



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Problematyka artystowska w opowiadaniu "Marie" Sophie Mereau-Brentano

**Author:** Nina Nowara-Matusik

**Citation style:** Nowara-Matusik Nina. (2020). Problematyka artystowska w opowiadaniu "Marie" Sophie Mereau-Brentano. W: R. Dampc-Jarosz i N. Nowara-Matusik (red.), "Sophie Mereau-Brentano : "dyletantka" na weimarskim parnasia" (S. 71-88). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

## Problematyka artystowska w opowiadaniu *Marie Sophie Mereau-Brentano*

W monografii poświęconej epoce romantyzmu Gerhard Schulz wyrokuje, iż w literaturze niemieckiej tego okresu rzadko pojawiają się postaci kobiet spełnionych oraz że jej bohaterki najczęściej ukazywane są w roli ofiary<sup>1</sup>. Nawet jeśli owa konstatacja jest nieco upraszczająca i generalizująca, to należy uznać ją za słuszną, taki obraz wyłania się bowiem z reguły z utworów należących do wciąż jeszcze zdominowanego przez mężczyzn kanonu. Tak dzieje się przykładowo w powieści Achima von Arnima *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [Ubóstwo, bogactwo, wina i pokuta hrabiny Dolores] (1810), której zakończenie przynosi drastyczny obraz porażającej gwałtownością śmierci głównej bohaterki, asocjacyjnie zrównany z ofiarą, jaką złożył z siebie Chrystus: „Dolores modliła się w uniesieniu, błogosławiąc swe dzieci i przypominając sobie słowa Chrystusa, na które natrafiła rankiem: ‘Zaprawdę powiadam ci, jeszcze dzisiaj będziesz ze mną w raju’; w tej samej chwili rzeka krwi zalała rozmodlone usta; jej śmierć nie była już walką, jaką było jej życie, lecz zaczątkiem pokoju”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Schulz: *Romantik. Geschichte und Begriff*. München 2008, s. 109.

<sup>2</sup> A. von Arnim: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. 1. München 1962, s. 508. Tłumaczenia z języka niemieckiego, o ile nie podano inaczej – N.N.-M.

Rzecz ma się natomiast inaczej, jeśli pytanie o obraz kobiety przenieść na literaturę autorstwa kobiet. Jak twierdzi bowiem Renata Dampc-Jarosz, „wiele pisarek, zwłaszcza po 1800 roku, kreuje ciekawsze i oryginalniejsze postacie [niż ich koledzy po piórze – N.N.-M.]”<sup>3</sup>. Portret takiej niezwykle kobiecej osobowości przynosi opowiadanie *Marie Sophie Mereau-Brentano*, opublikowane po raz pierwszy w 1798 roku w czasopiśmie „*Flora. Deutschlands Töchtern geweiht. Eine Monatsschrift von Freuden und Freundinnen des schönen Geschlechts*”<sup>4</sup>. Opowiadanie to jest wyjątkowe nie tylko z tego względu, iż jego autorka kreuje w nim obraz kobiety spełnionej, lecz także dlatego, iż kobieta owa jest artystką, która w dodatku spełnienie odnajduje w sztuce, a nie w małżeństwie, jak to z reguły było w przypadku bohaterki literatury przełomu XVIII i XIX wieku. Jakkolwiek kobiety artystki pojawiają się także w innych utworach piszących kobiet tego okresu – przykładowo powieść *Margarete* (1812) pióra Caroline Auguste Fischer, ukazująca losy tancerki Rosamunde, „portretuje jedną z najbardziej śmiałych postaci kobiecych artystek w literaturze niemieckiej początku XIX wieku”<sup>5</sup>, antycypując nawet obrazowanie stosowane przez radykalne feministki w latach trzydziestych XIX wieku<sup>6</sup> – to za „wzorcowe uosobienie” artystów wczesnego romantyzmu uchodzą wciąż jeszcze mężczyźni artyści, na czele z poszukującym błękitnego kwiatu poetą Heinrichem von Offterdingenem Novalisa, genialnym kompozytorem i muzykiem Josephem Berglingerem Wilhelma Heinricha Wackenrodera czy przemierzającym średniowieczną Europę

---

<sup>3</sup> R. Dampc-Jarosz: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasycyzmu-romantycznej*. Wrocław-Katowice 2010, s. 78.

<sup>4</sup> Jak przypuszcza Katharina von Hammerstein, *Marie* mogła być właśnie tym opowiadaniem, którego publikację odradzał Mereau Fryderyk Schiller. Por. więcej na ten temat artykuł N. Oellersa w niniejszym tomie oraz S. Mereau-Brentano: *Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt. Gedichte und Erzählungen*. Hrsg. und kommentiert von K. von Hammerstein. München 1997, s. 276.

<sup>5</sup> J.E. Martin: *Germaine de Staël in Germany: Gender and Literary Authority (1800–1850)*. Maryland 2011, s. 134.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

malarzem Franzem Sternbaldem Ludwiga Tiecka i Wilhelma Heinricha Wackenrodera.

