

Secondary Publication



Zehnder, Christian

Narodziny romantyzmu z ducha przekładu : Mickiewiczowska Rękawiczka a gest poetycki

Date of secondary publication: 05.08.2026

Version of Record (Published Version), Bookpart

Persistent identifier: urn:nbn:de:bvb:473-irb-110524x

Primary publication

Zehnder, Christian (2024): Narodziny romantyzmu z ducha przekładu : Mickiewiczowska Rękawiczka a gest poetycki, in: Zofia Dambek-Giallelis, Maciej Junkiert, and Krzysztof Trybuś (Ed.), Narodziny romantyzmu w Polsce i na świecie: IV Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej, 1st Edition, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 231–241.

Legal Notice

This work is protected by copyright and/or the indication of a licence. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and/or the licence that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holders.

This document is made available with all rights reserved.

CHRISTIAN ZEHNDER

ORCID: 0000-0003-4442-0093

Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu

Narodziny romantyzmu z ducha przekładu.

Mickiewiczowska *Rękawiczka* a gest poetycki

Jedno z intrygujących pytań, jakie nasuwają się w związku z *Balladami i romansami* Adama Mickiewicza, brzmi: dlaczego w dziele programowym polskiego romantyzmu, a przynajmniej kluczowym dla jego „narodzin”, znalazł się przekład ballady „klasyka weimarskiego” Friedricha Schillera – *Der Handschuh* (1797)¹? Wiadomo, iż Schiller ze swoimi dramatami i balladami, a także Johann Wolfgang Goethe – od *Werthera* aż do *Fausta* – byli znani poza Niemcami, a zwłaszcza w krajach słowiańskich, nie tyle jako klasycyści, ile właśnie jako przedstawiciele romantyzmu europejskiego². Włączenie utworu autora *Zbójców* w zbiór utworów młodego polskiego poety nie powinno zatem dziwić, niemniej zaskakuje, bo jest to tekst zgoła pozbawiony zarówno żywiołu gminno-ludowego, jak i fantastycznego, a więc cech wyróżniających *Ballady i romanse*³. Jak to zinterpretować?

Pewne światło na ten temat rzucił sam Mickiewicz. Jako bezpośredni metakomentarz do *Rękawiczki* można odczytać jedną z uwag o literaturze niemieckiej zamieszczoną w *Przemowie* (znanej pod tytułem *O poezji romantycznej*) do pierwszego tomu *Poezji* (1822). Píše w niej:

¹ F. Schiller, *Der Handschuh. Erzählung*, w: tegoż (red.), *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen 1797, s. 41–44; A. Mickiewicz, *Rękawiczka. Powiastka (z Szyllera)*, w: *Poezye Adama Mickiewicza*, t. I, Wilno 1822, s. 61–64.

² Zob. P. Drews, *Schiller und die Slaven*, München 2005, s. 163–165.

³ Zob. ostatnio S. Picard, P. Wojcik, *Chopin, Mickiewicz: Zwei Nationalklassiker und der Ursprungsmythos der Ballade*, w: S. Wegner (red.), *Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*, Würzburg 2017, s. 114–121.

[...] duch ożywiający Niemców jest kosmopolityczny, nie tak skierowany ku jednemu krajowi lub narodowi, jako raczej zajmujący się całą ludzkością; w malowaniu delikatniejszych uczuć serca sentymentalność rycerska do czystości prawie umysłowej podniesiona. Świat więc poetycki Niemców nazwać można światem idealnym, umysłowym, od świata mitologicznego różnym; jego cechy najdobitniej wydają się w płodach wielkiego Schillera⁴.

Jedyną typowo romantyczną cechą analizowanego utworu jest średnio-wieczna sceneria, ale ballada – jak postaram się to wykazać w niniejszym szkicu – przedstawia życie dworskie i rycerstwo w stanie kryzysowym, a zamiast o kanonicznej „tajemniczości”, trzeba by mówić o niesamowitej szorstkości zarówno treści, jak i formy utworu. Ta okoliczność wymaga dokładniejszej analizy jeszcze po 200 latach od publikacji cyklu.

W swoim studium *Mickiewicz als Übersetzer des Schillerschen „Handschuhs“* (1987) Leszek Libera proponował takie oto wyjaśnienie: Mickiewicz – uczeń niemieckiego filologa klasycznego Gottfrieda Ernesta Groddecka na Uniwersytecie Wileńskim – tłumaczył balladę w 1820 roku, będąc jeszcze studentem, jako etiudę filologiczno-poetycką. *Der Handschuh* nadawał się do takiego ćwiczenia (jakie regularnie praktykowali członkowie Towarzystwa Filomatów⁵) ze względu na zwięzły styl narracji (gatunkowo to zresztą nie jest ballada ani romans, lecz „powiastka” – *Erzählung*). Autor opracowania jednak zauważał, że ze względu na tę zwięzłość „Konflikt stylistyczny był nieunikniony przy pracy nad *Rękawiczką*: oszczędny styl Schillera był miejscami nie do przyjęcia dla Mickiewicza”⁶. Pomysł interpretacyjny badacza można sprowadzić do założenia, iż Mickiewicz włączył ten utwór niewiele później w swój zbiór nie pomimo konfliktu, ale ponieważ miała ona potencjał konfliktu stylistycznego i była okazją do zademonstrowania inspirowanych przez Johanna Gottfrieda Herdera zasad swobodnego, a nawet

