

Karol Sauerland

Uniwersytet Warszawski/Akademia Pomorska w Słupsku

Opowieść Goethego *Kolekcjoner i jego bliscy*

Tytuł utworu Goethego *Kolekcjoner i jego bliscy* sugeruje, że będziemy mieli tutaj do czynienia z pryncypialnym stanowiskiem autora zajmowanym przez niego względem istnej gorączki kolekcjonowania, która ogarnęła jemu współczesnych. Nie tylko na dworach od dobrych dwustu lat zabiegano o bogate zbiory, lecz także prywatni właściciele kolekcji gromadzili rozmaite osobliwości w wielkiej liczbie, szcząc się ich posiadaniem. Pokazywano sobie wzajemnie nie tylko monety z czasów antycznych, popiersia i inne dzieła sztuki z nowszych okresów historii, lecz także dziwne znaleziska z egzotycznych krajów, ich odwzorowania na obrazkach, wypchane zwierzęta i wszystko to, co było dotychczas nieznanne. Wokół tych rzeczy koncentrowały się rozmowy na spotkaniach towarzyskich, zwłaszcza że w ówczesnych publikacjach nader chętnie wszczynano spory o miejsce owych osobliwości w jakiejś większej strukturze. Wystarczy wspomnieć o polemice Lessinga z Christianem Adolphem Klotzem, profesorem retoryki i filozofii na uniwersytecie w Halle, prowadzonej w *Listach antykwarecznej treści* (1768/1769). Chodziło tu o stosowaną w starożytności technikę ciosania kamienia, o to, co właściwie przedstawiają obrazki na obrobionych w tej technice kamieniach ozdobnych, skąd ich twórcy czerpali tematy: od Homera czy innych poetów? Czy tylko na gemmach i monetach odwzorowywano postacie furii czy może także w malowidłach? Czy rzeczywiście widnieją na tych wizerunkach furie? Publiczność pewnie nie poświęcałaby specjalnej uwagi tej polemice, gdyby nie owo powszechne zainteresowanie zbiorami gemm. Sam Goethe również kolekcjonował różnaitości: kamienie (jego zbiór rozrósł się ostatecznie do 17800 sztuk), odlewy gemm (około 4500), grafiki (ponad 9000 arkuszy), rzeźby, obrazy oraz eksponaty z dziedziny nauk przyrodniczych

(na przykład czaszki)¹. Goethe pozostawił w spuściźnie niewątpliwie największą kolekcję najrozmaitszych świadectw kultury niemieckiej ok. 1800 roku.

W noweli *Kolekcjoner i jego bliscy*, opublikowanej anonimowo w czasopiśmie „Propyläen” w 1799 roku, autor pierwszego z ośmiu składających się na ten tekst listów, adresowanych do wydawcy tego czasopisma, oznajmia mu, że chce zrelacjonować na wstępie, jak doszło do utworzenia największego w Niemczech prywatnego zbioru, będącego w posiadaniu jego rodziny. Założycielem był jego dziadek, który znalazł się w „tej szczęśliwej sytuacji”, że mógł „ściągnąć do siebie to, co w dzisiejszej dobie niemal nie byłoby do zdobycia dla prywatnego kolekcjonera”². Tak było gdzieś na początku XVIII wieku, gdy wziąć pod uwagę fakt, że utwór Goethego pochodzi z przełomu lat 1798/1799³.

Ceny były wówczas – w porównaniu z „tym, jak jest obecnie, gdy niepomniernie wzrosło zamiłowanie do zbieractwa i ogarnęło całe narody” – niższe, jak mniema opowiadający⁴. Kolekcja odziedziczona przez niego po dziadku ma, jak każda, osobliwy charakter. Jest to w zasadzie zależne od upodobań zbieracza i czasu, w którym przyszło mu żyć, „od uwarunkowań i okoliczności, w których się znajduje”, od „poznanych przez niego krajów, od narodów, z którymi nawiązał jakieś kontakty”⁵. Ponieważ chodzi tu o gromadzenie dzieł sztuki, opowiadający przywiązuje znaczenie do czasu⁶, w którym się to odbywa, bo – jak zauważa – upodobania twórców i handlarzy ich dziełami wpływają w znacznej mierze na orientację kolekcjonera.

Wzorcową, najwspanialszą kolekcją dla autora listu jest w Niemczech Galeria Drezdeńska. Stanowi ona „niewyczerpane źródło rzetelnej wiedzy dla młodzieńca, wyostrza wrażliwość dorosłego mężczyzny i utwierdza go

¹ Dane według Ericha Trunza, *Goethe als Sammler*, w: *idem, Ein Tag aus Goethes Leben. Acht Studien zu Leben und Werk*, München 1999, s. 72.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, hrsg. von Carrie Asman, Dresden 1997, s. 13.