Opowiadanie *Marie* warte jest uwagi z jeszcze innego względu: daje ono bowiem wgląd w mało dotąd przebadany na gruncie literaturoznawstwa polskiego problem romantycznego i zarazem kobiecego myślenia o artyście i sztuce<sup>7</sup>. Jest to problem o tyle istotny, że w przypadku niemieckiego kręgu kulturowego romantyczna koncepcja artysty i sztuki nie stanowi bynajmniej jednolitego i zwarteo systemu, lecz charakteryzuje się dużą różnorodnością<sup>8</sup>, co z kolei implikuje konieczność przeprowadzania badań wpisujących się w paradygmat *case studies* o charakterze analityczno-interpretacyjnym, uwzględniających każdorazowo specyfikę oraz poetykę wybranego utworu literackiego i werbalizowanego w nim dyskursu o artyście. Co nie mniej ważne, „poglądy estetyczne romantyków nie były bynajmniej pochodną czy też bardziej szczegółowym rozwinięciem [...] systemów [filozoficznych – N.N.-M.], lecz w dużej mierze niezależnym od filozofii, autonomicznym spojrzeniem na istotę i zadania sztuki na przełomie XVIII i XIX wieku”<sup>9</sup>. Dyskurs o artyście, jaki przynosi opowiadanie *Marie*, należy zatem traktować nie tylko jako autonomiczne uzupełnienie romantycznego dyskursu o artyście, lecz także, co nie mniej ważne, jako istotny kobiecy głos w historii formującej się od początku XVIII wieku jako samodzielna dyscyplina naukowa estetyki, zdominowanej aż po XX wiek przez męski punkt widzenia.

Fabula opowiadania daje się streścić w następujący sposób: z dala od wielkiego świata, na wsi mieszka – wraz z córką Marie – gospodarz, a zarazem niegdyś sławny

---

<sup>7</sup> Przykładowo w jednej z nowszych pozycji poświęconych czarnemu romantyzmowi w Polsce i Europie oraz jego oddziaływaniu na literaturę modernizmu oraz współczesności nie odnajdziemy żadnej pozycji poświęconej pisarkom romantycznym ani ich koncepcjom. Por. *W kręgu czarnego romantyzmu. Inspiracje, motywy, interpretacje*. Red. M. Piechoła, J. Strzałkowski, A. Szumiec. Katowice 2018.

<sup>8</sup> Por. T. Namowicz: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław [et al.] 2000, s. XXII.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. XIII.

muzyk Anton Renard. Ich uporządkowane życie przebiega zgodnie z rytmem przyrody, która jest jedyną i najważniejszą towarzyszką dziecięcych zabaw Marie. Pewnego razu ową idyllę zakłóca pojawienie się dwojga nieznajomych: szlachcianki Antonie oraz młodego muzyka Brandema. Czekając na naprawienie wozu, który uległ uszkodzeniu w wyniku wypadku, goście zaprzyjaźniają się z gospodarzem tak bardzo, że ten zgadza się, aby na jakiś czas Marie zamieszkała w mieście u Antonie. Spotkanie z Brandemem i Antonie wywiera także wielkie wrażenie na dziewczynie: zachwycona artystycznym występem gości zaczyna samodzielnie parać się muzyką, pragnąc jednocześnie coraz bardziej poznać wielki świat. Gdy ojciec przekonuje się, jak wielkim talentem dysponuje Marie, wysyła ją na dalszą naukę do miasta. Tam opiekę nad Marie przejmuje Brandem, zaś Antonie wprowadza ją na salony. Gdy podczas balu maskowego Marie poznaje szlachcica Seeberga, który potem okazuje się narzeczonym Antonie, zakochuje się w nim bez pamięci, a ten także wkrótce zaczyna odwzajemniać jej uczucia. Tymczasem ojciec Marie umiera; od tej chwili bohaterka musi sama decydować o swoim życiu. Za namową Seeberga rusza wraz z nim do jednej z jego wiejskich posiadłości, by w romantycznym ustroniu rozkoszować się miłością. Sielanka jednak nie trwa długo: rozczarowany prozą życia Seeberg zaczyna coraz bardziej oddalać się od Marie i wracać myślą do swojej dawnej miłości – Antonie. Zrozumiawszy jego rozterki, Marie rozstaje się z nim i rusza w świat. Wybierając karierę aktorki, znajduje zatrudnienie w jednym z niemieckich teatrów, gdzie po wielu poszukiwaniach odnajduje ją zakochany w niej bez pamięci Brandem. Ponowne spotkanie z muzykiem nie zmienia już jednak jej planów: Brandem towarzyszy jej odtąd jako wierny przyjaciel, Marie zaś poświęca się całkowicie sztuce aktorskiej.

Głównym nośnikiem dyskursu o artyście są w opowiadaniu niewątpliwie same postaci – mimo że w jego strukturze do głosu dochodzi także figura komentującego wydarzenia i moralizującego narratora, którego, za Gérardem Genettem,

nazwać można intradiegetyczno-heterodiegetycznym, to nie ma on wielkiego wpływu na kształtowanie się w toku narracji problematyki artystowskiej. Analizując konstelację postaci pod kątem ich relacji ze światem sztuki, daje się przede wszystkim zauważyć, że na składające się z pięciu pierwszoplanowych postaci *ensemble* aż trzy można określić mianem artystów: muzykiem jest Anton Renard, ojciec głównej bohaterki, sama Marie, obierająca po muzycznej inicjacji drogę kariery aktorskiej, oraz jej przyjaciel, muzyk Brandem. Losy oraz osobowość Marie kształtują także bez wątpienia znajomość z Antonie von Lauben, rozkapryszoną intrygantką, reprezentantką wyższych sfer, która wprowadza ją do „wielkiego świata”, oraz relacja miłosna łącząca główną bohaterkę z romantycznym bywalcem salonów Seebergiem. Z ich strony Marie odbiera jednak przede wszystkim edukację jako człowiek, nie jako artystka, zaś jej artystyczny rozwój stanowi wyraźny kontrast w stosunku do postaci dwóch pozostałych artystów: Antona oraz Brandema.