⁴ A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: *Poezye Adama Mickiewicza...*, s. XXXIII. O fascynacji filomatów Schillerem zob. T. Namowicz, *Adam Mickiewicz's Vorwort zu den „Balladen und Romanzen“ und die deutsche Literatur um 1800*, w: E. Mazur-Kęmbłowska, U. Ott (red.), *Adam Mickiewicz und die Deutschen*, Wiesbaden 2000, s. 54, oraz S. Picard, P. Wojcik, dz. cyt., s. 118.

⁵ Zob. punkt pierwszy w *Ustawach Towarzystwa Filomatów* (1817): „Ćwiczenia naukowe, mianowicie sztuka pisania” (*Wybór pism Filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie 1817–1823*, oprac. A. Witkowska, wyd. II zmienione, Wrocław 1959, s. 7).

⁶ L. Libera, *Mickiewicz als Übersetzer des Schillerschen „Handschuhs“*, „*Zeitschrift für Slavische Philologie*” 1987, nr 47, z. 2, s. 300 (tłumaczenie z niemieckiego tu i dalej moje, C.Z.). Pozostaje to najbardziej obszernym studium o *Rękawiczkę* wraz z rozdziałem *Psychologiczna przezroczystość zdarzeń [„Rękawiczka”]* w monografii Kazimierza Cysewskiego *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994. Z punktu widzenia psychologii interesował się tym tekstem już frankokanadyjski psychoanalityk Jean-Charles Gille-Maisani w książce *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne* [*Adam Mickiewicz : poète national de la Pologne : étude psychanalytique et caractérologique*], tłum. A. Kuryś, Warszawa 1987, s. 74–75.

„poprawiającego” tłumaczenia⁷. Libera twierdzi, że Mickiewicz wzbogacił „nieco powściągliwy” opis Schillera w partii środkowej – pełny napięcia podbieg drapieżników uwolnionych przez króla – o trochę bardziej „dzikie” sformułowania (pozwalać prozaizmowi niemieckiego poety przechylić się w stronę kolokwialności). W przeciwieństwie do tej tendencji młody student wręcz zmieknął 16-krotne anaforyczne „Und” Schillera w sposób niemal klasycystyczny poprzez różne wariacje⁸. Teza Libery zatem jest taka: Mickiewicz wybrał tekst nieromantyczny jako swoistą kanwę, by móc zdefiniować, czym jest romantyzm i w jakim stopniu elementy klasycyzmu mają być w to rozumienie włączone. Nietypowa wersyfikacja – jamby o różnej długości, a do tego ciągle przerwane anapestami – stanowiła podstawę formalną takiej giętkości.

Libera wspomina też inne wątki⁹: sam fakt, że jest to tekst niemiecki, można odczytać jako *clin d’œil* skierowany do germanofobicznego Jana Śniadeckiego, na którego polemikę *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819) Mickiewicz przecież „programowo” reagował, zwłaszcza w *Romantyczności* – drugiej pozycji w *Balladach i romansach*. Na poziomie motywów (nieszczęśliwa miłość, chłód uczuć, kara) *Rękawiczka* łączy, jako ogniwo, ballady *To lubię* i *Pani Twardowska*, pełni więc między innymi prostą funkcję kompozycyjną. Wreszcie – ten wątek Libera rozwija w polemice z Juliuszem Kleinerem – zmieniając imię Schillerowskiego rycerza Delorges na Emrod, Mickiewicz ustala intertekstualne odniesienie do poematu Ludwika Kropińskiego *Emrod* (1815) – wysoce sentymentalnego lamentu miłosnego¹⁰. W odróżnieniu od bohatera tego poematu Mickiewiczowski rycerz o tym samym imieniu nie użala się nad sobą, lecz przeciwstawia bezdusznej grze Marty (u Schillera: Kunigundy) najpierw niezwykle odważny czyn zabrania rękawiczki spośród

⁷ L. Libera, dz. cyt., s. 301. W duchu wolnego przekładu XVIII wieku Herder pisał: „Jedem stehets frei, sie [die Lieder – C.Z.], wie er will zu übertragen, zu verschönern, zu feilen, zu ziehen, zu idealisiren, daß kein Mensch mehr das Original erkennet” („Każdy może je [piosenki – C.Z.] przepisać jak chce, upiększyć, spiłować, przedłużyć, wyidealizować tak, że nikt już nie rozpoznaje oryginału”). J.G. Herder, *Vorrede zum zweiten Theile der Volkslieder*, w: *Herders Werke, erster Theil, zweite Abteilung: Stimme der Völker. Volkslieder. Nebst untermischten andren Stücken*, oprac. H. Meyer, Stuttgart 1893, s. 25 (tłumaczenie z niemieckiego moje, C.Z.).

