

INSPIRACJE GRECJI ANTYCZNEJ W DRAMACIE DOBY ROMANTYZMU. REKONESANS. Pod redakcją Marii Kalinowskiej. (Recenzenci: Marta Piwińska, Dobrochna Ratajczakowa). Toruń 2002. Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 318. „Antyk Romantyków”. [T. 1]. Rada naukowa serii: Jerzy Axer, Jerzy Speina, Włodzimierz Szturc. Redaktor naczelny: Maria Kalinowska. Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. / Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Recenzowana książka otwiera serię wydawniczą „Antyk Romantyków”, podejmującą problematykę recepcji dziedzictwa antycznego w literaturze romantycznej. Zgromadzone w tym tomie studia i szkice polskich badaczy prezentują współczesną wiedzę na temat hellenizmu romantycznego w jego polskich wariantach i ogólnoeuropejskich kontekstach¹.

¹ Tytuł tomu, jak zaznacza redaktorka naukowa, nawiązuje do publikacji *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej. Rekonesans*. (Red. J. Axer, Z. Osiński. Oprac. nauk. M. Borowska. Warszawa 1997). Obie książki stano-

Tak pomyślany rekonesans obejmuje różnorodne, nierzadko wzajemnie komplementarne, kręgi zagadnień. Autorzy rozpatrują je w rozmaitych ujęciach metodologicznych, dostosowanych do zmiennych sposobów prowadzenia dialogu z antykiem w tekstach będących przedmiotem interpretacji. W omawianym tomie znaleźć można zarówno próby syntetycznego przedstawienia głównych tez dyskursu romantycznego o antyku w zakresie historii idei i estetyki, jak też prace skoncentrowane na indywidualnych odczytaniach wybranych aspektów tradycji antycznej w twórczości polskich i europejskich poetów dramatycznych. Wypada zaznaczyć, że niektóre z artykułów zamieszczonych w recenzowanym zbiorze przekraczają perspektywę genologiczną określoną w tytule całej publikacji, co, z jednej strony, jest uzasadnione synkretyzmem rodzajowym analizowanych tekstów, a z drugiej – seryjnym charakterem przedsięwzięcia badawczego. Poszukiwanie „miejsc wspólnych” kultury europejskiej odbywa się, zgodnie z założeniami uniwersalizmu ideowo-estetycznego romantyków, niejednokrotnie ponad granicami rodzajów i gatunków, co jednak nie wyklucza studiów nad specyficznymi właściwościami odrębnych gatunkowo struktur literackich. Wiadomo przecież, że poetyka dramatu otwartego, tak postulowanego w tamtej epoce, w znaczący sposób modyfikuje proces przekształcania antycznych form, motywów, toposów itp., a także sugeruje lub wręcz programuje ich odbiór w nowym dla nich kontekście.

W *Słowie wstępnym* Maria Kalinowska przypomina, za Stanisławem Balbusem², główne wyznaczniki stosunku nowożytnych do tradycji antycznej, podkreślając przy tym znaczenie przełomu intertekstualnego, którego jako pierwsi dokonali romantycy: „Narastanie strategii konwersacyjnych, dialogicznego aspektu związków z tradycją, »niepowtarzalne łączenie najrozmaitszych inspiracji i przezwyciężanie każdej z nich«, dialog z autorytetami z pozycji suwerennej, rosnąca »różnojęzyczność« kultury” (s. 7). Właśnie to intertekstualne nastawienie, wzbogacone o metodologie współczesnej komparatystyki, wydaje się w większym lub mniejszym stopniu wspólne autorom recenzowanej publikacji, rozpatrującym odległe tak często od siebie problemy, poczynając od hermeneutyki symbolu i mitu, a kończąc na intertekstualnych „grach” z antykiem i jego XIX-wieczną recepcją.