³ Dziadek Goethego zmarł w 1730 roku w wieku siedemdziesięciu trzech lat. Rzecz musi zatem dotyczyć lat życia ojca poety, Johanna Caspara, który po niepowodzeniach w służbie państwowej – co miało m.in. związek ze śmiercią w 1745 r. przychylnego mu cesarza Karola VII – stał się osobą prywatną. W tym charakterze zajął się tworzeniem swej imponującej kolekcji i biblioteki złożonej z 2000 woluminów (patrz na ten temat: Petra Maisak, *Die Sammlungen Johann Caspar Goethes*, w: *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, ed. Markus Bertsch i Johannes Grave, Göttingen 2005, s. 29.

⁴ *Der Sammler und die Seinigen*, s. 13.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

w dobrych zasadach, dla każdego zaś zwiedzającego, nawet tego, który patrzy powierzchownie, jest ukojeniem; gdyż to, co doskonałe, oddziałuje nie tylko na wtajemniczonych”⁷.

W drugim liście jego autor daje się poznać jako praktykujący lekarz. Dziękuje on w nim wydawcy za to, że dzięki młodemu człowiekowi, który u niego przebywał pobierając nauki, a który teraz powrócił, mógł pozyskać wiedzę o planach wydawniczych i o tym, jak przebiega ich realizacja. „Ku jego wielkiemu zmartwieniu” ów młody człowiek zmienił kierunek kształcenia, zwracając się ku filozofii. Pod koniec szkolnej edukacji „był mocny w grece i łacinie, był wspaniale obeznany z literaturą w obu tych językach, orientował się znakomicie w starożytnej i nowożytnej historii i nie był niewyćwiczony w matematyce”⁸. Ze swoimi umiejętnościami byłby z pewnością dobrym nauczycielem. Filozofię autor listu uznaje za swego rodzaju hipochondrię. Lecz nie chce drażnić tego tematu. Zależy mu raczej na tym, by scharakteryzować kolekcję, którą odziedziczył po ojcu. Została ona powiększona przez ojca o nowe nabytki. Preferował on, mówiąc językiem współczesnym, niemalże fotograficzne odwzorowania przedmiotów i osób z kręgu najbliższej rodziny. Szczególną rolę odegrał w tym pewien niemiecki malarz, który porzucił wzorce szkoły francuskiej. Ukazywał on wszystko „z niezwykłą dokładnością”. W taki właśnie sposób sportretował m.in. jego siostrę. Nie był to wprawdzie „żaden wysmakowany, lecz naturalny i prawdziwy obraz”: uchwycona w pozycji stojącej siostra wyglądała na nim tak, jak wtedy, gdy zazwyczaj „wychodziła do ogrodu, z kasztanowymi włosami po części opadającymi na czoło, po części mocno splecionymi w grube warkocze i podwiązanymi do góry wstążką, ze słomkowym kapeluszem w rękę, z naręczem najpiękniejszych goździków, nadzwyczaj cenionych przez naszego ojca, z brzoskwinia w dłoni, zerwaną z drzewa, po raz pierwszy rodzącego owoce”⁹. Z biegiem czasu uwieczniona została w obrazach tego malarza cała rodzina i wszystko, co posiadała. List kończy dopisek Julii, siostrzenicy piszącego, biorącej w obronę owego młodego

⁷ W Dreźnie Goethe był po raz pierwszy jako osiemnastolatek w marcu 1768 roku i spędził tam dwanaście dni. Był zainteresowany niemal wyłącznie malarstwem niderlandzkim, a konkretnie motywami sprawiającymi wrażenie, jakby były dokładnym odwzorowaniem rzeczywistości. Po raz drugi przebywał w Dreźnie w roku 1790. Powodem jego powtórných odwiedzin w tym mieście była przemożna chęć „zobaczenia wielu nagromadzonych tu znakomych dzieł sztuki”, jak wyznaje w ósmej księdze *Zmyślenia i prawdy*. Udał się w drogę bez listów polecających, pragnąc „oglądać eksponaty we właściwy sobie sposób”. Nie chciał „dawać się zwodzić nikomu”. Galeria Drezdeńska była w tym czasie nieustannie chwalona. W opinii Herdera, w uznaniu dla zbiorów dzieł sztuki w Galerii Drezdeńskiej nazywano to miejsce niemiecką Florencją.

⁸ *Der Sammler und die Seinigen*, s. 15.

⁹ *Ibidem*, s. 22.

człowieka, który ku zmartwieniu jej wuja poświęcił się filozofii. „Proszę mi powiedzieć – pisze – czy nie dlatego my, kobiety, widzimy czasami lepiej niż mężczyźni, że nie jesteśmy tak jednostronne i każdemu chętnie przyznajemy rację. Ten młody człowiek jest rzeczywiście elokwentny i towarzyski”. I choć może nie rozumie całkiem jego filozofii, to przecież, jak mniema, rozumie filozofa¹⁰.