⁸ L. Libera, dz. cyt., s. 299.

⁹ W dużym stopniu te wątki już wzmiankowane były w: K. Cysewski, „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 74, z. 3, s. 97–98.

¹⁰ L. Kropiński, *Emrod*, Krzemieniec 1815. Czytamy tu m.in. „O wiosno! [...] Czém boleśny nie wracasz Emrodowi straty?” Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 301–303. Przez ten chwyt Mickiewicza w polskiej tradycji literackiej Emrod – zamiast Delorgesa – stał się powszechnie uznanym imieniem tego Schillerowskiego bohatera. Zob. choćby niedawną uwagę Ryszarda Koziołka o rękawiczkach Izabeli Łęckiej z powieści Bolesława Prusa: „to nie rękawiczka ze słynnej ballady Schillera, którą tylko jeden Emrod może podjąć spomiędzy dzikich bestii” (R. Koziołek, *Ekonomia polityczna lalek*, „Napis” 2015, nr 21, s. 194).

rozjuszonych drapieżników, a później gwałtowny gest protestu, rzucając jej w twarz rękawiczkę i unieważniając w taki sposób jej cyniczną grę.

Dystansowanie się od sentymentalizmu było dla Mickiewicza, zdaje się, nie mniej istotne – co prawda na innym poziomie – niż przełamywanie gorsetu klasycyzmu¹¹. W tym świetle romantyczna formuła z *Przemowy* – „tak nazwany duch rycerski i z nim połączony szacunek i miłość ku płci pięknej”¹² – przybiera zabarwienie lekko ironiczne. W kategoriach polityki literackiej odniesienie do *Emroda* Kropińskiego można zatem odczytać w następujący sposób (czego Libera nie robi): to, co u Schillera ostatecznie jest moralną odpowiedzią na okrutne wyzwanie, czyli *exemplum* słusznego postępowania w trudnej sytuacji, u Mickiewicza staje się w dużym stopniu alegorią takiej poezji, która nie chce schlebiać i podobać się publiczności, ale dąży do ideałów za pomocą „niewygodnych”, niezharmonizowanych środków literackich. Rękawiczka, upuszczona niedbale, a odzyskana w największym niebezpieczeństwie, stanowi metonimię ryzykownego pisania – takiego pisania, które może urazić odbiorców¹³.

Sądzę, że w literaturze przedmiotu poświęcono dotychczas za mało uwagi wybitnej zwięzłości tekstu Schillera i jej odtworzeniu przez polskiego romantyka. Libera traktuje ją zgoła jako cechę klasycystyczną, co jest, moim zdaniem, zbytnim uproszczeniem. Chciałbym skupić się na tym aspekcie i postawić tezę o związku pomiędzy zwięzłością a wyraźną gestycznością utworu. W tym kręgu widzę heurystyczną wartość perspektywy porównawczej, w tym przypadku spojrzenia na rosyjskie tłumaczenia *Rękawiczki* z lat dwudziestych XIX wieku. Ciekawe jest to, że przekład Mickiewicza nie tylko w porównaniu z wersją Jana Nepomucena Kamińskiego (1822), ale także z rosyjskimi z lat 1822–1829 (czyli I.G. Pokrowskiego, Nikołaja Dewittego, Michała Zagorskiego, Wasilija Żukowskiego oraz Michała Lermontowa) jest niewątpliwie najbardziej lakoniczny, czyli oszczędny co do środków językowych¹⁴. Symptomatyczny zdaje się pod tym względem jeden ze wczesnych przekładów – Pokrowskiego¹⁵. Za sprawą powtórzenia korzenia

¹¹ Przypuszczenie, że sentymentalizm stanowi ważny kontekst *Ballad i romansów* – i to oczywiście nie tylko w sensie polemicznym – potwierdzono niedawno w pracy Krzysztofa Trybusia *Narodziny romantycznej pamięci. Komentarz do lektury „Ballad i romansów”, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 113, z. 3, s. 47.*

¹² A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: *Poezye Adama Mickiewicza...*, s. XIX.

¹³ Nie mogę tu zagłębiać się w Schillerowskie rozróżnienie między poezją „naiwną” (starożytną, na przykład Homera) a „sentymentalną” (nowoczesną, na przykład samego Schillera); należy tylko zauważyć, że jego estetyczna koncepcja *das Sentimentalische* nie pokrywa się z historycznoliterackim pojęciem sentymentalizmu. Zob. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], Stuttgart 1978.

¹⁴ Zob. bibliografię przekładów rosyjskich i polskich w: P. Drews, dz. cyt., s. 191, 229–230.