Anton Renard, ojciec Marie, jest, posługując się współczesną terminologią, sławnym multiinstrumentalistą, który rozczarowany światem ucieka w samotność wiejskiej idylli i wyrzeka się swojej artystycznej tożsamości. Z niewiadomych powodów pełen rozgoryczenia oddaje się prozie życia, prowadząc małe gospodarstwo i zajmując się wychowaniem córki. Pragnie przy tym przede wszystkim uchronić ją od kontaktu ze światem, który, w jego opinii, jest przyczyną wszelkich ludzkich nieszczęść. Renard reprezentuje więc typ artysty niespełnionego i skonfliktowanego ze światem, człowieka, który wyrzekł się sztuki i nigdy nie będzie już w pełni szczęśliwy. Mimo że muzyk godzi się z prozą życia, a nawet odnajduje w niej ukojenie, można odnieść wrażenie, że jego artystyczna tożsamość nie pozwala mu w pełni zintegrować się ze światem mieszczan. Ojciec Marie przypomina w tym sensie innego romantycznego bohatera – kompozytora i muzyka Josepha Berglingera, będącego niejako uosobieniem romantycznego rozdziału prozy życia i transcendentnej sfery sztuki; podczas jednak gdy tragiczny rozdział obu

tych przestrzeni naznacza Berglingera wewnętrznym rozdarcie, które prowadzi go ku coraz większemu wyalienowaniu i ostatecznie śmierci, stosunek Renarda do otaczającego go świata charakteryzuje rezygnacja i poczucie otrzeźwienia, ciężąc tym samym ku już raczej realistycznie pojmowanej koncepcji artysty, której bodaj najpełniejszy wyraz dał Gottfried Keller w powieści *Zielony Henryk* (1845, druga wersja – 1880, wyd. polskie – 1955).

Naznaczonym konfliktem artystą, podobnie jak Renard, jest również Brandem: nieprzypadkowo zatem ojciec Marie dostrzega w nim bratnią duszę: „W mgnieniu oka znaleźli wspólne tematy i pokrewne idee, a prąd sympatii popłynął swobodnie przez otwarte serca”<sup>10</sup>. Jednak w przypadku Brandema nie chodzi o konflikt ze światem, lecz przede wszystkim o konflikt wewnętrzny, uwidaczniający się już nawet w jego fizjonomii: „W jego nieco mrocznym spojrzeniu odbijały się zarówno wrażliwość artysty, jak i duma z tego, że nim jest, w rozmowie zaś przejawiał na zmianę to entuzjazm, to przejmujący chłód, to zaś zależało od tego, jaką poruszyło się w nim strunę – przeplatając się ze sobą, były one zresztą ukryte niezbyt głęboko w jego piersi”<sup>11</sup>. Brandem jako artysta jawi się zatem jako źle nastrojony instrument – ów brak wewnętrznej harmonii skazuje go przy tym na niespełnienie również w życiu prywatnym: zwlekając z wyznaniem swoich prawdziwych uczuć Marie, powstrzymuje się od aktywnego działania, w efekcie czego traci ukochaną na rzecz innego, by ostatecznie zostać (tylko) jej przyjacielem. Zarówno Brandem, jak i Anton odznaczają się więc szeroko pojmowaną dysharmonią: miotając się między głosem serca a obowiązkiem, poczuciem zranionej dumy i potrzebą uwagi manifestują brak (wewnętrznej) równowagi, będącej (wyprzedzając tutaj nieco dalszą analizę) warunkiem *sine qua non* stania się artystą spełnionym. Obaj także reprezentują postawę pasywną wobec życia, rezygnując ze swoich największych marzeń i pragnień. Nie jest zatem

---

<sup>10</sup> Zob. w niniejszej książce s. 281.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 280.

przypadkiem, że niejako ich przeciwieństwem jest postać Marie, jednocząca w sobie harmonijną i aktywną postawę.

Harmonia od początku jest ukazywana jako najważniejszy atrybut Marie: Brandem jest zachwycony Marie, uznaje ją za „idealnie nastrojony instrument”<sup>12</sup>, zaś jej ojciec dostrzega jej „naturalny i harmonijny głos”<sup>13</sup>. W jeszcze zaś innych miejscach czytamy, iż grająca na skrzypcach bohaterka roz-tacza „nieodparty czar harmonii”<sup>14</sup>, zaś wykonując muzykę, w magiczny sposób przenosi się do harmonijnej krainy wróżek<sup>15</sup>. Ukuty prawdopodobnie przez pitagorejczyków termin „harmonia”, oznaczał w pierwotnym sensie „zestroj, zjednoczenie [...] zgodność i jedność składników”<sup>16</sup>. Pitago-rejczycy pojmowali harmonię przede wszystkim jako „objaw harmonii głębszej, za wyraz wewnętrznego ładu w samej budowie rzeczy”<sup>17</sup>. Wychodząc od zasad matematycznych, Grecy rozpatrywali przez jej pryzmat harmonię w muzyce, uznając ją nawet za najważniejszą właściwość kosmosu<sup>18</sup>. Harmonijna osobowość Marie nie ma wprawdzie wymiaru kosmologicznego, lecz przedstawia się jako specjalny dar, który wykształcił się w niej wskutek działania szeroko poj-mowanej natury. Marie staje się bowiem istotą harmonijną w efekcie swobodnego rozwoju, który przebiega poza jaki-mikolwiek sztywno ustanowionymi ramami edukacyjnymi, w odcięciu od świata (czy też raczej w szerszym sensie: cywilizacji), zgodnie z wyobrażeniem o szczęśliwym życiu na łonie natury, jakim kieruje się jej ojciec. Takie wycho-wanie odnosi pożądany skutek: Marie w naturalny sposób rozwija swoje talenty i swoją osobowość, posiada bowiem „naturalną pogodę ducha”<sup>19</sup>. Jako istota na wskroś natu-

---

<sup>12</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 284.

