiczny temat, przybierający w lekturze znamiona założonej polifoniczności, a nawet niespójności tekstu. Najlepiej widać to w poemacie dygresyjnym, choć teoretyczne podstawy »pisanie o pisaniu« miały swój początek w romantycznej teorii noweli” (s. 148). Właśnie noweli romantycznej poświęca badacz wiele uwagi. Zarówno w tym fragmencie, jak i w całej rozprawie bardziej nowela i powieść określają wizję ironii romantycznej niż poemat dygresyjny, którego problematykę ironiczną autor w głównym wątku swych rozważań jakby wymija (nie licząc kilku odwołań m.in. do Byrona i Slowackiego). Jest to oczywiście konsekwencja skoncentrowania uwagi na myśli Schlegla, niemniej taki wybór — choć zgodny ze wstępnymi założeniami autora — wpłynął poniekąd na zawężenie wizerunku ironii romantycznej.

W ostatniej części rozdziału Włodzimierz Szturc wychodząc od koncepcji ironii jako sztuki nadawania znakom dwóch różnych sensów albo jednego znaczenia, ale nieostrego, wykracza poza kwestie procesu twórczego w kierunku sformułowania antropologii ironii romantycznej i próbuje określić wizję człowieka kreowanego przez nią: „Ironia [...] jest [...] świadomością faktu, że sam człowiek jest podwójnie przez los oznaczony, że gra i reżyseruje swe przedstawienie, że jest tym, który warunkuje, ale i tym, który jest warunkowany [...]”. Poszukuje spokoju, ale jest stworzony do dramatu, uczestniczy w historii, ale marzy o pozarefleksyjnym trwaniu. Każdy jest swoim własnym Asmodeuszem, dlatego powołany jest do paradoksów i sprzeczności. Formułą ontologii tych i setek innych sprzeczności jest, w pojęciu Schlegla, ironia” (s. 165); „Jest więc w ironii romantycznej coś z czynu Mefistofelesa i coś z czynu Boga. Tworzenie i burzenie, zaślanianie i odkrywanie, tendencja do zamknięcia świata w filozofii, teoretycznej wykładni, deziluzji aktu kreacyjnego i jego efektów. W wielce paradoksalnym [...] fragmencie powiada Novalis, że diabeł i Bóg to dwie skrajności, z których powstaje człowiek. [...] Człowiek — ujmowany tu jako walka przeciwnie skierowanych sił — składa się zatem głównie z napięcia, z nieskończonej przepaści pomiędzy tworzeniem i niszczeniem. [...] Świadomością owej przepaści, syntezą dwóch antytetycznych mocy, jest ironia, dla której budowanie może być wyposażone w aspekt burzenia, zaś burzenie — w aspekt tworzenia. Albowiem gest kreacji i gest unicestwienia są dwoma skrzydłami działania jako zasady istnienia” (s. 159–160).

Ostatni rozdział książki, pt. *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła*, skoncentrowany jest głównie wokół dwóch synonimów ironii romantycznej stosowanych przez Schlegla: „permanentnej parabazy”, oznaczającej „bliską »pisanie o pisaniu« zasadę wychylania się autora z kart stworzonego dzieła” (s. 166), oraz kategorii „transcendentalnej błazenady”, która zdaniem autora jest najlepszym określeniem ironii i — dodajmy — wyznacza znamienne dla pracy kierunek interpretacji ironii romantycznej. Sformułowanie „transcendentalna błazenada” zawiera w sobie to „zespoleństwo boskiego żartu” i »najwyższej powagi«, które razem umożliwiają artyście i wolność, i konieczność ujarznienia procesu twórczego” (s. 188).