W trzecim liście wuj ucina swą polemikę z „filozofem”, który wydaje mu się zbyt jednostronny, podejmując na nowo wątek historii rodzinnej kolekcji. Została ona znacznie wzbogacona przez brata jego ojca, który włączył do niej gromadzone przez siebie liczne portrety wybitnych osobistości życia publicznego oraz niepośledniej rangi kobiet. Cały ten zbiór tworzy niejako „zobrazowane kalendarium tego, co wydarzyło się w kraju na przestrzeni wieku”.

Autor listu opowiada dalej o swoich własnych działaniach na rzecz rodzinnej kolekcji. Skłonności kolekcjonerskie przejawiał od dzieciństwa. Miał jednak inne upodobania niż ojciec i stryj. Pociągało go to, co „odważnie rzucone na płótno, z dzikością wykonane tuszem, gwałtowne”. Potrafił nawet odczytywać i doceniał to, co „miało ledwie cechy hieroglify jakiejś figury”¹¹. Przychodzi jednak czas, gdy wzięła go ochota uporządkowania zbiorów i wypełnienia istniejących luk. Zainteresował się historią sztuki, przystąpił do segregowania „arkuszy według szkół, mistrzów i lat”. Zaczął też sporządzać katalogi. Może się pochwalić, że „zapoznając się z nazwiskiem któregoś z mistrzów czy okolicznościami życia jakiegoś zasłużonego człowieka”, zabiegał o to, by w jego posiadaniu znalazła się „któraś z jego prac, by nie tylko mówić o jego dokonaniach, lecz rzeczywiście i naocznie” móc się o tym przekonywać, mając takie rzeczy przed oczyma¹². Zgłębianie wiedzy z historii sztuki uczyniło go zdolnym nie tylko do kompletowania zbiorów z punktu widzenia kolekcjonera, lecz także znawcy.

Czwarty list zawiera podziękowania dla wydawców „Propyläen” za nadesłane pierwsze zeszyty tego czasopisma i manuskrypty przeznaczone do kolejnych numerów, informujące go o ich zamierzeniach. Autor listu kieruje również do nich wyrazy wdzięczności za przychylną dlań odpowiedź

¹⁰ *Ibidem*, s. 31.

¹¹ Zdaniem Gravego chodzi tu o szkice: Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper“*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006, s. 26. W tekście Goethego wszakże czytamy jedynie, że szkice pobudzały wyobraźnię wuja, który imaginował sobie, jak wyglądałby wymalowany obraz. „Znakomite arkusze tego rodzaju” z kolekcji dziadka miały go „pouczać, że szkic może być tyleż dokładny, co uduchowiony”, lecz służy jedynie, wyluszcza wuj niejako z udawanym żalem, „rozpaleniu namiętności, nie wpływając na jej kierunek”. Dokładność właściwie go nie obchodzi, lecz jedynie to, co pobudza wyobraźnię.

¹² *Der Sammler und die Seinigen*, s. 41.

i aprobatę przesłanej im relacji z dziejów jego rodzinnej kolekcji. Przy tym zadaje sobie pytanie, jak należy oceniać zgromadzone przedmioty? Któż zna się na wartości monet? Krótko mówiąc, sądzi, że w werdyktach w sprawach sztuki w istocie nie ma nic pewnego. Są nawet stosowane pewne „tricki”. Polegają one przede wszystkim na tym, by skłonić oglądającego do skupienia całej uwagi na danym przedmiocie. On sam, gdy wydawcy bawili u niego, kazał swym powabnym siostrzenicom opuścić pomieszczenie, w którym się znajdowali, by goście nie patrzyli na nie, lecz skoncentrowani na wystawionych eksponatach, potrafili właściwie ocenić ich wartość. Oczywiście nie chodziło o cenę rynkową tych przedmiotów, lecz o ich wartość artystyczną. Stosowanie tego tricku ma na celu „napięcie uwagi”.

Zdaniem autora listu artyści i miłośnicy sztuki bywają bardzo różni. Mamy dla przykładu „naśladowców”. Artyści tego pokroju „nie spoczną, póki nie wprowadzą kopii w miejsce pierwowzoru”. Tak samo zachowują się ich wyznawcy. Podobni naśladowcom są „punktowcy”. Chcą oni „zapełniać w nieskończoność przestrzeń i oddziaływać na nasze zmysły tak, byśmy byli przekonani, że materię można dzielić bez końca”. Punktowanie jest przydatne zwłaszcza do wykonywania portretów. Kolejną wyodrębnioną przez autora grupą są „szkicownicy”. Cechuje ich nadmiar wyobraźni, co zarazem sprawdza się w karykaturze.

O artystach i miłośnikach sztuki mówi się jednym tchem, gdyż każdy z rodzajów sztuki ma swoich zwolenników. Można odnieść wrażenie, że współgrają ze sobą. Tak więc sztuka na akademickim poziomie znajduje interpretatorów z odpowiednim wykształceniem. Ci wszakże nie pominą okazji, by „nawet najprostszymi, najbardziej naturalnych dzieł nie pozostawić bez komentarza”¹³.