A n t y k w ś r ó d i d e i r o m a n t y c z n y c h. Rekonesansowy charakter książki najpełniej potwierdza erudycyjne studium Włodzimierza Szturca *Tradycje antyczne w dramacie europejskim doby romantyzmu*. Podstawowa teza o regenerującej mocy antyku dla kultury starego kontynentu, uzasadniona rozbudowaną szeroko argumentacją, czerpaną z pogranicza historii literatury, krytyki literackiej i historii idei, z pewnością nadaje ton całemu przedsięwzięciu badawczemu i zachęca szczególnie do zestawień porównawczych, uwzględniających europejski model antyku romantyków i jego specyficznie zróżnicowane, narodowe odmiany. Autor pracy rekonstruuje swego rodzaju literacką mapę zainteresowań antykiem (w teorii i praktyce) w dramacie Europy Zachodniej, konkludując, że pod tym względem największą aktywność kulturotwórczą w owym regionie wykazały Włochy, natomiast „dramaturgia francuska i niemiecka – traktowała antyk jako punkt estetycznego wsparcia lub politycznego honoru” (s. 88).

Dla dzisiejszego odbiorcy literatury romantycznej, zwłaszcza dla laika wychowanego wyłącznie na polskim kanonie martyrologiczno-mesjanistycznym, zaskakująca może wydawać się teza Szturca, iż „rozkwit nawrotu do antyku w wieku XIX należy do literatur słowiańskich, zwłaszcza do literatury polskiej” (s. 88). To stwierdzenie współczesnego historyka literatury warto zestawić z poglądami innego badacza, wyrażonymi kilkadziesiąt lat wcześniej. Przypomina je Grażyna Golik-Szarawarska w artykule *Tadeusz Zieliński o dramacie neohumanizmu XVIII i XIX wieku*. Trzeba tu wskazać pewną istotną różni-

wią plon prac interdyscyplinarnego zespołu badawczego, w którego skład wchodzi m.in.: Z. Stefanowska (IBL PAN), J. Axer (OBTA UW), M. Borowska (OBTA UW), G. Halkiewicz-Sojak (UMK), M. Kalinowska (UMK), G. Królikiewicz (UJ), J. Ławski (UwB), J. Skuczyński (UMK), M. Strzyżewski (UMK), W. Szturc (UJ), M. Śliwiński (WSP w Kielcach).

² S. B a l b u s, *Między stylami*. Kraków 1996.

cę w opiniach obu znawców tej samej problematyki. Zieliński uważa, że renesans antyku w kulturze XIX stulecia jest zasługą „neohumanizmu anglo-germańskiego”, a kolejna faza odrodzenia tej samej tradycji, którą zapowiedział na koniec wieku XX (!), będzie dziełem Słowiańszczyzny. Te znaczne przesunięcia czasowe w odniesieniu do literatury polskiej (czy szerzej: literatur słowiańskich) mogą wzbudzać kontrowersje – już choćby ze względu na wyraźną „idealizację” zjawisk interpretowanych przez badacza przed wielu laty. Szarawarska, pisząc o Zielińskim, zauważa wprawdzie, iż w swoich poglądach zmierzał on – po nietzscheańsku – „do ukazania antycznego prawzoru (*Urbild*) nowych kształtów” (s. 144), ale dodać trzeba, wykorzystując także ustalenia tej samej autorki, że dramaturgię europejską interpretował on „przede wszystkim w aspekcie historii idei, mając na uwadze humanistyczny uniwersalizm jej wartości duchowych” (s. 144). Stąd również używany przez Zielińskiego termin „neohumanizm” wydaje się nieprecyzyjny i mało operatywny w badaniach nad dramatem. Z kolei Szturc, nie stroniąc bynajmniej od Nietzschego i jego koncepcji archewzoru, przekonująco puentuje swoje wywody postulatem, aby badanie XIX-wiecznego, a pewnie i XX-wiecznego „antyku” – zaczynać od Herdera (s. 88). A to oznacza, że *arché* każdego narodu mieści się w słowie poetyckim. Tu znów można wrócić do Nietzschego i przypomnieć, że filolog, jak to wyraża autor *Narodzin tragedii*, czyta nie tylko myśli, ale również słowa. Dopiero w takim kontekście staje się zrozumiałe, że literatura polska, jak dowodzi Szturc, właśnie „przez »twórczą moc początku« w sposób najbardziej jasny i kreatywny podjęła zadania starego świata znad mórz Południa” (s. 88).