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>15</sup> Por. *ibidem*, s. 283.

<sup>16</sup> W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1: *Estetyka starożytna*. War-szawa 1985, s. 89.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Posługując się zwrotem „glückliches Naturell”, pisarka zdaje się nawiązywać do *Wilhelma Meistra* J.W. von Goethego, w którym



ralna zdaje się przy tym uosabiać postulat wysunięty przez Jeana-Jacques'a Rousseau: „z powrotem do natury”, przy czym chodzi nie tylko o powrót człowieka do pierwotnych warunków bytowania, lecz do jego najbardziej naturalnego „ja”. W rozumieniu Rousseau „człowiek naturalny to człowiek »całościowy« [cudzyśłów – N.N.-M.], w którego przypadku rozum i zmysłowość nie tworzą jeszcze opozycji”<sup>20</sup>. W tym sensie Marie jest istotą naturalnie harmonijną, jednoczącą w sobie sprzeczności, jakimi targane jest jej otoczenie. Co istotne, owa naturalna harmonia zyskuje także wymiar etyczny: Marie odznacza się bowiem „naturalnym dobrem”, a w opinii jednego z bohaterów opowiadania „jej wrażliwy zmysł nie pozwoli jej nigdy zejść z drogi prawdziwej cnoty”<sup>21</sup>. Ukazując bohaterkę jako istotę harmonijną i dobrą oraz – jak dowiadujemy się z innych partii tekstu – także nad wyraz piękną (w sensie fizycznym oraz moralnym), Mereau przywołuje tym samym pewną myślową tradycję, zapoczątkowaną przez myślicieli starożytnych na czele z Platonem, zgodnie z którą wartości estetyczne i etyczne są ze sobą ściśle spokrewnione: „Wszystko, co dobre, jest piękne, a piękne nie może być bez miary”<sup>22</sup>, stwierdza grecki myśliciel. Triada pojęć, jaką posługuje się Platon – dobro, piękno i harmonia – podkreśla nie tylko znaczenie harmonii jako warunku zaistnienia piękna, ale uzmysławia także, iż idea dobra jest właściwie ideą piękną. Zjawisko

---

pada następujące zdanie: „A czyżby szczęśliwy temperament – odparł Wilhelm – jako rzecz pierwsza i ostatnia nie mógł sam przez się zaprowadzić aktora, jak każdego innego artystę, jak każdego może człowieka, do celu tak wysoko postawionego?” (Idem: *Wilhelm Meister (obie części)*. Przeł. i wstępem poprzedził P. Chmielowski. Warszawa 1893, s. 88). Wydaje się, że tłumaczenie „szczęśliwy temperament” nie jest zbyt trafne – chodzi bowiem o raczej naturalną (wrodzoną) pogodę ducha.

<sup>20</sup> M. Buschmeier: *Die Idylle bei Salomon Geßner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung*. In: *Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von M. Buschmeier, K. Kauffmann. Darmstadt 2013, s. 222.

<sup>21</sup> Zob. opowiadanie *Marie* w niniejszym tomie – s. 286

<sup>22</sup> W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1..., s. 119.

to opisuje grecki termin *kalokagathia*, oznaczający w najbardziej ogólnym sensie rzecz zarazem piękną i dobrą<sup>23</sup>. Na gruncie estetyki myśl tę podejmuje w XVIII wieku przede wszystkim Anthony Ashley Shaftesbury, gdy w rozprawie teoretycznej *Moralisci... (The Moralists, 1709)* każe jednemu z uczestników dyskusji o istocie sztuki jednoznacznie zawyrokować: „Piękno i Dobro jest jednym i tym samym”<sup>24</sup>. Celnie postawę estetyczną Shaftesbury’ego charakteryzuje Władysław Tatarkiewicz: „Opierał się na fakcie, że czyny moralne wzbudzają wśród ludzi taki sam podziw i upodobanie, jak i piękno; i wnosił stąd, że moralność jest – pokrewna pięknu. Istota piękna leży w harmonii; więc również w harmonii leży istota dobra. [...] dobra jest każda istota, która postępuje wedle skłonności naturalnych”<sup>25</sup>. Uosobieniem tej właśnie idei zdaje się być Marie – w jej przypadku idea owa odnosi się jednak nie do pewnej abstrakcyjnej myślowej konstrukcji, lecz do konkretnego modelu osobowościowego, który Mereau opatruje dwukrotnie powracającym w tekście opowiadania określeniem „piękna dusza”, eksplicytnie nawiązując tym samym do koncepcji idealnej osobowości szeroko rozpowszechnionej w literaturze i kulturze niemieckiej szczególnie XVIII wieku<sup>26</sup>. Niemiecka *schöne Seele* była jednym z centralnych

---

<sup>23</sup> Por. P. Jaroszyński: *Kalokagathia. „Człowiek w Kulturze”* 1994, T. 2, s. 31–42.