Uradowany nadesłanym z wydawnictwa „Propyläen” nie tylko pochlebny dla niego, lecz także utrzymanym w żartobliwym tonie listem, którego treść dla osób postronnych pozostaje utajniona, kolekcjoner opowiada w odpowiedzi o zdarzeniu, które miało miejsce poprzedniego dnia. Odwiedził go mianowicie pewien znawca sztuki. Był on w stanie zidentyfikować i doskonale skomentować każde z okazanych dzieł. Nienawidził manieryzmów. Gdy właściciel kolekcji próbował trochę manierystów bronić, zaznaczając zarazem, by nie być źle zrozumianym, że piękno oczywiście „stanowi naczelną zasadę i najwyższy cel sztuki”¹⁴, gość, uśmiechając się z politowaniem, zapytał go, a co to właściwie jest piękno? Niemieckie określenie *Schönheit* (piękno) pochodzi od słowa *Schein* (pozór), jest za-

¹³ *Ibidem*, s. 54.

¹⁴ *Ibidem*, s. 59.

tem tylko urojeniem, pozorem, a to nie może być najwyższym celem sztuki. Jedynie to, co „absolutnie charakterystyczne” zasługuje na uznanie go za piękne. Bez charakteru nie ma piękna. Kolekcjoner nieco zbity z tropu kontynuuje:

Nie będąc wyznawcą tego poglądu, ale przyznając, że piękno musi być charakterystyczne, dochodzi się jedynie do takiego wniosku, że to, co charakterystyczne w każdym razie leży u podstaw piękna, lecz w żadnym wypadku nie jest z nim tożsame. Charakter tak się ma do piękna, jak szkielet do żywego człowieka. Nikt nie zaprzeczy, że kościec stanowi podstawę budowy każdej wysoko zorganizowanej postaci, on ją tworzy i określa, lecz nią samą nie jest, i nie ma większego wpływu na to, jakiego ta postać nabiera wyglądu, i jawiąc się nam jako istota jakiejś organicznej całości, bywa przez nas określana mianem piękna¹⁵.

Gość, występujący w tej relacji także jako obcy, nie uznaje metafor. Piękno jest dla niego czymś niepojętym, a co za tym idzie – niewytłumaczalnym. Potrafi natomiast powiedzieć, czym jest charakter. Zresztą nie ma piękna bez charakteru. Sztuka antyczna jest piękna, bo jest charakterystyczna. W momencie, gdy dołączył do nich filozof, obecność nowego słuchacza dodała mu werwy:

Całe nieszczęście polega właśnie na tym, że mądre głowy, ludzie z zasługami, rozpowszechniają fałszywe zasady, pozornie wydające się prawdziwe, nikt nie powtarza ich chętniej niż ten, kto nie zna się na rzeczy i jej nie rozumie. Tak Lessing narzucił nam przekonanie, jakoby starożytni tworzyli jedynie piękno, tak uspił nas Winckelmann głosząc o cichej wielkości, prostocie i spokoju, miast ukazywać nam sztukę starożytnych w jej rozlicznych formach; panowie ci jednak skupiają się jedynie na Jupiterze i Junonie, na geniuszach i gracjach, ignorując pozbawione szlachetności ciała i czaszki barbarzyńców, skołtunionych włosach, brudnych brodach, cienkich kościach, pomarszczonej skórze odkształcającej starości, uwydatnionych żyłach i obwisłych piersiach¹⁶.

Kolekcjoner przeciwstawia temu fakt, iż starożytni „rzeczy tak obrzydliwych” nigdy nie ukazywali tylko jako takie, podporządkowując je temu, co piękne. Skłania to obcego do riposty, że cała starożytność przyznaje mu rację: gdzie „potworne przerażenie i śmierć rozszalały się bardziej niż w odrażających wyobrażeniach Niobe?”¹⁷. Jego oponent nie daje za wygraną. Nie dochodzi do żadnej zgody, zwłaszcza że do dysputy włącza się filozof.

¹⁵ *Ibidem*, s. 60.

¹⁶ *Ibidem*, s. 62.

¹⁷ *Ibidem*, s. 63.

Co dokładnie powiedział i na czym oparł swoje stanowisko, zrelacjonuje sam w kolejnym, szóstym liście.