Odrębną kwestię, poruszaną w różnym zakresie w większości prezentowanych w tomie prac, stanowią wzajemne odniesienia antyku i chrześcijaństwa, żywo i wielostronnie inspirujące dyskurs romantyczny. Idąc tropem Zielińskiego, rekonstruowanym przez Szarawarską, można by wskazać w świadomości romantycznej – od Szekspira po Wagnera – występowanie „swoistego konglomeratu idei, będących tak dziedzictwem duchowego sensu mitologii antycznej, jak paralelnych do niej cykli legendarnych średniowiecza” (s. 144). Ten paradygmat, uzupełniony jeszcze o źródła ludowe, określił Zieliński jako „zhumanizowane chrześcijaństwo”. Elżbieta Zarych w szkicu *Antyczne i pogańskie w kontekście romantycznego chrześcijaństwa w literaturze polskiego romantyzmu* zwraca uwagę na dwie przeciwstawne tendencje w sposobach ujmowania tytułowej relacji. Dają się one uchwycić, skrótno mówiąc, jako przejście od opozycji: antyk demoniczny *contra* duchowość chrześcijańska – ku poszukiwaniu syntezy: antyk jako przedświt nowej ery a chrześcijaństwo jako doskonałe dopełnienie antyku. Na gruncie dramatu metafizycznego dochodzi do szczególnego spotkania obu pierwiastków, aczkolwiek jego otwarta, fragmentaryczna struktura umożliwi w większym stopniu ekspresję ducha chrześcijańskiego, który, jak pisze Zarych, „wylatuje z niego [tj. dzieła] nie skrępowany formą” (s. 96). Należy zgodzić się z autorką, że taka recepcja antyku w romantyzmie wynika z pośrednictwa epok wcześniejszych w jego odczytywaniu, zwłaszcza średniowiecza i baroku. Zarych odwołuje się także do powszechnego przekonania romantyków, że „Północ jest z ducha chrześcijańska, a mitologia wyraża ducha Południa” (s. 89). Trzeba jednak uczynić w tym miejscu jedno zastrzeżenie: „geograficzne” podziały romantyzmu nie zawsze idealnie wpisują się w ciąg opozycji ideowo-estetycznych. Zwłaszcza rejon Morza Śródziemnego nie przestał być dla romantyków w ich rzeczywistych i wyimaginowanych podróżach obszarem uświęconego tradycją współistnienia tego, co pogańskie, i tego, co chrześcijańskie.

Estetyczne wartości antyku to kolejny obszar penetracji i przewartościowań romantyków, zaprezentowany w recenzowanej publikacji. Studium Jacka Bartyzela *Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentalnego* w punkcie wyjścia skupia się na ocenie greckiego ideału sztuki z pozycji niemieckiego „hellenizmu” (Winckelmann, Schiller, Schleglowie, Novalis, Hegel, Schelling), w drugiej zaś części podkreśla inspirujące znaczenie antycznych form sztuki teatralnej dla nowożytnego dramatu europejskiego, tak jak go pojmowali filozofowie należący do tego kręgu. Owe

inspiracje stanowiły ważny składnik estetyki romantycznej oraz w dużej mierze przygotowały grunt do ukształtowania romantycznych koncepcji sztuki chrześcijańskiej (szczególnie tragedii). W programach teoretyków niemieckich, które przywołuje Bartyzel, podstawowe znaczenie miała zasada „totalności” estetycznej dramatu. Realizowała się ona m.in. poprzez poszukiwanie całości w różnorodności elementów ją tworzących. Za wzór uchodziła tu powszechnie dramaturgia Szekspira – zdaniem Szturca, z jej interpretacji, a nie z tradycji klasycznej, zrodził się dramat romantyczny (s. 88). Natomiast w referowanej przez Bartyzela myśli Schellinga wcieleniem doskonałego dzieła sztuki była twórczość dramatyczna Pedra Calderona de la Barca (s. 31–32). Filozof dostrzegł w niej apoteozę „katolicyzmu”. Odczytaniem dramaturgii Calderona przez romantyków zajęła się szerzej Beata Baczyńska w artykule „*Spór o warunki Arystotelesa i przywileje szległowskie*”. Tytuł szkicu jest cytatem z wypowiedzi Kazimierza Brodzińskiego z 1820 roku, nawiązującej do ówczesnej sytuacji polskiej krytyki i literatury. Opinie Augusta Wilhelma Schlegla i Friedricha Wilhelma Schellinga na temat sztuki Calderona badaczka zestawia tu z nielicznymi świadectwami polskich krytyków i recenzentów teatralnych sprzed roku 1830, wywodzących się głównie z kręgu galicyjskiego. O nikłej, w porównaniu z Europą Zachodnią, recepcji dzieł autora *Księcia Niezłomnego* na ziemiach polskich zadecydowały, według Baczyńskiej, okoliczności historyczne, związane z wkroczeniem wojsk napoleońskich w 1806 roku. Dystans wobec zachwyków niemieckiej krytyki zachowali nie tylko zdeklarowani klasycy, lecz także Brodziński.