¹⁵ *Pierczatka (iz Szillera), „Błagonamierienij” 1822, nr 17, s. 238.*

zwier- (zwierincem – zwierej) oraz prawie dosłownego powtórzenia *sidel* – *sideli* wersja rosyjska już na wstępie rezygnuje z lakonicznej oszczędności, a mianowicie w pierwszych czterech wersach. Inaczej podszedł do tego Mickiewicz: wszystko wskazuje na to, że zwięźłość powiastki *Der Handschuh* nie była dlań jedynie wyzwaniem dla romantycznej, antyklasycystycznej chaotyizacji stylistycznej, ale zjawiskiem wartościowym samym w sobie, gdyż stanowi konieczną część „języka” gestów rozwiniętego w balladzie.

Spostrzeżenie to zawdzięczam pośrednio Wsiewołodowi Czeszichinowi, dziewiętnastowiecznemu filologowi, który w pracy *Žukowski, kak periewodczik Szillera* (1895) pisał o przekładzie *Rękawiczki* przez Żukowskiego, największego tłumacza rosyjskiego pierwszej połowy XIX wieku: „lakoniczność oryginału nie została odtworzona w przekładzie”. Czeszichin odnotował „wielomówność” (*mnogosłowie*) tego przekładu, która sprawia, że ballada staje się „rozciągnięta” (*rastjanuto*) i „prawie wodnista” (*poczti wodjanisto*), podczas gdy wersy Schillera są według oceny filologa „krótkie”, „mocne” i „energiczne”¹⁶. Czeszichin nie uwzględnia przy tym przesuwania aksjologii, jakie ma miejsce w wersji Żukowskiego. Jak wykazała Annette Pein, rosyjski tłumacz rozciąga – czy „rozwodnia” – *Rękawiczkę* z wyraźną intencją: podobnie jak w innych przekładach ballad Schillera, także tutaj Żukowski wzmacnia rolę „wszechwiedzącego narratora” (*omniscient narrator*): głos komentujący wtrąca się w dystansowane, niemalże behawiorystyczne portretowanie bohaterów w Schillerowskim oryginale. W ten sposób rosyjski poeta zmienia zupełnie status Delorgesa. Charakteryzując zachowanie rycerza jako „zimne” (*chołodno prinjaw priviet ee oczej*)¹⁷, Żukowski ustawia je w pozycji symetrycznej reakcji na zachowanie damy. Oboje są – w wersji Żukowskiego – uwikłani w grę społeczną, grę o sumie zerowej. Sama *Rękawiczka* w przekładzie Żukowskiego nie ma zatem moralnej pointy, jej moralność ma leżeć wyraźnie *poza* balladą; tłumacz rosyjski świadomie usuwa Schillerowską syntezę estetyki z etyką¹⁸. Faktycznie, w oryginale niemieckim odzyskanie *rękawiczki* i jej efektowne rzucenie w twarz stanowią dwie strony jedyne moralnego postępowania czy też postępu, który łączy bezinteresowną służbę z karą i przywróceniem sprawiedliwości. W przekładzie Żukowskiego drugi krok czynu zostaje jakby odcięty.

Przejdźmy teraz do samego Schillera, zanim wrócimy do Mickiewicza. Okazuje się bowiem, że sposób prezentacji w *Der Handschuh* odzwierciedla lakoniczność źródła, z którego Schiller korzystał – mianowicie *Essais histo-*

¹⁶ W. Czeszichin, *Žukowski kak periewodczik Szillera. Kritičeski etiud*, Riga 1895, s. 158–159 (tłumaczenie z rosyjskiego moje, C.Z.).

¹⁷ W.A. Żukowski, *Pierczatka. Powest'*, w: tegoż, *Sobranie soczinienij w czetyrech tomach*, t. II, Moskwa – Leningrad 1959, s. 283.

¹⁸ A. Pein, *Schiller and Zhukovsky: Aesthetic Theory in Poetic Translation*, Mainz 1991, s. 55–57.

riques sur Paris (Próby historyczne o Paryżu, 1754–1757) Germaina-François de Saint-Foixa. U tego pisarza autor *Żurawi Ibika* – jak pisał Goethemu – miał przeczytać następującą anegdotę *Rue des Lions, blisko Saint Paul*:

Ta ulica ma swą nazwę od budynku i dworu, gdzie były zamknięte lwów króla. Kiedy Franciszek I bawił się przy walce swoich lwów, pewna pani, upuściwszy rękawiczkę, powiedziała do De Lorgesa: Jeśli Pan chce, żebym wierzyła, że kocha mnie tak bardzo, jak mi to codziennie przysięga, niech odzyska rękawiczkę. De Lorges spuszcza się, podejmuje rękawiczkę w środku tych strasznych zwierząt, wraca, rzuca ją w twarz damy i od tego momentu, mimo wszelkich awansów i scen, które mu robiła, nie chciał więcej jej widzieć¹⁹.