<sup>24</sup> A.A. Shaftesbury: *Moralisci – utamki filozoficzne, będące powtórzeniem pewnych rozmów o przedmiotach naturalnych i moralnych. Część druga*. Tłum. E. Stefańska. W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka. Warszawa 1974, s. 23.

<sup>25</sup> W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa 1983, s. 119.

<sup>26</sup> Co nie oznacza, iż „piękna dusza” nie pojawia się także w twórczości późniejszej. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na powieść Friederike Helene Unger: *Bekenntnisse einer schönen Seele. Von ihr selbst geschrieben* (Berlin 1806), w której problem „pięknej duszy” rozpatrywany jest również w odniesieniu do piękna fizycznego. Powieść Unger odczytywana jest z reguły jako replika na Goetheańskie *Wyznania pięknej duszy*, jeden z rozdziałów jego *Wilhelma Meistra*. Szczegółową, zorientowaną genderowo analizę obu utworów przeprowadza Inge Stephan.

kategorii antropologicznych i estetycznych, jaką, obok Christopa Martina Wielanda czy Johanna Gottfrieda Herdera, posługiwali się przede wszystkim weimarscy klasycy: Johann Wolfgang von Goethe i Friedrich Schiller. Co istotne, „piękna dusza” nie była przy tym bynajmniej kategorią neutralną w sensie płciowym, lecz, jak twierdzi Inge Stephan, „także wiodącym modelem, zgodnie z którym w tekstach [literackich – N.N.-M.] modelowano postaci kobiet”<sup>27</sup>. Chyba najbardziej znanym przykładem literackiej reprezentacji „pięknej duszy”, pochodzącym z tego okresu, jest postać Ifigenii z dramatu Goethego *Ifigenia w Taurydzie* (*Iphigenie auf Tauris*, 1786; wyd. polskie – 1928), uosabiająca zwycięstwo (moralnego) obowiązku nad skłonnością, koniecznością powiedzenia prawdy nad pójściem za głosem serca, która jako klasyczny wzorzec idealnego postępowania posiada niewyobrażalną moc przemienienia despoty w człowieka litościwego (Ifigenia jest tym samym także wzorcowym nośnikiem idei *Fürstenerziehung*). Umocowania teoretycznego dla „pięknej duszy” dostarcza natomiast Schiller, definiując ją w rozprawie *O wdzięku i godności* jako idealną osobowość, w której harmonijnie współegzystują obowiązek i skłonności: „O pięknej duszy mówimy wtedy, kiedy poczucie moralne człowieka przeniknie w końcu wszystkie jego doznania w takim stopniu, że może bez lęku pozostawić afektowi kierowanie wolą i nigdy nie naraża się na ryzyko popadnięcia w sprzeczność z jego decyzjami. Toteż poszczególne działania pięknej duszy nie są właściwie moralne, natomiast moralny jest cały charakter. Żadnego z tych działań nie można też poczytać jej za zasługę, ponieważ zaspokojenia popędu nie można nazwać zasługą. Jedyłą zasługą pięknej duszy jest to, że istnieje. Z niemal instynktowną lekkością wypełnia ona

---

Por. Eadem: *Das Konzept der „schönen Seele“. Zur geschlechtlichen Codierung einer philosophisch-religiösen Figuration im Gender-Diskurs um 1800 – am Beispiel der „Bekanntnisse einer schönen Seele“ von Goethe (1795/96) und Unger (1806)*. In: Eadem: *Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln 2004, s. 189–204.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 190.

najbardziej przykre obowiązki stawiane jej przez człowieczeństwo, a heroiczna ofiara, do jakiej zmusza swój popęd naturalny, wydaje się skutkiem jego dobrowolnej zgody. Dlatego też nie wie ona o pięknie swego działania ani nie wyobraża już sobie, by można było działać albo odczuwać inaczej [...]”<sup>28</sup>.

Przenosząc Schillerowskie rozumienie „pięknej duszy” na postać Marie, widać wyraźnie, że bohaterka jest wiernym odwzorowaniem zdefiniowanego przez poetę pojęcia, czy wręcz nawet piękną duszą *per se*: jej działania jawią się jako moralne i prawe, a wynika to z tego, iż jej pojęcie tego, co moralne, ściśle związane jest z tym, co naturalne. Takie rozumowanie wyklucza zatem traktowanie moralności w kategoriach mieszczańskich czy też szerzej: ustalanych każdorazowo przez społeczne zasady, poza którymi Marie sytuuje się od początku. Marie nie spełnia się jednak jedynie w roli „pięknej duszy” – ów klasyczny wzorzec osobowości staje się bowiem niejako podbudową, na której pisarka konstruuje dyskurs o artystce, noszący już jednak widoczne ślady nie tyle klasycznego, ile (pre)romantycznego myślenia o genialnych twórcach.

W bohaterce zmysł piękna związany z potrzebą artystycznego kształtowania otaczającej ją rzeczywistości rodzi się, podobnie jak jej moralność, w sposób naturalny – mimo że ojciec świadomie odcina ją od wszelkich przejawów szeroko pojmowanej sztuki, pragnąc zaoszczędzić jej możliwych rozczarowań, które stały się jego udziałem, Marie od początku wykazuje się estetyczną wrażliwością. Jej artystyczny zmysł kształtuje się początkowo w efekcie obcowania z naturą, która zastępuje jej edukację, a dopiero z czasem w efekcie nauk, które pobiera u ojca oraz (jak można jedynie przypuszczać, gdyż nie dowiadujemy się na ich temat żadnych szczegółów) u Brandema, i szeroko rozumianego kontaktu ze światem. Talent jako naturalny dar jest zatem w jej

---

<sup>28</sup> F. Schiller: *O wdzięku i godności*. W: Idem: *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*. Przeł. i przedmową opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 2011, s. 248.

przypadku oznaką geniuszu w takim rozumieniu, jak opisał go Kant: „Genialność (*Genie*) jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawidła dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia prawidła dla sztuki”<sup>29</sup>.