Rozdział końcowy przynosi także ważne zastanowienie nad kwestią dialektyki fragmentu i „duchowej pełni”, potencjalnej całości w koncepcji ironii romantycznej, oraz nad relacją między pojęciami „ironiczny” i „romantyczny” w pismach Schlegla. Na marginesie tej ostatniej kwestii trzeba zwrócić uwagę na pewien ogólniejszy problem metodologiczny nie tyle nawet tego rozdziału, co całej pracy, związany z omówioną już w niniejszej recenzji dominującą w rozprawie tendencją nie do zawężania pojęcia ironii romantycznej, ale do przedstawiania wszelkich, nawet najdalszych konsekwencji sformułowanej przez Schlegla wizji ironii, do ukazywania jej dynamiki i ujawniania wielowymiarowości. Metoda ta dała znakomite rezultaty poznawcze, nie jest jednak

wolna od niebezpieczeństw. Pojęcie bowiem ironii w taki sposób zaprezentowanej rozszerza się, splata ze wszystkimi najważniejszymi kwestiami światopoglądowymi i estetycznymi epoki. Autor omawia koncepcję Schlegla, ale często i jakby niepostrzeżenie zaczyna „zagarniać” w swoich rozważaniach całą sztukę romantyczną. Niekiedy wymiennie posługuje się terminami „romantyczny” oraz „ironiczny” i jest to w opisie teorii Schlegla w pełni uzasadnione. Jednak w toku wywodów Szturca niejednokrotnie następuje swoiste utożsamienie ironicznego i romantycznego tworzenia, tak jakby romantyczną samowiedzę sztuki do końca i całkowicie wypełniała idea ironii. Może więc autor nie dość wyraźnie wyznacza granice ironicznej koncepcji sztuki? Elementarne kategorie określające właściwości arcyzmu romantycznego: forma otwarta, fragmentaryczność, otwarcie na nieskończoność itd., w rozprawie stają się tak integralnie związane z ironią romantyczną, że tracą swą autonomię, samodzielność bytową, niezależność od ironii. A przecież składają się one również na inne, „nieironiczne” koncepcje sztuki romantycznej. Gdy więc pamiętamy o wstępnych założeniach autora zawężających przedmiot rozprawy do teorii Schlegla, wszelkie dodatkowe wyjaśnienia stają się zbędne, bo wiemy, że poruszamy się po obszarze ściśle ograniczonym. Jednak z pożytkiem dla pracy warto by sprecyzować relacje (i wyznaczyć granice) między romantycznymi wizerunkami artysty ironicznego a np. proroka, wieszczą, czyli kogoś, kto raczej ujawnia stabilną i pewną strukturę bytu i zmonologizowaną wizję prawdy, niż otwiera się na bezmiar jako chaos i bogactwo potencjalności, gdzie wszystko może się zdarzyć. Chyba więc pożyteczne byłoby wyraźniejsze określenie różnic między pisaniem ironicznym a innymi romantycznymi koncepcjami poezji, które w opisie Szturca zdają się niknąć.

4. W jednej z prac o ironii romantycznej<sup>4</sup> Maria Żmigrodzka rekonstruuje podejrzenia romantyków, że ironia, co prawda rozumiana tu głównie na sposób przedromantyczny, jest może tworem szatana: „Romantyczny poeta i jego bohater ironizowali buntowniczo, lecz z rozpaczą, niepewni, czy nie zapisałi tym samym duszy diabłu. On sam zaś w romantycznych utworach, także i polskich, od III części *Dziadów* po dramat Słowackiego o Beniowskim, rechotał triumfalnie lub przynajmniej bezwstydnie, wykazując oschłość serca i niewiarę we wszelkie Boskie i ludzkie wartości [...]. Taki szatan, połączony z bohaterem człowieczym ambiwalentnymi więzami współczucia i nienawiści, wspólnotą buntu i nieufności wobec dzieła stworzenia przeczył boskiemu ładowi egzystencji i historii, wywracając na nice ustalone arbitralnie przez okrutnego Boga znaczenia rzeczy i słów”. Autorka dodaje natychmiast, że „Ironia romantyków to jednak nie zawsze, a może nawet dosyć rzadko ironia romantyczna *sensu stricto*”<sup>5</sup>. Mimo tego dopowiedzenia tak dramatycznie odtworzona świadomość etyczna romantyków, wyobraźnia łącząca postawę ironiczną z „podszeptem szatana”, nie jest w dalszych rozważaniach uczonej, poświęconych już ironii *stricto* romantycznej, do końca i całkowicie unieważniona. „Jemu to [tj. wężowi-szatanowi] romantyzm moralistyczny przypisał niebezpieczny wynalazek wielości sensów wszechrzeczy i wieloznaczności języka”<sup>6</sup>. Wielość sensów wszechrzeczy i wieloznaczność języka związana z rozumieniem bytu jako pełnego dynamicznych sprzeczności to przecież właśnie podstawa ironicznej, romantycznie ironicznej wizji świata.