Co zrobił Schiller z tym tekstem, przetwarzając go w balladę? Rozszerzył wątek walki lwów (*combat des lions*) z anegdoty Saint-Foixa i poświęcił mu najbardziej szczegółową i wirtuozijną część ballady – po pierwsze, aby podkreślić skrajne niebezpieczeństwo, na jakie naraża się rycerz, a po drugie, aby spotęgować wymowę grubiańskiego gestu rzucenia rękawiczką²⁰.

Mając na uwadze recepcję romantyczną tekstu Schillera, zwłaszcza Mickiewiczowską, proponuję postawić na pierwszym planie sam gest – przed jakąkolwiek interpretacją moralno-filozoficzną. Otóż za Jacques'em Le Goffem można mówić o średniowieczu jako „cywilizacji gestu” (*civilisation du geste*), czyli o społeczeństwie – jak to ujmował Jean-Claude Schmitt – „głęboko zrytualizowanym”, w którym powszechnie uznane gesty określały przynależność członków społeczeństwa do stałych grup²¹. Jest to w naszym kontekście znamienne, bo powiastka pochodzi z XVI wieku, z czasów panowania

¹⁹ „Rue des Lions, près Saint Paul – Cette rue prit son nom du bâtiment & des cours où étoient renfermés les grands & petits lions du Roi. Un jour que François I s’amusoit à regarder un combat de ses lions, une Dame ayant laissé tomber son gant, dit à *De Lorges*, si vous voulez que je croye que vous m’aimez autant que vous me le jurez tous les jours, allez ramasser mon gant. De Lorges descend, ramasse le gant au milieu de ces terribles animaux, remonte, le jette au nez de la Dame & depuis, malgré toutes les avances & les agaceries qu’elle lui faisoit, ne voulut jamais la voir” (M. de Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, t. 1, 4 éd., London 1767, s. 171; tłumaczenie z francuskiego moje, C.Z.). Zob. o tym N. Oellers, *Der „umgekehrte Zweck“ der „Erzählung“ „Der Handschuh“*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“ 1976, nr 20, s. 388.

²⁰ Zob. tamże, s. 398: „Tylko przekonująco opisana sytuacja skrajnego zagrożenia mogła sprawić, że ponad wszelką wątpliwość okazało się, że działanie Kunigundy było wyjątkowo naganne; i tylko uznana naganność mogła przekonać, że odpowiednia kara powinna być wykonana w sposób krótki i precyzyjny”; tłumaczenie z niemieckiego moje, C.Z.).

²¹ J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l’occident médiéval*, Paris 1990, s. 14, 19 („le caractère profondément ritualisé de cette société : par des gestes partagés et reconnus, il importe à chacun d’affirmer son appartenance à un groupe”). „Literatura i gest” jest owocnym polem badawczym zwłaszcza w mediewistyce oraz filologii klasycznej. Zob. choćby C. Davidson (red.), *Gesture in Medieval Drama and Art*, Kalamazoo 2001; G. Bolens, *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore 2012; A.C. Purves, *Homer and the Poetics of Gesture*, New York 2019.

(1515–1547) francuskiego króla Franciszka I, a więc schyłku, czy – używając określenia Johana Huizingi – „jesieni” średniowiecza, a zarazem narodzin nowoczesności²². Ballada pokazuje taki porządek symboliczny, w którym gesty mają, owszem, moc sprawczą, ale jednocześnie są zakwestionowane, w głębokim kryzysie, i jakby w trakcie nowej negocjacji. To w tym punkcie staje się jasne, jak treść powiastki wiąże się z programem poetyckim *Przemowy do Ballad i romansów*. Mickiewicza interesuje w niej właśnie skrajna „etykietalność” – można by powiedzieć: zautomatyzowana, opróżniona „cywilizacja gestu”. W *Przemowie* bowiem czytamy o (późnym) francuskim średniowieczu:

W sąsiedniej Włochom Francyi już podówczas zniknęła narodowa romantyczna poezya. Trubadurowie prowanczy przenieśli się na dwory panujących i niedługo tam utrzymali znaczenie pomiędzy ludem nabyte. We Francyi xsiażęta i możni, szybko przyjmując polor towarzyskiego życia, niewiele znajdowali powabu w pieniach wiejskich i prostaczych, do dworskiego tonu źle przypadających. Wkrótce, za ugruntowaniem władzy królewskiej i nadwreżeniem feudalnego systematu, cały interes narodowy przeniósł się na dwór królów. Wszystko tam musiało stosować się do etykiety, łagodzonej nieco francuską lekkością; kotterie prywatne przyjęły ton dworu, którego cechą było przestrzeganie form etykietalnych, dyssymulacja prawie dyplomatyczna, grzeczność ujmująca wprawdzie, ale ceremonialna, ściśle podług miejsca i osób wyrachowana²³.