Genialność Marie drzemie w niej początkowo jako nie-uświadomiony potencjał, który, jak się początkowo wydaje, wymaga (u)doskonalenia na drodze edukacji. W tym sensie to znaczące, że przełomowy moment w życiu bohaterki następuje w efekcie obcowania ze sztuką: „Owe harmonijne dźwięki, które usłyszała po raz pierwszy w życiu, przeszyły jej duszę dreszczem, poruszając w niej cudowne, nieznanne dotąd struny, zaś pierwsze promienie sztuki z rozkoszną przemocą obudziły drzemiący w niej pęd ku nauce”<sup>30</sup>. Można odnieść wrażenie, że bycie artystką staje się więc powołaniem, wynikającym z naturalnych zdolności bohaterki oraz potrzeby formowania swojej osobowości. Mereau przywołuje tym samym pewien schemat narracyjny, typowy dla romantycznych *Künstlerromane*, w których bohaterowie odbierają człowieczą i artystyczną edukację (ów schemat narracyjny powieść o artyście „wypożycza” z kolei z *Bildungsroman* – powieści edukacyjnej). Ich prototypem oraz polem do estetycznych polemik był *Wilhelm Meister* Goethego – tytułowy bohater, *nota bene* aktor, ostatecznie wyrzeka się jednak swojej artystycznej tożsamości na rzecz integracji ze światem mieszczańskim – w tym sensie opowiadanie Mereau można odczytywać także jako swoistą polemikę z artystyczną wizją Goethego. Istotne jest natomiast, że Marie nie rusza od razu w świat, by odbyć proces formacji, lecz sama sobie staje się nauczycielką: porywając w tajemnicy przed ojcem jego lutnię, bohaterka ukrywa się w romantycznym zakątku i próbuje wydobyć z instrumentu dźwięki, które drzemią gdzieś w jej

---

<sup>29</sup> I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia*. Tłum. J. Gałęcki. Warszawa 1986, s. 231.

<sup>30</sup> Zob. tłumaczenie *Marie* w niniejszym tomie – s. 281.

wnętrzu: „Cóż to za rozkosz, jakaż nieopisana radość kryła się w tych chwilach! Przebudzony talent, po raz pierwszy poddany ćwiczeniom, przeczuwał, wstrząsany słodkim dreszczem, swe własne istnienie; dziecięcy brak doświadczenia skrywał przed nim granice sztuki, by odważnym krokiem wstąpić na ścieżkę wiodącą ku nieskończoności!”<sup>31</sup>. W iście romantycznym sensie pisarka przedstawia zatem bohaterkę jako artystkę przekraczającą w twórczym akcie istniejące granice i sięgającą ku transcendencji – owo wychodzenie poza ustalone bariery (*Entgrenzung*) jest możliwe także dzięki temu, że Marie zachowuje, mimo zebranego doświadczenia, cechy dziecka, które przecież w opinii romantyków jest szczególnie predestynowane do tego, aby na równi z artystą odgrywać rolę pośrednika między człowiekiem a transcendencją. Wyraźniej eksponuje to jeszcze inny fragment opowiadania, w którym Anton poznaje się na talencie Marie: „Jej talent był bezsporny: jakże mógłby zabronić swobodnie się rozwijać temu boskiemu pierwiastkowi, który oddawał się pod jego opiekę?”<sup>32</sup>. Ową szczególną łączność Marie ze sferą abso-lutu werbalizuje także następujący *passus*: „Często jednak podziwiał, im dłużej bywał w świecie, jej przenikliwość, za pomocą której, przy tak nikłym doświadczeniu, jakby natchnięta przez siłę wyższą, często wydawała trafne sądy o tak wielu życiowych sprawach lub celnie przewidywała ich dalszy bieg”<sup>33</sup>. W bohaterce kumulują się zatem wszystkie te atrybuty, które odpowiadają wyobrażeniu (pre)romantycznego geniuszu: „geniusz jest wrodzonym przymiotem ducha, darem od Boga. Geniusz artysty ukryty jest w duszy, a fascynacja sztuką wypływa wprost z najgłębszych zakamarków ludzkiego wnętrza. Atrybutami geniusza są: uczucie, serce, wrażliwość, dusza, odczuwanie, duch”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>34</sup> H. Scholz-Lübbering: *Artysta jako geniusz. Transmedialność i synestetyka u Heinricha Wackenrodera i Ludwiga Tiecka*. W: *Jeszcze o artyście (i sztuce): w literaturze, kulturze i nieopodal*. Red. N. Nowara-Matusik. Katowice 2019, s. 85 i nast.