Dalsze rozważania autorki wskazują na zasadniczą obcość literaturze polskiej etosu ironii romantycznej i na przesłanki odrzucenia tej koncepcji sztuki przez system polskiej literatury romantycznej. Można powiedzieć, że w naszym romantyzmie, zdeterminowanym przez Mickiewiczowski, uwidoczniiony w *Dziadów* części III, wyrazisty podział przestrzeni świata na stronę dobrą i stronę złą, gdzie możliwy jest oczywiście bunt przeciw Bogu i chwilowe zachwianie waloryzacji tej przestrzeni, ale za moment zostanie ten porządek przywrócony – zawsze prawda rozumiana jest monolitycznie i jednoznacznie, jak w kreacji *Widzenia księdza Piotra*, przywracającego ład, nie znającego ironii, wierzącego w Boską sakrę słowa jednoznacznego, słowa nie znającego ironicznego rozdarcia, tożsamego z prawdą, Boską prawdą. W takim moralistycznym romantyzmie nie mogła więc zostać zaakceptowana żadna ze znanych form ironii romantycznej. Nie było tu także miejsca na ironię Schleglowską.

Praca Żmigrodzkiej wyraziście ukazała historyczny wymiar problemu etycznego wartościowania postawy ironisty, jak również przyniosła rekonstrukcję – odrzuconego przez polski

<sup>4</sup> M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W zbiorze: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław 1986, s. 521–522. Zob. też drugie, równie podstawowe w polskiej literaturze opracowanie ironii romantycznej przez tę autorkę w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* (Wrocław 1991).

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 522.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 521.

romantyzm – etosu ironii romantycznej rozumianego przede wszystkim jako postawa godności artysty i „pełnej samorealizacji człowieka w sztuce, która stanowi sferę mediacji między skończonością i nieskończonością”<sup>7</sup> i jest wyrazem rozpoznania dialektycznych sprzeczności bytu. Uczona rozważając na różnych planach ambiwalencje i sprzeczności w moralistycznym wartościowaniu ironii (nie tylko romantycznej), koncentruje się na polskiej optyce, na niechęci polskiej opinii literackiej wobec tego zjawiska.