Trzeba powiedzieć jasno: Mickiewiczowska *Rękawiczka* bynajmniej nie przywraca tej utraconej ludowości. Delorges/Emrod jedynie bardzo skutecznie demaskuje etykietalność, ceremonialność życia – w której wcześniej najprawdopodobniej sam rutynowo uczestniczył. Do tego wątku zawikłania antykonwencjonalisty w konwencje jeszcze wrócimy.

Skomentujemy najpierw krótko kolejne konkretne gesty w tekście. Po pierwsze, gesty króla działają doskonale, bez słów przywołują drapieżniki w trzech krokach („und wie er winkt mit dem Finger” oraz dwa razy „Und der König winkt wieder” – „Król skinął palcem”, „Król skinął znowu”²⁴). Po drugie, upuszczanie rękawiczki przez Kunigundę/Martę zdaje się nawiązać do rycerskiego rytuału „rzucenia rękawicy” (nazywającego zresztą analogicznie po niemiecku: *den Fehdehandschuh werfen*). Od Delorgesa/Emroda, objawiającego się dotychczas (według jej sprawozdania) wyłącznie miłosnymi słowami i przysięgami, a więc pustymi gestami, dama wymaga prawdziwego czynu. Po trzecie, on to dobrze rozumie i działa odpowiednio do sytuacji²⁵.

²² W przeciwieństwie do Schillera („Saß König Franz”) Mickiewicz nie nazywa jednak króla po imieniu („Król zasiada”).

²³ A. Mickiewicz, *Przemowa*, w: *Poezye Adama Mickiewicza...*, s. XXI–XXII.

²⁴ F. Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798...*, s. 41–43; *Poezye Adama Mickiewicza...*, s. 61–62.

²⁵ Gest egzaltowanej i stąd niewiarygodnej przysięgi wyraźnie wiąże *Rękawiczkę* z czwartym tekstem *Ballad i romansów*, ze *Świtezianką*. Chłopiec/Strzelec przysięga się w sposób wyso-

Sedno sprawy tkwi w tym, że on – zamiast dać świadectwo o swojej miłości – „odwraca” zacytowany przez nią rycerski rytuał rzucania rękawicy, unieważniając w taki sposób wyzwanie. Dobrze odczytał jej gest jako aluzję, ale jego własny, zamykający całe wydarzenie, wykracza poza konwencje (do których jej „pusty” gest oczywiście jeszcze nawiązuje), bo nie przyjmuje propozycji pojedynku, lecz odrzuca ją – „poszedł i więcej nie wrócił”. Jednym słowem: wyznacza koniec gry komunikacyjnej jako takiej.

Nikt chyba nie rozumiał lepiej wyjątkowości tego gestu niż Goethe, który 21 czerwca 1797 – w środku słynnego „roku balladowego” (*Balladenjahr*) – pisał do Schillera: „*Rękawiczka* jest bardzo szczęśliwym przedmiotem, a wykonanie wyszło dobrze [...]. Oto zupełnie czysty czyn, bez celu, a raczej w odwróconym celu, co tak dziwnie się podoba”²⁶. List Goethego często był przytaczany przez germanistów. Ale czy naprawdę jasne jest, co autor *Wilhelma Meistra* miał na myśli? O jaki czyn mu chodzi? Czy jako czysty czyn określa a) odzyskanie rękawiczki, czy też b) rzucenie jej Kunigundzie w twarz, czy może raczej c) połączenie tych dwóch czynności jako części jednej całości? Mówienie o „bezczelowości” (*ohne Zweck*) lub „odwróconym celu” (*umgekehrter Zweck*) sugeruje, że Goethe rozumiał „czysty” czyn przede wszystkim jako bezinteresowny: nieszukający nagrody. Może zainspirowany właśnie przez taką – sporną – lekturę Schiller w „*Musen-Almanach*” zastąpił wers „*Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht:*” („I rzuca jej w twarz rękawiczkę:”) na potrzeby recytowania ballady przed szacowną, wrażliwą publicznością wersem „*Und der Ritter sich tief verbeugend, spricht:*” („I rycerz, kłaniając się nisko, mówi:”). Był to jednak akt autocenzury później odwrócony²⁷. Znamienne też jest, że ta wersja złagodzona nikogo z tłumaczy romantycznych nie zainteresowała, przynajmniej w Polsce i Rosji.

Tak czy inaczej, zgodnie z pierwotną intencją Schillera, zignorowaną, co ciekawe, przez Goethego, czyn Delorgesa ma wyraźny cel, bynajmniej nie jest „bezczelowy”. Możemy przyjąć z dużą pewnością, że niezwykle gest na końcu – rzucenie damie w twarz rękawiczki – stanowi kulminację działania Schillerowskiego bohatera. Całe jego postępowanie jest w tym sensie wysoce teleologiczne. Emfazy antyteleologicznej, tym bardziej znaku nowej, „innej” polityczności, którą włoski filozof Giorgio Agamben odnajduje w geście

ce teatralny, że będzie zawsze wierny rusałce: „Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,/ Piekielne wzywał potęgi,/ Kłął się przy świętym księżycu blasku,/ Lecz czy dochowa przysięgi?” (strofa 11; tamże, s. 23).