Co znaczące i frapujące, mimo że Marie rusza w końcu w wielki świat, by pobierać nauki, o jej postępach artystycznych nie dowiadujemy się właściwie niczego, a odbieraną przez nią edukację można określić przede wszystkim jako ludzką (bohaterka poznaje smak prawdziwej, iście romantycznej miłości<sup>35</sup>, lekceważącej wszelkie społeczne konwencje), a nie artystyczną: „Kontakt ze światem oświecił, a nie osłepił jej naturalnie rzutkiego umysłu, jej fantazja była pobudzona, lecz nie otumaniona, jej uczucie było wysmakowane, lecz nie wybrakowane”<sup>36</sup>. Zbierając doświadczenia, Marie właściwie nie zmienia się jako artystka, co pozwala wyrazić przypuszczenie, że właśnie od początku, jako naturalny geniusz, jest artystką w pełnym tego słowa znaczeniu. Dlatego zastanawiające jest, jaką właściwie rolę w jej artystycznym formowaniu się pełnią owe „lata nauki”. Wydaje się, że ich głównym celem jest uzyskanie samoświadomości: wyzwalając się bowiem z więzów miłości (Seeberg), przyjaźni naznaczonej relacją mistrz – uczeń (Brandem) oraz społecznych uwikłań (Antonie) i obierając życie w pojedynkę jako aktorka teatralna, Marie podąża drogą samodzielności i niezależności: „Była teraz zupełnie taka, jaką być pragnęła”<sup>37</sup>. Bohaterka pojmuje zatem nie tylko, że jej los zależy przede wszystkim od niej samej, ale także, że jedynie będąc autonomiczną jednostką, a nie przyjaciółką, kochanką lub uczennicą, może się w pełni realizować.

Frapujące w tym kontekście jest ponadto pytanie o wybór rodzaju artystycznej działalności – mimo iż początkowo mogłoby się wydawać, że Marie zostanie śpiewaczką lub kompozytorką, bądź będzie zajmować się szeroko pojętą muzyką, bohaterka wybiera sztukę aktorską. Dla zro-

---

<sup>35</sup> Zdaniem Elke Reinhardt-Becker tematyzowana w opowiadaniu romantyczna miłość znosi wszelkie społeczne bariery i może się realizować wyłącznie poza społecznymi ustaleniami. Por. Eadem: *Seelebund oder Partnerschaft?: Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a.M.–New York 2005, s. 72.

<sup>36</sup> Zob. tłumaczenie *Marie* w niniejszym tomie – s. 308.

<sup>37</sup> Ibidem.

zumienia tego problemu kluczowe zdają się następujące pojęcia: gra, rola oraz scena. Słowo „gra” pojawia się po raz pierwszy w komentarzu narratora, oceniającym zachowanie Marie w stosunku do nowo poznanego Brandema: „Osoby tego pokroju robią większe wrażenie na tych, co znają się na ludziach, niż na młodych i niestałych sercach, które nade wszystko cenią piękno ułudy; ich wtajemniczenie w godniejsze zajęcia może nastąpić dopiero za sprawą gry”<sup>38</sup>. Komentarz ten, sprawiający wrażenie oderwanej od głównego wątku opowiadania, moralizującej dygresji, ma jednak istotną funkcję: aktualizuje bowiem dobrze znany literacki topos świata jako teatru. Ów zespół wyobrażeń związanych z rzeczywistością teatralną zostaje wyraźniej przywołany w dalszej partii tekstu: „Dziwnie poruszona nową dla niej sytuacją po raz pierwszy poczuła konieczność podjęcia przełomowej decyzji i przyjęcia jednej z ról na scenie życia, które do tej pory odgrywali inni, występując w prawdziwych lub zmyślonych spektaklach, a którym przypatrywała się z przyjemnym zainteresowaniem”<sup>39</sup>. Fragment ten ma dla interesującego nas problemu zasadnicze znaczenie: jest to bowiem nie tylko chwila, gdy po śmierci ojca Marie zaczyna przeobrażać się w istotę samodzielną, ale także moment zwrotny w jej życiu, przyobleczony zatem nieprzypadkowo w motyw *theatrum mundi*. Od tej chwili motyw ten powraca konsekwentnie w refleksjach Marie, towarzyszących kryzysowi w związku z Seebergiem: „Teraz, w pewnych ponurych chwilach spędzanych samotnie, w jej sercu odżywała pamięć o dawnym życiu, a melancholijne wspomnienia nasycaly ciepłymi barwami **sceny** z upływającej spokojnie młodości”<sup>40</sup>; i nieco dalej: „Na nowo zaczęła radować się tym, że może ćwiczyć swego ducha w **scenach** z prawdziwego życia [...]”<sup>41</sup>. W pożegnalnym liście do ukochanego bohaterka konstatuje natomiast:

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 280.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 304.

<sup>41</sup> Ibidem; tu i dalej w przywoływanych cytatach z tłumaczenia Marie podkr. – N.N.-M.