Mimo że Szturc niewiele pisze wprost o polskim stosunku do ironii romantycznej, a nawet – skupiony na romantyzmie niemieckim – zdaje się niejako programowo ze swoich interpretacji eliminować polski kontekst, to jednak przedstawione analizy stanowią ważną przesłankę do zrozumienia odmienności polskiego punktu widzenia; także np. w kwestii polskich wyborów w zakresie inspiracji literaturą europejską. Niezwykle ciekawe są w związku z tym rozważania badacza na temat ironii Byrona, odzywającej się – choćby przez formę poematu dygresyjnego, ale i na inne sposoby – w polskim romantyzmie. Lecz ten ironiczny Byron to ktoś, kto jest takim właśnie, o jakim pisała Żmigrodzka, ironicznym buntownikiem, więc kimś, kto przez to, że neguje, paradoksalnie mieści się w systemie. Schlegel w swej inności jest trudny do zaakceptowania. Analizy Włodzimierza Szturca ujawniają inność horyzontu aksjologicznego ironii Byrona od ironii Schlegla. Schległowska ironia to wartość, to łączność „samostwarzania” i „samozniszczenia”, więc to nie destrukcja, ale budowanie, branie w nawias po coś... dla czegoś wyższego, z powodu czegoś wyższego... Autor *Ironii romantycznej* pokazuje „nie-schległowskość” ironii Byrona, jej buntowniczo-rozpaczliwe oblicze, podobieństwo do śmiechu nad przepaścią: „jej podszept przywołuje szatańską myśl włożoną w ludzki rozum: »możesz kwestionować«. Stąd rodzi się idea ironii jako alienacji [...]” (s. 175). „Ironia jest u Byrona religią unicestwiająca wartości; u Schlegla funkcjonuje zaś jako zasada tworzenia, jako działanie wolne i samo siebie świadome. Ironia romantyczna [...] budowała nowy, ewolucyjny model świata, rozwijającego się i fantastycznie zmiennego. Ironia Byrona niczego nie proponowała poza buntem wobec świata zastanego [...]” (s. 176; podkreśl. M. K.). Ważne rozróżnienie.

Dominująca w książce perspektywa to współbrzmienie z koncepcją Schlegla rozumienie ironii jako wartości. Autor zajmuje więc wyraźne stanowisko w sporze o etyczny czy pozaetyczny oraz pozytywny czy negatywny wymiar ironii, przy czym mniej go interesuje zależność wartościowania od kontekstu wypowiedzi ironicznej, bardziej – immanentne przesłanki decydujące o „byciu wartością”. Dla całej rozprawy jest więc kwestią istotną traktowanie ironii, zwłaszcza romantycznej, jako wartości<sup>8</sup>. Ironia romantyczna rozpatrywana jest przez autora w horyzoncie problemów aksjologicznych: badacz we wszystkich rozdziałach formułuje pytania o stosunek ironii do wartości i o to, czy postawa ironiczna sama w sobie jest wartością. Szturc traktuje ironię jako kategorię aksjologiczną i już w postawie sokratycznej akcentuje znamiona wyboru etycznego. Pisze o „etosie ironii”, który „polega na usankcjonowaniu negacji jako metody wyławiania wartości” (s. 37), i o „usankcjonowaniu wątplenia jako postawy poznawczej” (s. 37). Ironia sokratyczna (dodajmy – jedyna spośród wcześniejszych tradycji ironicznych, do której nawiązali romantycy) zostaje przedstawiona jako próba „odsłonięcia drogi ku wartościom, choć sama raczej daje się odczuć jako zakłócenie hierarchii aksjologicznej” (s. 33).

Takie stanowisko, odrzucające pokrewieństwo ironii z „grymasem nihilistycznym groteski”<sup>9</sup> czy z gestem bluźnierczym, szatańskim, jest wyraźne w sposobie rekonstruowania postawy ironisty romantycznego. Ironia romantyczna, wyłaniająca się z rozważań autora, nie jest więc siłą destrukcyjną i unicestwiającą, to – tak jak ironia sokratyczna w ujęciu Schlegla – droga dochodzenia do prawdy, a zwłaszcza sposób zdobywania wolności i wychylenie ku transcendencji: „Wolność [...] w rzeczywistości rozbitej i podzielonej musi być zdobyta przez ironię. Na tym zresztą polega zasadnicza wartość ironii. Ironia pokazuje możliwość suwerenności bytu, możliwość panowania nad jego chaosem natury i historii”. „Ironia pokazuje, że świat, w którym istniejemy, jest tylko fragmentem pełni, ale tym fragmentem, przez który owa pełnia przemawia”<sup>10</sup>.

W przedstawionej przez Włodzimierza Szturca rekonstrukcji etosu ironisty („schległowskiego”) znajdujemy elementy zbieżne z koncepcją Marii Żmigrodzkiej. Zauważalna jest jednak

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 525.

<sup>8</sup> Zob. W. Szturc, rec.: P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2.

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*, s. 368.