Nie będąc znawcą sztuk plastycznych, odwołuje się do twórców poezji antycznej. Wybierali oni „bardzo często, zwłaszcza we wczesnym okresie, rzeczy trudne do zniesienia, sytuacje budzące odrazę”¹⁸. A przecież nie umieszczali tego na pierwszym planie. A przede wszystkim trzeba pamiętać, że każdy ma swoją wrażliwość i we właściwy sobie sposób w całości dzieło ocenia. Artysta nie może być zainteresowany propagowaniem brzydoty, pragnie powrotu piękna. Gość określa tę wypowiedź jako filozoficzną, czemu filozof zaprzecza. Tym razem nie odwołuje się do filozofii, lecz do faktów wziętych z doświadczenia. Gość oponuje: „Pan nazywa doświadczeniem to, co dla kogo innego niepojęte!”. Filozof ani myśli ustępować, mówiąc: „Niepojęte może być dla kogoś, komu brak odpowiedniego organu, takiego mianowicie, który czyniłby go twórczym, nie ma bowiem takiego doświadczenia, które nie byłoby wytworzone, wypracowane, stworzone”¹⁹. Dotyczy to zwłaszcza artystów. Pan „drwi sobie ze mnie”, wykrzykuje gość, opuszczając z miejsca dom. Kolekcjoner tymczasem został zawezwany do chorego. Młodzieniec zostaje z Julią sam. Zna ją od dzieciństwa, ale teraz jej urok działa na niego ze szczególną mocą. Julia oświadcza, że zrozumiała sens jego wypowiedzi, nie może jednak oprzeć się wrażeniu, że usiłował gościowi dopiec. On odżegnuje się od tego. Nie było to jego zamiarem. Nie może powstrzymać się od wypowiedzenia myśli, że działania twórcy są takie same jak kochającego, który przedmiot swej miłości wciąż na nowo stwarza. To „boska moc miłości” sprawia, że „[...] w tym co znane widzi coś nowego, co w każdym momencie w najśłodszym ze wszystkich działań powstaje na nowo. O tak, obraz ukochanej nie może się starzeć, bo każda chwila jest chwilą jego narodzin”²⁰. Nie obyło się bez tego, by nie ujął w dłoń jej dłoń, a ona, jak mu się zdawało, nie zostawiła mu jej. Czytelnicy oczekują naturalnie czegoś więcej jeszcze, ale akurat w tym momencie zjawia się wuj powracający z wizyty u pacjenta. Zwracając się do młodego człowieka prosi go, by oddał mu przysługę i dostarczył do wydawnictwa „Propyläen” jego list. Młody filozof czuje się tym zaszczycony. Wzrasta w nim nadzieja, że będzie mu dane jeszcze bardziej zbliżyć się do Julii.

W siódmym liście Julia przedstawia przebieg wypadków dnia następnego, w którym przez ich dom przewinęło się wiele osób zainteresowanych obejrzeniem ich rodzinnej kolekcji. Zachowania tych ludzi były

¹⁸ *Ibidem*, s. 70.

¹⁹ *Ibidem*, s. 79.

²⁰ *Ibidem*, s. 81.

bardzo różne, co wydawało się Julii zabawne. Pewien młody człowiek notował niejako dla nauki nazwiska najwybitniejszych malarzy i to, co znajdował na ich obrazach, w dodatku pytał o cenę każdego z dzieł. Inny zatrzymywał się najchętniej przy „samotnych krajobrazach, skalistych miejscach i wodospadach”²¹. Gość z poprzedniego dnia, nazwany przez Julię „charakteryzatorem”, był w świetnym humorze i koniecznie chciał porozmawiać z wujem. Później zjawiła się pewna dama z dwiema osobami towarzyszącymi jej w podróży. Obydwie siostrzenice, będące rodzonymi siostrami, powitały ją z należnym szacunkiem. W pewnym momencie jednak doszło między nimi do spięcia. Stało się to wówczas, gdy Julia zwróciła jej uwagę na „cudowną, spoczywającą Wenus”: Dama była urażona. Nie spodziewała się po „młodej skromnej dziewczynie”, że „taką rzecz ze spokojem podsunie jej pod oczy”. Nagość powinna ją zawstydząć. Julia nie miała problemu z odpowiedzią: „Nie wiem, dlaczego widok takich wspaniałości miałby mnie zawstydząć”. Nauczono ją oglądania wszystkiego w naturalnej postaci. Chyba nie ma zwyczaju skrywania przed oczyma dziewcząt ludzkich kształtów pod mnisimi strojami. Bo gdyby tak być miało, to jej duch „nie spocząłby dopóty”, dopóki „sama by ich sobie nie stworzyła” i – dopowiedziała – „Przecież jestem tak samo dziewczyną! Jak można człowiekowi nie pokazywać człowieka? I czy nie jest dobrą szkołą skromności ukazywanie nam, gdy chlubimy się swoją urodą, prawdziwego piękna?”. Dama odrzekła: „Pokora właściwie działa od wewnątrz, Mademoiselle, a czysta skromność nie potrzebuje zewnętrznego bodźca. Należy też, jak sądzę, do cnót kobiecych, by powściągać swą ciekawość, jeśli potrafi się trzymać na wodzy wścibskość i trzymać z dala od rzeczy, które pod niejednym względem mogą okazać się niebezpieczne”. Julia nie pozostała jej dłużna:

Być może są tacy ludzie, łaskawa pani, których można przekonać do wyznawania tak negatywnych cnót. Natomiast w kwestii mego wychowania, to może pani zgłaszać pretensje do mojego kochanego wuja. Często bowiem powtarzał mi, gdy już potrafiłam się nad sobą zastanawiać: „Nabierz śmiałości w obserwacji natury, która zawsze usposabia cię będzie do ważnych spostrzeżeń: a piękno sztuki niech uswięci odczucia, które się w tobie rozbudzą”²².