Hermeneutyka mitu i symbolu to najbardziej eksplorowany teren badań w książce o inspiracjach Grecji antycznej. Wprowadzenie teoretyczne stanowi tu poniekąd artykuł Grażyny Królikiewicz *Symbol i mit w dziele Creuzera*, w którym przedstawione zostały dwa wątki dyskursu romantycznego, sprowokowanego fundamentalną pracą niemieckiego mitoznawcy *Symbolik und Mythologie der Alten Völker besonders der Griechen* (1810–1812) oraz jej francuską, zmienioną i rozbudowaną wersją Josepha-Daniela Guigniauta *Religions de l'Antiquité* (1825–1851). W pierwszym nurcie refleksji, uprawianym na gruncie niemieckim, szuka się odpowiedzi na pytanie o przynależność symbolu do dziedziny religii bądź sztuki (nie wykluczając miejsc wspólnych), drugi zaś, istniejący we Francji, zawiera dyskusję wokół Creuzerowskiej koncepcji pochodzenia i rozwoju religii (ten wątek łączy się także z rozważaniami na temat współczesnej sytuacji chrześcijaństwa). Główna część wywodu Królikiewicz zawiera opis działania symbolu, metaforycznie ujęty w określeniu: „błysk w nocy”. Według Creuzera symbol, będąc skondensowanym, totalnym obrazem idei, należy „jeszcze zupełnie do religijnej ekspresji, jest zjawiskiem przedklasycznym” (s. 44) – w przeciwieństwie do mitu i alegorii, które rozwijają symbol w czasie i dają początek epice. Praca Królikiewicz, przypominając tak istotne rozróżnienia, przybliży ważny kontekst do badań nad symbolizmem poezji romantycznej (np. w twórczości Norwida).

Przekształcenia antycznych mitów i toposów w pismach teoretycznych i utworach literackich wybranych poetów romantycznych (i nie tylko) interpretowane są m.in. w następujących szkicach recenzowanego tomu: Lucyny Nawareckiej *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, Grażyny Halkiewicz-Sojak *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, Magdaleny Siwiec *Orfeusz – vere adeptus. O jednym aspekcie mitu orfickiego w dziełach Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Elżbiety Wesołowskiej *Królewscy tulacze u Seneki, Szekspira i Słowackiego*.

Wymienione badaczki rozpatrują różne kategorie uprawianej w romantyzmie hermeneutyki mitu; najczęściej mieszczą się one w kręgu odczytań mistycznych i historiozoficznych, gdzie, jak zauważyła Halkiewicz-Sojak, głównym źródłem interpretacji bywa przeważnie tradycja hellenistyczna (Klemens Aleksandryjski, Orygenes), a ogniwem pośredniczącym w przepływie znaczeń staje się w przypadku mitu orfickiego twórczość Calderona i w ogólności barok (s. 224–226). W poezji polskich romantyków, wyraźniej niż np. u Nerval, dokonuje się chrystianizacja mitu (*arché*), która u Słowackiego mistycznego przybiera formę przemiany w duchową rewelację prawd ostatecznych (*eschaton*). Na-

warecka pisze: „Koło mitycznego rytmu czasu przekształca się w spiralę Vico” (s. 58). Postać mitycznego herosa w tym nowym ujęciu zostaje sfunkcjonalizowana i upodrzedniona w dwojakim sensie: po pierwsze, jako ogniwo w ciągu prefiguracyjnym, zapowiadającym pełne objawienie w Chrystusie, a po drugie – w znaczeniu podstawy mitycznej autokreacji twórcy dzieła. Orfeusz Słowackiego, interpretowany przez Siwiec, potwierdza tę prawidłowość w najwyższym stopniu.