<sup>10</sup> W. Szturc, *Ironia i transcendencja. Próba ujęcia istoty ironiczności*. „Warsztat. Studenckie Zeszyty Polonistyczne” (Kraków) 1988, z. 3, s. 110.



różnica w ukierunkowaniu obu interpretacji. Rozpoznanie autorki *Etosu ironii romantycznej* zmierza raczej w stronę eksponowania autonomii sztuki, autonomii działania artysty oraz myślenia o ironii jako narzędziu samowiedzy i autorefleksji sztuki w dziele. Interpretacja Szturca prowadzi ku wydobyciu z ironii romantycznej bardziej tego, co jest wszelką postacią nieskończoności, niż tego, co jest formą skończoności, ku łączeniu rzeczywistości nieskończenie zwielokrotnionej z nieobjętym doświadczeniem mistycznym. Lekkość szczegółu i najdalsze przestrzenie absolutu. Mistyka i błazeństwo. Dość niespodziewanie refleksji nad ironią towarzyszy w omawianej pracy zastanowienie nad marnością i nad mistycznością. Czyli wszystkim, co zaprzecza stabilnej, silnej, niepodważalnej strukturze rzeczywistości.

5. Tym, co decyduje o najbardziej własnym i odrębnym ujęciu przez Szturca tematu książki, jest przenikające całą rozprawę, bardzo inspirujące zastanowienie nad osobliwą dwubiegowością ironii romantycznej. Jej rozpięciem między zwielokrotnianiem rzeczywistości a zawieszaniem sensów rzeczywistości. Rozważania badacza zmierzają do ukazania w ironii romantycznej zarówno siły kreującej, stwarzającej, nieskończenie wzbogacającej rzeczywistość, jak i siły zawieszającej rzeczywistość, podającej w wątpliwość ontologiczną stabilność świata. Zmuszającej przez swą paradoksalność do formułowania pytań i o marność, i o mistykę.

Jest to próba uchwycenia stanu świata w momencie osiągnięcia pełni jego zwielokrotnionych, potencjalnych, nieprzeczuwanych możliwości, bogactwa wywołanego przez ironię romantyczną, a jednak paradoksalnie w tym właśnie momencie najbardziej zagrożonego przemijaniem i unieważnieniem. Świat przez ironię wzbogacony, równocześnie przez odbicie w ironicznym lustrze błazeństwa zaprzeczony w swej ontologicznej stabilności (błazen utrzymuje świat w dziwnym zawieszeniu, s. 190), właśnie dzięki wychyleniu ironii ku transcendencji („transcendentalna błazenada”) zostaje odzyskany jako cząstka nieskończonej pełni. Taka ironia każe pytać o dopełnienie rzeczywistości przez mistykę i wiarę. „Ironia pokazuje, że świat, w którym istniejemy, jest tylko o fragmentem pełni, ale tym fragmentem, przez który owa pełnia przemawia. Bez części nie byłoby całości, dlatego część jest tak niesłychanie ważna. Biorąc w obronę cząstkę bytu, ironia przywraca jej wartości, które zostały jej odmówione przez immanentne poczucie życia jako prochu i pyłu, świata jako *vanitas*, myślenia jako czegoś nieważnego w porównaniu z wiarą. I w tym sensie ironia jest wartością”<sup>11</sup>.