„Nie, mój przyjacielu, cokolwiek mnie czeka, wspomnienie naszej miłości będzie do mnie powracało, niosąc się po rozproszonych **scenach** mego życia niczym echo pieśni skowronka podczas burzy<sup>42</sup>, by w chwili ponownego spotkania z Brandemem wyznać: „Cóż to za rozkosz, cóż za przyjemność dla serca, moc z największą otwartością przedstawić mu wiernie te wszystkie **sceny**, które rozegrały się od ich rozstania [...]”<sup>43</sup>. Bez wątpienia zatem bohaterka traktuje swoje życie jako scenę, na której przyszło pełnić jej pewne konkretne role – tutaj jednak pisarka przetwarza motyw teatru świata w sposób zasadniczy, odrywając bohaterkę od implikowanej przez ów motyw roli bezwolnej marionetki: początkowo Marie sprawia wprawdzie wrażenie, iż jest jedynie igraszką w rękach losu, lecz w chwili, gdy decyduje się sama decydować o swoim życiu i być niezależną, idea ta zostaje unieważniona. Nie chodzi zatem o to, jakie role bohaterka odgrywa, lecz o wyeksponowanie samego faktu **grania**. I to w grze właśnie bohaterka osiąga szczyty artystycznego kunsztu, jaki zachwycony nią Brandem opisuje w następujący sposób: „To nie artystka, która czyniła zadość rozumowi swoją rozważną, wspaniałą grą i roznieciła ogień jęgo uczuć, lecz ów żywy, zachwycający wytwór boskiej wyobraźni, Miranda we własnej osobie. Stopniowo poczęła znikać także ona, a jej miejsce zajęła Marie. Z każdą chwilą stawała mu żywiej przed oczyma, z każdym ruchem była bardziej nią – i była nią naprawdę!”<sup>44</sup> Odgrywając rolę Szekspirowskiej Mirandy, Marie wciela się w nią tak doskonale, że na pewien moment unieważnia niejako istnienie samej siebie, koncentrując uwagę widza na **grze** fantazji, w której w sposób doskonały przenikają się iluzja z rzeczywistością. Marie musi zatem być aktorką, gdyż gra jest warunkiem *sine qua non* zaistnienia jej artystycznej tożsamości, umożliwiającej jej – co wyjątkowo wyraźnie wybrzmiewa dopiero w ostatnich zdaniach opowiadania – swobodny

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 305.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 311.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 310.

bodny rozwój: „Brandem baczniej przypatrywał się Marie, której duch był już w pełni rozbudzony i z subtelną samodzielnością podążał za jej świetlanymi wizjami”<sup>45</sup>. Tym samym gra zostaje ściśle związana z pojęciem wolności, w języku niemieckim wpisany niejako w samo pojęcie *Spiel*. Dzięki grze Marie wyswobadza się bowiem ze społecznych ograniczeń i konwencji, stając się istotą samodzielną i niezależną, a więc, w konsekwencji – wolną. Owa myślowa zależność między grą a wolnością prowadzi przy tym w prostej linii do Schillerowskiego ujęcia problemu wolności. Jak bowiem pisze wybitny znawca myśli i dzieła weimarczyka Lothar Pikulik, „pojęcie swobody zawiera kwintesencję Schillerowskiej wolności. Jest to pojęcie gry (*Spiel*), a gra oznacza u Schillera stan uwolnienia od wszelkich ograniczeń i wymogów dyktowanych przez rzeczywistość. Takiego wyswobodzenia, które człowiek wierzący odnajdywał w transcendencji, Schiller szuka w sztuce i pewnej formie społeczno-politycznej nazwanej »państwem estetycznym«, które całkowicie oddaje się sztuce. [...] Tylko w estetycznie uformowanej wspólności kulturowej człowiek jawi się jako uwolniony i osiąga taki stopień wolności, który określa pojęcie gry”<sup>46</sup>. Pamiętając o tych przemyśleniach, można by zatem powiedzieć, że bohaterka Marie reprezentuje nie tylko typ kobiety spełniającej się w sztuce, ale również dzięki sztuce się emancypującej. W tym sensie opowiadanie Mereau można odczytywać jako apologię twórczej aktywności, w której na równych prawach z mężczyznami uczestniczyć mogą także genialne kobiety – pisarka stawia jednak przed nimi jeden zasadniczy warunek: muszą one mianowicie spełnić najwyższe etyczne standardy, skumulowane w ideale „pięknej duszy”. Wprowadzając to obostrzenie, pisarka prefiguruje więc niejako model wyobrażeniowy kobiety artystki, zamykając jej tym samym – co paradoksalne – drogę do pełnej wol-

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 311.

<sup>46</sup> L. Pikulik: *Schillerowski obraz człowieka w świetle myśli współczesnej*. W: *Friedrich Schiller w dwusetną rocznicę śmierci*. Red. G.B. Szewczyk, R. Dampc-Jarosz. Wrocław 2006, s. 37.

ności: tylko bowiem będąc „piękną duszą” – ową „myślową figurą antymodernizmu”<sup>47</sup>, genialna kobieta będzie mogła zrealizować się w sztuce.

---

<sup>47</sup> R. Konersmann: *Die schöne Seele. Zu einer Gedankenfigur des Antimodernismus*. „Archiv für Begriffsgeschichte” 1993, Bd. 36, s. 144–173.

Nina Nowara-Matusik

## Die Künstlerproblematik in der Erzählung *Marie* von Sophie Mereau-Brentano

### Zusammenfassung

Das Ziel des Beitrags besteht darin, den werkimmanenten Künstlerdiskurs in der Erzählung *Marie* von Sophie Mereau-Brentano zu rekonstruieren, wobei besonders Augenmerk auf die Figur der Schauspielerin Marie gelegt wird. Es wird gezeigt, dass die Autorin ein originelles Konzept des weiblichen Künstlertums entwickelt, das eine Synthese des Gedankenguts Rousseaus, Platons, Shaftesburys, Kants und Schillers darstellt und sich in literaturhistorischer Hinsicht zwischen der Klassik und Romantik verorten lässt.

Nina Nowara-Matusik

## Artistic issues in *Marie* Sophie Mereau-Brentano's short story

### Summary

The main goal of the article is to reconstruct the discourse about the artist in the story *Marie* by Sophie Mereau-Brentano, with particular emphasis on the actress *Marie*. The author of the article shows that Mereau-Brentano develops an original concept of a female artist, synthesizing the thoughts of Rousseau, Plato, Shaftesbury, Kant, and Schiller, which in the historical-literary sense can be located between the Weimar classicism and romanticism.