Odrębnego potraktowania wymagają dwa szkice o Słowackim zamykające recenzowany tom: Włodzimierza Szturca „*Nowa Dejanira*” Słowackiego: repliki i resemantyzacje oraz Marii Korzeniewicz-Davies *Chłopski Arystofanes Juliusza Słowackiego. Między ironią a mistycznym rewelatorstwem*. W pierwszym z nich mowa jest o mechanizmie budowania postaci w *Fantazym* na wzór literacki, polegającym „na powtórnym wykorzystaniu przeniesionego już wzorca” (s. 289). „Poemat szalony” bohaterów *Nowej Dejaniry*, odegrany zgodnie ze scenariuszem wymyślonym przez autora dramatu, okazuje się, jak dowodzi badacz, niejednoznaczną grą, oscylującą na granicy prawdy i kłamstwa, rzeczywistości i jej iluzorycznego ekwiwalentu. Salonowe konwersacje z tradycją antyczną w jej nowożytnym wydaniu są w istocie jej degradacją, ośmieszającą interlokutorów. Można by w tym miejscu, jak sądzę, postawić pytanie: czy zastosowany w tekście Słowackiego chwyt literacki nie zasługuje na miano jakiegoś polskiego wariantu intertekstualności „zdegradowanej” albo „zaprzeczonej”, w której tropienie związków między różnymi „tekstami” kultury prowadzi do odkrycia, że są one w świadomości bohaterów pozorną siatką przypadkowych skojarzeń, a właściwie zerwaniem relacji z tradycją jako taką?

Problem odrzucenia wzorca antycznego inaczej widzi Słowacki w dramacie o Beniowskim, analizowanym w drugim z wspomnianych szkiców. Tutaj – stwierdza Korzeniewicz – dochodzi do zetknięcia ironii z mesjanizmem, a formą wykorzystaną w tym celu jest parabaza, chwyt rodem z komedii Arystofanesa. W badaniach nad romantyzmem parabazę zazwyczaj wiąże się ze Schległowską estetyką ironii³. W dramacie o Beniowskim autor nie poprzestaje jednak na ironicznym potraktowaniu konwencji – w tym wypadku chodzi o „zdjęcie greckiej maski” (s. 299) – ale również samą zasadę ciągłego kwestionowania wzorów, interpretacji i gotowych schematów poddaje znaczącemu prze wartościowaniu. Parabaza wprowadza na scenę poetę, aby, jak dowodzi Korzeniewicz, mógł zawładnąć (nieukończoną) całością dzieła, występując w nowej roli rewelatora idei okresu mistycznego. Podobnie – pojawiająca się w ostatnim „odsłonięciu” postać Chrystusa-siewcy jest symbolem scalania w jedno dwóch rozpadających się światów (s. 299), co przywodzi na myśl uwagi poczynione w omawianym tu już studium Bartyzela o „totalności” dramatu romantycznego w jego „schryścianizowanej” wersji.

Rola wzorów antycznych w przemianach form dramatycznych doby romantyzmu to temat trzech artykułów zamieszczonych w recenzowanej publikacji: Janusza Skuczyńskiego *Niemiecka tragedia losu a dramat polski* (według badacza *Dymitr i Maria* Korzeniowskiego oraz *Beatryks Cenci* Słowackiego to dwie, funkcjonujące niesamodzielnie, polskie próby przetworzenia schematu „*Schicksalstragödie*”), Olgi Płaszczewskiej *Trzy jedności a romantyczna koncepcja dramatu w świetle pism teoretycznych Alessandra Manzoni* oraz Agnieszki Wojtylak *Reminiscencje antyczne w II części „Dziadów” Adama Mickiewicza – kategoria misterium*. Z kolei Jarosław Ławski w szkicu *Eidos wyobraźni. Bohater „Dziadów” Adama Mickiewicza. Między epeicznym a tragicznym doświadczeniem świata* traktuje obie określone w tytule kategorie antyczne w szerszej, ponadgatunkowej perspektywie, dochodząc do następującego wniosku: „Między generującymi tragizm dziejami a statycznym ładem eposu mediuje [...] mesjanistyczny topos drogi” (s. 219). Zauważone przez Ławskiego dynamiczne pośrednictwo tego to-

³ Zob. prace W. Szturca: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992, rozdz. *Ironia romantyczna jako poetyka dzieła*; *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz 1998, s. 160.

posu i jego otwarta struktura znaczeniowa mają jednak, jak sądzę, także związek z poetyką dramatu romantycznego, z jego kompozycyjną zasadą „dzieła w ruchu”.

Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu to książka, którą należy rozpatrywać jako ważny fragment cyklicznego przedsięwzięcia badawczego, a zarazem jako udaną próbę zaprezentowania najnowszego stanu wiedzy o sposobach dziedziczenia antyku w literaturze XIX wieku. Publikacja nie wyczerpuje, oczywiście, wszystkich aspektów problematyki zaproponowanych przez projektodawców i wymienionych w *Słowie wstępnym*. Zarysowują się w niej natomiast – bardziej lub mniej wyraźnie – najważniejsze konteksty myślenia romantyków o antyku. Tego myślenia, jak przekonują autorzy zebranych w tomie prac, nie da się sprowadzić do „wpływologicznych” nawiązań czy zapożyczeń, będących przedmiotem interpretacji w dotychczasowej metodologii badań. Jego paradygmat wyznacza w dużym, jeśli nie w decydującym stopniu chrystianizm romantyczny. Na tym terenie dokonuje się wiele istotnych przewartościowań i przekształceń tradycji antycznej, co w rezultacie prowadzi do bardzo różnorodnych, a nawet sprzecznych ze sobą syntez, nie dokończonych projektów i programów. Większość autorów omawianej książki włącza tę perspektywę do swoich interpretacji, uwzględniając, zależnie od badanej kwestii, antropologiczny, historiozoficzny albo estetyczny aspekt chrystianizmu. Jest rzeczą zrozumiałą, że nie zawsze ten punkt widzenia musi być konsekwentnie utrzymany i najważniejszy dla całego wywodu. Niemniej jednak temat całej publikacji wymaga, moim zdaniem, bardziej wielostronnego i głębszego potraktowania relacji: antyk–chrześcijaństwo, i to zwłaszcza w zakresie formy dramatu romantycznego. Szczególnie interesująca i w dalszym ciągu nie w pełni wykorzystana, a najczęściej pomijana przez badaczy, wydaje się np. konfrontacja zamkniętej struktury mitu z projektem dramatu chrześcijańskiego. Otwarcie dzieła na transcendencję, jego „metafizyczność”, z jednej strony pozwala twórcom i odbiorcy swobodnie przesuwać granice możliwych odczytań opowieści mitycznych (teoretycznie, jak by powiedział Schlegel, w nieskończoność), a z drugiej – naprowadza na problem fragmentaryczności i cykliczności, dwóch podstawowych form kompozycyjnych dramatu romantycznego.

Innym kontekstem dla inspiracji Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu przywoływanym w książce – jest nurt teoretycznej, a nierzadko wręcz autotematycznej refleksji nad istotą (misją) tworzenia, piękna i sztuki (dramatu i nie tylko). Źródła tego nurtu, jak dowodzą autorzy kilku prezentowanych prac, można odnaleźć u starożytnych poetów i filozofów, a także w historiach ich mitycznych prawzorów, natomiast w postaci skodyfikowanej – w *Poetyce* Arystotelesa, którą romantycy czytali „przeciw” klasykom.

Recenzowana publikacja, już choćby ze względu na komparatystyczne nastawienie większości jej autorów, zwraca także uwagę na konieczność połączenia w badaniach nad antykiem romantycznym dwóch związanych z nim orientacji ideowo-estetycznych, a mianowicie: założeń uniwersalizmu i postulatu narodowości kultur europejskich, nawiązujących do mitu śródziemnomorskiego w jego najszerszym znaczeniu. Lektura tomu uświadamia potrzebę dalszych ujęć porównawczych, które ukażą wielogłosowość romantyzmu w jego fascynacji antykiem, a zarazem odsłonią nam, współczesnym, kulturotwórczy sens sięgania w głąb tradycji.

Marcin Lul