W kilku pracach autora *Ironii romantycznej* powraca obraz spajający w niezwyklej łączności i nierozzerwalnym pokrewieństwie dwa światy: nadmiaru, pełni i bujności oraz przemijania, nietrwałości, zagrażającej zewsząd nicości. Refleksja dotycząca wątków wanitatywnych spleta się z zastanowieniem nad ironią romantyczną. Tak jakby świat w lustrzanym, ironicznym odbiciu zarówno zwielokrotnił swą postać, jak i zatracił swą ontologiczną stabilność, zagrożony nietrwałością i złudą. W studium o *Marii Malczewskiej* pojawia się wśród rozważań o „*dominium vanitatis*” myśl o ironii romantycznej i o motywach wykorzystywanych przez romantycznych ironistów: odbiciu, echu, błaznie... „Sprawa ironicznego echa odsyła w dwa kręgi idei: pierwszy wiąże się z kompozycją flamandzkich martwych natur i ich ironicznego wobec natury znaczenia; drugi wiedzie w obszar tradycji błazeńskiego zwierciadła jako ironicznego świadka tragedii ludzkich przeznaczeń w teatrze hiszpańskiego złotego wieku. Obszary te okazują się koncentryczne, w istocie swej są bowiem tylko różnymi formami języka wanitatywnego”; „postać błazna ma ten sam sens co lustro czy szydercze echo wykrzywające rzeczywistość. Są to problemy dotyczące ironii romantycznej i zagadnienia transcendentalnej bufonady jako wyznacznika gry z losem i kamienia probierczego, mającego zbadać wartość świata — snu i jawy”<sup>12</sup>. Bardzo to ważny komentarz do znakomitych analiz postaci błazna w *Ironii romantycznej*.

Książka Szturca w refleksję o ironii romantycznej wplata zastanowienie nad marnością, ale i nad wyższym, absolutnym porządkiem mistyki. Ironia romantyczna, również Schległowska, ujrzana w takim porządku, jest bliższa wychylenemu ku mistryce zawieszeniu wszelkich doczesnych, skończonych porządków rzeczywistości niż popisowi sprawnego rzemiosła, subiektywnej grze artysty z rzeczywistością (zob. s. 116) czy nawet etosowi autotelicznych funkcji sztuki. Jest w tych opisach ironii romantycznej trudna do określenia aura mistyczna związana z uzyskiwaniem wolności przez „wzięcie w nawias”, zawieszenie wszelkich jednostronnych, ludzkich punktów widzenia. Jest opisana chęć wzniesienia się ironisty romantycznego ponad siebie samego, ponad wszelki wybór, wszystkie maski... Realność i egzystencja wymagają wyboru i redukcji. Ironia unosi artystę szybującego nad swym dziełem. Jest — w rozprawie Szturca — szukaniem dystansu wobec

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Szturc, „*Maria*” Antoniego Malczewskiego w malarskim *dominium vanitatis*, s. 268.

dzieła i wobec świata, który w swym bogactwie i wielokierunkowości nie zaspokaja metafizycznych tęsknot romantycznego ironisty, prowadzi więc poetę ku transcendencji. Co jest poza ironicznym igraniem z konwencjami? Ta gra, którą prowadzi romantyczny ironista, nie wyczerpuje się sama w sobie. Zawsze prowadzona jest w perspektywie transcendencji. Epifanii porządku absolutnego.

Książka Włodzimierza Szturca stanowi ważne i inspirujące wezwanie do lektury np. poematów dygresyjnych Słowackiego, choćby *Podróży z Neapolu do Ziemi Świętej*, jako otwierających drogę poety do twórczości późniejszej. Co zobaczył Słowacki w podróży? Bogactwo świata. Ale i jego nicność. Tak „dużo wszystkiego” jest w poematach dygresyjnych Słowackiego. Tak wiele tu piękności ziemskiej. Ale i przesył nią; poczucie marności? Wielokierunkowość i wielopłaszczyznowość rzeczywistości. Ale i przesył tym bogactwem. Poemat Słowackiego w tej optyce ujrzany jest chyba w mniejszym stopniu popisem możliwości kreatywnych artysty i jego subiektywną grą z rzeczywistością, a bardziej drogą ku epifanii porządku absolutnego, ku doświadczeniu mistycznemu. Jest przejściem. Może przecuciem tej drogi. Próbowaniem różnych ról, przymierzaniem masek. Ale i natychmiastowym zrzucaniem wszelkich masek i ról, braniem ich w nawias, zawieszaniem stabilnego porządku realności, szukaniem w takim wyzwoleniu wolności absolutnej. To może już wychylenie ku światłu mistycznemu, które prześwieca przez skończoność poruszoną, niepewną, złudną, wieloznaczną?