Dama odwróciła się i rozpoczęła po angielsku konwersację z towarzyszącą jej osobą. Julia podprowadziła tę dwójkę do obrazu *Ecce homo*.

²¹ *Ibidem*, s. 88.

²² *Ibidem*, s. 91.

Ponieważ sama z trudem znosi widok umęczonego Chrystusa, poprosiła swoją siostrę Karolinę, by ta objaśniła malowidło.

Filozof rozpoznał w jednym z towarzyszących damie osób znanego artystę i chciał poznać jego zdanie o poszczególnych dziełach. Ku swemu zaskoczeniu usłyszał szereg krytycznych uwag:

Tu rysunek, tu perspektywa była niewłaściwa, tu postawa była nie taka jak trzeba, tu źle nałożona farba, tu trzeba było zganić pędzel. Jakiś bark nie przylegał do tułowia, tu nimb wypadł zbyt blado, tu czerwień ognia była za mocna, tu figura była źle umieszczona na planie, i co tam jeszcze było do zastrzeżenia i nie dawało delektować się obrazami²³.

Z kolei druga z towarzyszących damie osób była oburzona tym, że „święty Józef ma do czytania oprawioną księgę, Adam coś kopie łopata, święty Hieronim, Franciszek i Katarzyna z dzieciątkiem Jezus występują na *jednym* obrazie!”²⁴.

Wyglądało na to, że jeden stary służący, którego Julia przedstawiała jako młodszego kustosza kolekcji, potrafił najlepiej zabawić zwiedzających. O każdym z obrazów mówił coś zabawnego, a podawana przez niego cena wprawiała wszystkich w zadziwienie. Szczególnie rozbawiły „zwiedzających sztuczki automatów”. Na koniec zademonstrował im „sztucznego dobosza, od dawna przebywającego z nakazu wuja na wygnaniu w komórcie, który zaprezentował przed tym zgromadzeniem swój popisowy numer. Wytworne towarzystwo otoczyło go, a pozbawiona dobrego smaku zabawa wprawiła każdego w bardzo dobry nastrój”²⁵. O zmroku goście spiesznie opuścili małe muzeum, jak byśmy je dzisiaj nazwali, udając się do gospody. Wuj, filozof i obydwie siostry wdali się przy kolacji w rozmowę o gościach. Poprosili filozofa, by zdradził im „swoje zapatrywania na artystów i miłośników sztuki”²⁶. O tym wszakże relacjonować już będzie Julia w ósmym, zarazem ostatnim liście w tej noweli.

Wyróżnionych zostaje sześć klas. O przynależności do każdej z nich decydują właściwości, „które w sumie przesądzają o tym, czy ktoś jest prawdziwym artystą bądź miłośnikiem sztuki”²⁷. Są to niestety rzadkie przypadki. W pierwszej klasie mieszczą się *naśladowcy*, którzy – o ile nie wznoszą się ponad to – mogą być uznawani za *kopistów*. „*Naśladowca* tylko

²³ *Ibidem*, s. 94.

²⁴ *Ibidem*, s. 95.

²⁵ *Ibidem*, s. 96.

²⁶ *Ibidem*, s. 97.

²⁷ *Ibidem*, s. 100.

dubluje rzecz naśladowaną, niczego od siebie nie dodając i nic nowego nie wnosząc” – pisze Julia. Nie ma w ich obrazach „prawdy artystycznej pod postacią pięknego pozoru”. W niektórych portretach i martwych naturach jednak ów pozór występuje. Do klasy drugiej należą *imaginatorzy*, nazywani także

[...] *poetyzerami*, z tego względu, że ani nie mając wyobrażenia o poetyckości w sztukach plastycznych, ani do tego nie dążąc, próbują rywalizować z poetą, posiąść jego przymioty, nie dbając o własne i ich nie doceniając. Mówiono o nich, że są *męskimi pozerami*, bo pociągało ich to, co pozorne, usiłowali przedstawiać coś z fantazji, nie dbając o to, czy odpowiada to oglądowi. Zasłużyli sobie na miano *fantomistów*, gdyż ulubili sobie, pustą w istocie, upiorność, niewolną od zbliżonych do majaceń sennych niekoherentności i wynaturzeń, na miano *mglawicowców*, bo nie obywali się nigdy bez chmur, służących za godne podłoże ich powietrznych tworów.

Panowie, konstatuje Julia, przypisali *imaginatorom* „fałszywą naturę”, natomiast w przypadku *naśladowców* mówili o „fałszywej naturalności”. Ale, jak zauważa, wymyślanie, poetyzowanie i wyobrażenia jak ze snu są w twórczości artystycznej nieodzowne. Panowie zgodzili się z jej argumentacją, stwierdzając, że mieli na uwadze tylko jednostronność, bo „ta akurat cecha, mogąca mieć tak znakomite oddziaływanie na cały obszar sztuki, nie to, lecz wiele złego zdziałać może, mając się za coś szczególnego, samodzielnego i niezależnego”²⁸.