²⁶ „Der Handschuh ist ein sehr glücklicher Gegenstand und die Ausführung gut geraten [...]. Hier ist die ganz reine Tat, ohne Zweck oder vielmehr im umgekehrten Zweck, was so sonderbar wohlgefällt” (J.W. Goethe, *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, t. 2: *Briefe der Jahre 1786–1805*, oprac. K.R. Mandelkow, B. Morawe, przedruk wyd. II, München 2013 (Hamburger Ausgabe), s. 278; tłumaczenie z niemieckiego moje, C.Z.).

²⁷ Zob. N. Oellers, dz. cyt., s. 392–393.

jako „czystym środkiem” (*pure means*²⁸), nie możemy, rzecz jasna, przypisywać Goethemu. Niemieckiemu poecie chodziło raczej o czyn jako gest niezwykle szlachetny, niemniej przemawia z jego odczytania pewna nowoczesna wrażliwość, której niezupełnie obca jest erozja omawianej przez Le Goffa „cywilizacji gestu” i jej *ordo*.

Zasadnicze pytanie w perspektywie Mickiewiczowskiego przepisania brzmi: czy miłość rycerza w przekładzie Mickiewicza, miłość Emroda, jest równie rycersko wysoka i „czysta” jak miłość Schillerowskiego Delorgesa? Marta mówi do Emroda: „Kto mię tak kocha, jak po tysiąc razy/ Czułymi przysiągł wyrazy,/ Niechaj mi teraz rękawiczkę poda” (w oryginale: „Herr Ritter, ist Eure Liebe so heiß/ Wie Ihr mir’s schwört zu jeder Stund,/ Ei, so hebt mir den Handschuh auf”)²⁹. Zwrot „Czułymi wyrazy”, oddający „gorącą” miłość Schillera, może budzić sceptycyzm. Czy ta rytualnie wyrażana czułość naprawdę była autentyczna? Czy nie były to może jeszcze sentymentalne wyznania miłosne à la Kropiński? Czy zatem niesłusznie – do pewnego stopnia – Marta żąda od niego, aby wreszcie potwierdził swoje wyznania czynem? W dodatku imię „Marta” wydaje się zaskakująco „poważne” w porównaniu do zmanierowanej i nieco śmiesznie brzmiącej „Kunigundy”. Uderza ponadto, że Mickiewicz nie tłumaczy nawet Schillerowskiego wyrazu „spotender Weis”, charakteryzującego jej ton jako „szydlerczy”. Gdy Kamiński będzie to tłumaczył jako „krzywo uśmiewa”³⁰, Żukowski nawet jako „obludnie” (*s licemiernoj [...] ulybkoju*³¹) i Lermontow jako „złośliwie” (*tukawo smiejas*³²), Mickiewicz zadowala się neutralną kwalifikacją „z uśmiechem”. W tym świetle wydaje się możliwe, że Mickiewiczowski Emrod dopiero w trakcie całego zdarzenia przezwycięża sentymentalizm przywiązany do niego przez samo nazwisko (przejęte od Kropińskiego) – by później ostatecznie potwierdzić swoją emancypację rzuceniem rękawiczki.

Stan kryzysowy w porządku symbolicznym, wyrażający się przez gesty, ma odpowiednik na polu historii i polityki literatury: romantyczna *Rękawiczka* to tekst, w którym klasycyzm w dużym stopniu jeszcze obowiązuje. Reguły zachowują swój status. Zarazem zwięzłość jako „klasyczny ideał sty-

²⁸ W eseju *Notes on Gesture* (1992) Agamben pisał: „Politics is the sphere of pure means, that is, of the absolute and complete gesturality of human beings” (G. Agamben, *Notes on Gesture*, w: tegoż, *Means Without End*, tłum. V. Binetti, C. Casarino, Minneapolis – London 2000, s. 60).

²⁹ F. Schiller, dz. cyt., s. 43–44; *Poezje Adama Mickiewicza...*, s. 63.

³⁰ Tu cyt. za przedrukiem 1823 roku: J.N. Kamiński, *Rękawiczka. Powiastka z Schillera, „Kuryer dla płci pięknej”* 1823, nr 2, s. 42.

³¹ W.A. Żukowski, dz. cyt., s. 283.

³² M.J. Lermontow, *Pierczatka (iz Szillera)*, w: tegoż, *Polnoje sobranie soczinienij w desjati tomach*, t. I, Moskwa 2000, s. 72.

lu" (*klassisches Stilideal*³³) przybiera w tym przepisaniu „powiastki” funkcję polemiki z patetyczną deklamacją osiemnastowiecznego sentymentalizmu. Przez to zwięzłość staje się więcej niż „gestem” stylistycznym, więcej niż lakonicznością. Staje się w roku 1822 mianowicie formą demonstracji nowego, romantycznego modelu zachowawczego.