Rozprawa Szturca inspiruje, prowokuje do formułowania wielu pytań i hipotez badawczych, także tych dotyczących Słowackiego. Niewiele tu wzmianek o Słowackim, ale bardzo ta książka pomaga zrozumieć jego twórczość; a może nawet w jakiś sposób z namysłu nad nią wyrasta?

Maria Kalinowska

Andrzej Romanowski, „PRZED ŻŁOTYM CZASEM”. SZKICE O POEZJI I PIEŚNI PATRIOTYCZNO-WOJENNEJ LAT 1908–1918. Kraków 1990. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, ss. 368.

Książka Andrzeja Romanowskiego, jak to dokładnie określa jej tytuł, pokazuje polską poezję niepodległościowo-wojenną lat 1908–1918, poezję tworzoną prawie w całości przez żołnierzy Wielkiej Wojny. I to pokazuje – mimo skromności tytułu, podkreślonej słowem „szkice” – w całym jej bogactwie i zróżnicowaniu „nazwiskowym” i problemowym. Dlatego – jak pisze autor w przedmowie do książki, „ten zbiór szkiców przedstawia ówczesny dorobek wierszowany trochę na podobieństwo »ogrodu nieplewionego«: materiał zebrano tu bez wstępnej selekcji i postanowiono pokazać w jego licznych blaskach i liczniejszych może jeszcze »nędzach«” (s. 7).

Praca pomyślana została jako swoisty dialog dwu wątków: historii (zwłaszcza historii politycznej) lat 1908–1918 oraz dziejów poezji i pieśni tego czasu, wątków ściśle z sobą splecionych i wzajemnie się warunkujących. Dokonuje w niej autor rekonstrukcji ważnych wydarzeń historycznych (w rozdziałach takich, jak *Nowi przedburzowcy*, *Polski sierpień 1914*, częściowo także w rozdziałach *Marsz, marsz Piłsudski* czy *Brygada Karpacka* oraz *W szeregach czwartaków*). Zarazem zajmuje się gromadzeniem i analizą wierszy towarzyszących wydarzeniom historycznym, zapisującym je i współtworzącym. Zjawiska i procesy te przedstawiane są poprzez bogate egzemplifikacje twórczości autorów drugo-, trzecio- i dalszorzędnych, nie notowanych w żadnych bibliografiach, a pracowicie wydobytych ze starych roczników czasopism i niewiele od nich młodszych antologii wierszy legionowych i – szerzej – wojennych.

Książka będąca efektem i swoistym „pokłosiem” pracy doktorskiej (zatytułowanej *Poezja polska 1908–1918 wobec problemów wojny i niepodległości*) w części drukowana była na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Znaku”, „Pamiętnika Literackiego” i innych czasopism (w tym także podziemnych). W formie książkowej ukazuje się czytelnikowi jako zwarta, logicznie pomyślana konstrukcja pozwalająca na ogląd całości polskiej poezji niepodległościowo-wojennej lat 1908–1918.

Taki zakres przestrzeni badawczej wyznaczyła historia: rok 1908 to czas powstania Związku Walki Czynnej, z którego inspiracji rozwinął się następnie ruch strzelecki, sokoli i legionowy, rok 1918 to data odzyskania niepodległości. W tak wyznaczonych granicach rekonstruuje Romanowski ideologię i – szerzej – stan świadomości młodych twórców poezji. Skupia się – i to już jest sprawa wyboru i indywidualnej optyki badacza – przede wszystkim na ruchu zarzewiackim (znaczna część cytatów egzemplifikujących wywód pochodzi z poezji drukowanej na łamach czasopism „Zarzewie”, o orientacji ludowej). Podkreśla, że ideał walki narodowowyzwoleńczej tam wyrażony związany jest z nowoczesnym rozumieniem narodu i udziałem w nim mas ludowych.