Trzecią klasę tworzą *charakteryzerzy*, do których zalicza się przybyły do galerii gość. Wuj najwidoczniej zaprzyjaźnił się z jego poglądami, był bowiem gotów zaakceptować je jako godne rozważenia. Można dopatrzeć się w nich przekonania rygorysty, osądził. „Abstrahowanie, redukowanie do pojęć” zawsze ku czemuś prowadzi. Jeśli przeciwstawić to „pustce w przypadku innych artystów i zwolenników ich sztuki, to *charakteryzera* wypadłoby cenić w sposób szczególny”²⁹. Filozof nie miał zamiaru tego roztrząsać. *Charakteryzerzy* ze względu na to, że są jednostronni, bywają niebezpieczni. To są *szkieletnicy, zautłkowcy, zasklepięncy*. „Wyłącznie logiczne byty, wyłącznie rozumowe operacje ani sztuki nie czynią, ani jej nie służą”. Julia, której ta wypowiedź nie wydała się przekonująca, ograniczyła się do lakonicznego komentarza: „Nie będę sobie łamała głowy, jak to należy rozumieć”. Chętnie natomiast zgodziła się ze stwierdzeniem, że „[p]oza tym brakuje *charakteryzerom* uroczej lekkości, bez której nie da się mówić o jakiegokolwiek sztuce”.

²⁸ *Ibidem*, s. 103.

²⁹ *Ibidem*, s. 105.

Czwartą klasę stanowią *onduliści*. Julia najchętniej by wyrugowała tę klasę, ale jej siostra upodobała ją sobie szczególnie. Najważniejsza jest w tym wypadku miękkość. *Onduliści* są jak bańka mydlana, „mieniąca się kolorami i ulatująca w górę, co w każdym razie jest bardzo przyjemne w odbiorze”. Tego rodzaju dzieła sztuki „są niemal bezkształtne i niczego realnego w nich nie ma”. Za zasługę poczytać im można „sposób wykonania i budzącą miłe odczucia ułudę”. Brakuje im „znaczenia i siły”, i dlatego właśnie są na ogół lubiani, „tak jak nijakość w towarzyskich kręgach”. „Z zasady tak powinno być – dodała Julia – by towarzyskie spotkania znaczyły coś więcej niż nic”³⁰.

W następnej klasie mieszczą się *artyści małego formatu*, pożyteczni ze względu na łatwość ich przechowywania. Trudno im jednak, jak się zdaje, wznieść się na wyżyny. O ile nie zdradzają wycucia tego, jak dzieło powinno wyglądać w całości, to zasługują na miano *punktowców* i *punkci-kowców*. To samo, co o nich, można powiedzieć o szóstej i ostatniej klasie, o klasie *szkiczystów*.

„Ci mogą”, pisze Julia, „czynić sztukę niebezpiecznie jednostronną [...] jak bohaterowie pozostałych rubryk”. *Szkiczyści* potrafią szybko wywoływać zachwyty niedoświadczonych i nieobytych w dziedzinie sztuki. Trzeba tutaj przestać mówić o „rysunku, proporcjach, formach, charakterze, wyrazie, kompozycji, zgraniu elementów, wykonaniu, bo mamy do czynienia jedynie z pozorowaniem tego wszystkiego”. Artyści zawsze grozi niebezpieczeństwo, że na tym poprzestanie, nie będzie pretendował do tego, by ogarnąć całość.

Dokonawszy tej klasyfikacji, zabrano się do „ponownego łączenia rozdzielonych grup [...]”³¹. Bywa, że „jakiś *naśladowca* połączy się z *artystą małego formatu*, i może nawet z *charakteryzerem*. *Szkiczysta* może rzucić się w stronę *imaginisty*, *szkieletyisty* albo *ondulisty*, a ten zjednoczyć się z *fantomistą*”. Dopiero przez „zespolenie sześciu właściwości” powstaje „twórca w idealnej postaci”. To samo dotyczy miłośnika sztuki.

Zamierzano jeszcze omówić kwestię rozmaitych form łączenia, ale ostatecznie ustalono, że powaga musi się spotykać z grą i zabawą, a w związku z tym należy przyporządkować określone klasy powadze, inne natomiast grze i zabawie. Samą powagę można zaobserwować u *naśladowców*, *charakteryzerów* i *artystów małego formatu*; z czystą grą i zabawą zaś mamy do czynienia w przypadku *fantomistów*, *ondulistów* i *szkiczystów*. Mówić natomiast, że mamy oto splot powagi z grą i zabawą, możemy wtedy, gdy zauważamy „ugruntowaną na solidnej wiedzy zdolność uogólniania”,

³⁰ *Ibidem*, s. 106.

³¹ *Ibidem*, s. 109.

tendencję do wypracowania określonego stylu, wolę ukazywania prawdy, piękna i doskonałości.