* * *

Inaczej niż w oryginale Schillera, w Mickiewiczowskiej *Rękawiczce* składający się z dwóch aktów czyn rycerza nie stanowi przede wszystkim moralnego *exemplum*. Także wyraźnie inaczej niż w idiosynkratycznym odczytaniu Goethego śmiało wejście między drapieżniki nie wydaje się w wersji polskiego poety wystarczająco wyraziste. Mickiewicz prezentuje trzecią możliwość: to, co najważniejsze, dzieje się w przejściu od pierwszej do drugiej części czynu czy też od czynu do gestu. Jak przekonywał Leszek Libera, stylistycznie najbardziej romantycznym fragmentem przekładu jest partia środkowa – opis pojawienia się drapieżników, który Mickiewicz niejako „zanieczyszcza” wobec Schillera. Nie oznacza to jednak, że przekład w pozostałych, bardziej dyskretnych, a właściwie wysoce lakonicznych fragmentach pozostaje zwyczajnie klasycystyczny. Widzieliśmy natomiast, jak w kontekście narodzin polskiego romantyzmu Mickiewiczowska *Rękawiczka* pokazuje jakby proces szukania własnego języka gestów, odmiennego modelu zachowania, który będzie polegać między innymi na kunsztownym wykorzystaniu milczenia i wycofania, jakie inscenizuje finał utworu. Wypada przy tym zauważyć, że zarówno gestom Marty, jak i Emroda (upuszczenie rękawiczki – jej rzucenie damie w twarz) towarzyszą słowa: są komentowane i wyjaśniane przez ich „autorów” i choćby z tego powodu należy je uznać za nie do końca autonomiczne³⁴. Ta konieczność werbalnego sklaryfikowania zdaje się przemawiać za ich nieoczywistością, ekstrawagancją, niezrozumiałością – wręcz arbitralnością. Ale współgranie czynu i słowa czy praktyki i werbalizacji oznacza też, że nie znajdujemy się tu bynajmniej w świecie, w którym wszelki porządek został wywrócony. Stary świat jeszcze istnieje, ale w nim jest rozłam.

³³ Zob. E.R. Curtius, *Kürze als Stilideal*, w: tegoż, *Europäische Literatur und europäisches Mittelalter*, wyd. II, Berno 1954; oraz H. Rüdiger, *Pura et illustris brevitatis. Über Kürze als Stilideal*, w: G. Funke (red.), *Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker*, Bonn 1958. Zob. też aktualizację tego tropu badawczego w: Ch. Zehnder, *Das Pathos der Nüchternheit. Über die Aktualität des Lakonismus*, „Poetica” 2022, nr 53.

³⁴ Nieprzypadkowo pojęcie „gestu” grało ważną rolę w dyskusjach rosyjskich/radzieckich szkół formalnych (literaturoznawczych oraz ikonologicznych) z lat 1910 i 1920; żest mógł w nich oznaczać zarówno znak cielesny, jak i językowy. Zob. *Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion. Eine Anthologie*, oprac. A.A. Hansen-Löve, B. Obermayr, współpraca: G. Witte, Paderborn 2022, s. 566, 671 *et passim*.

Przypomina się tu Cyprian Kamil Norwid ze swoim późno- czy już po-romantycznym gestem, pokazujący gestyczność, która całkowicie jest pozbawiona słów: „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi/ Garścią fijołków i nic mu nie powie... [...] Tak...// ...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno” (*Jak...*, 1859/1861). Przychodzi na myśl też figura – tegoż okresu twórczości poety – „usunięcia się” („usunięcie się jest czynem!”; *O idei reprezentacji*, 1860)³⁵. O wybitnej gestyczności Norwida można powiedzieć, że jej patos milczenia pełni jeszcze wyraźniejszą niż u Mickiewicza funkcję krytyczną wobec społeczeństwa, wobec konwencji. Czterdzieści lat po *Rękawicze* gest w pisaniu autora *Vade-mecum* ulega takiej absolutyzacji, że da się chyba mówić o świadomie archaizującym – i złamanym – dziewiętnastowiecznym spojrzeniu wstecz na minioną „cywilizację gestu”, którą było średniowiecze. To, co Michał Głowiński pisał o stylu alegorycznym Norwida – „najtrudniej być nietradycyjnym tradycjonalistą”³⁶ – można powiedzieć również o jego języku gestów.

Okazuje się, że taka gestyczność z roku 1860 ma – wciąż trochę nieoczekiwaną – prehistorię w koniunkcji lakonicznego skrótu z kształtującym się romantycznym etosem czynu, osiągniętej przez młodego Mickiewicza w swoim ćwiczeniowym przekładzie Schillerowskiej *Rękawiczki*.

³⁵ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971–1976, t. III, s. 321; t. VII, s. 54.

³⁶ M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75, z. 3, s. 114.