Julia kończy list stwierdzeniem, że gdyby chciała powiedzieć coś więcej, musiałaby wszystko zaczynać od nowa. Czy zabrałaby się do tego, nie wiemy. Natomiast zapowiada, że tym, „co jeszcze leży jej na sercu, pewnym wyznaniem, niekoniecznie mieszczącym się w obrębie sztuki” w najbliższym czasie „szczególnie będzie się zajmować”, do tego będzie jednak musiała sobie „dobrze przyciąć nowe pióro, bo to, którym pisała, za bardzo się zdarło”, dlatego też na razie mówi nam „do widzenia”.

*

Czy tę humorystyczną opowieść można nazywać nowelą? Czy to w ogóle jest utwór literacki? Mamy do czynienia z opowieścią: najpierw dotyczącą kolekcji jako rodzinnego przedsięwzięcia³². Ten, kto spodziewa się opisu poszczególnych eksponatów, będzie rozczarowany. Najdokładniej opisanego obrazu już w kolekcji nie ma. Opowiadający o nim bardzo tego żałuje, bo widnieli na nim, jak żywi, jego nieżyjący już rodzice:

Ojciec mój, trzymający pod rękę mamę, występował niejako z ram, przerażająco rzeczywisty, za sprawą okoliczności i kunsztu artystycznego zarazem. Został uwieczniony na obrazie w chwili, gdy, ubrany jak zwykle, wracał z jakiegoś towarzyskiego przyjęcia do domu. Obraz był malowany z całą starannością w tym miejscu i dla tego miejsca, postaci z określonego punktu widzenia ujęte we właściwej perspektywie, zaś ich stroje odwzorowane z dbałością o jak najlepszy efekt. By światło padało jak należy z boku, przesunięte zostało jedno z okien i tak wszystko ustawione, że iluzja jest doskonała³³.

Opis ten jednak stanowi wyjątek. Opowiadającego interesują przede wszystkim kryteria oceny dzieł sztuki malarskiej w najszerszym sensie oraz to, jak je przybliżyć odbiorcom. Z początku nic specjalnego się nie wydarza. Dopiero z chwilą pojawienia się obcego, który zostaje wprowadzony w akcję jako miłośnik sztuki, dochodzi do konfliktu, a ujmując to w kategoriach

³² W liście z 24 listopada 1798 roku, skierowanym do Schillera, Goethe mówi o czynionych postępach w pracy nad *Familiengemälde der Kunstfreunde und Sammler*, czyli nad obrazem rodzinnego kręgu miłośników sztuki i kolekcjonerów (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Leipzig 1964, t. II, s. 167).

³³ Johannes Grave wyraził przekonanie, że opis ten nie jest czystym wymysłem. Istnieje bowiem podobne malowidło, wykonane przez nadwornego malarza działającego w Kassel, Heinricha d.Ä. Patrz J. Grave, *Natur und Kunst, Illusion und Bildbewusstsein. Zu einigen Bildern in Goethes Beiträgen für die Propyläen*, w: *Klassizismus in Aktion. Goethes »Propyläen« und das Weimarer Kunstprogramm*, ed. Daniel Ehrmann i Norbert Christian Wolf, Wien-Köln-Weimar 2016, s. 236).

techniki narracyjnej: wydarza się coś niesłychanego³⁴. Obcy nie jest gotów uznać piękna za najważniejsze kryterium wyznaczające wartość dzieła sztuki. Dla niego o tej wartości przesądza to, co charakterystyczne. W XVIII wieku takie stanowisko było nie do przyjęcia. Dlatego też wuj gwałtownie protestuje. Do dyskutujących dołącza w pewnym momencie młody filozof. On też będzie już dalej relacjonował przebieg tej polemiki i zdradzi nam na koniec, że zależy mu na bliskości Julii. Będzie to nowy, zaledwie zarysowany wątek w opowieści. Możemy go rozwijać, jak chcemy.

Następnego dnia dom kolekcjonera odwiedza wiele osób zainteresowanych obejrzeniem zbiorów. Julia zdaje sprawę z biegu wydarzeń. Zdarzają się sytuacje, które są dla niej irytujące. W końcu toczy się rozmowa w wąskim gronie członków rodziny kolekcjonera, dotycząca kryteriów szeregowania dzieł sztuki malarskiej. Ósmy list, w którym jest o tym mowa, sprawia wrażenie rozprawy z teorii sztuki. Nie ma tu już żadnych elementów akcji. Odbiorcy mają sposobność do zastanowienia się nad terminami, którymi się tu operuje.

Wuj występuje teraz w roli miłośnika sztuki ze skłonnościami do tego, co „odważnie rzucone na płótno, z dzikością wykonane tuszem, gwałtowne”. Chciałby też znać opinię na temat dzieł zaliczanych do malarstwa w szerokim rozumieniu, a więc szkiców, projektów, karykatur, najzwyczajszych krajobrazów *etc.* – słowem tego, co zazwyczaj trafia do przedsiönka sztuki. Osąd pozostawia w znacznej mierze filozofowi i siostrzenicy Julii, która ma spisać wynikające z tego konkluzje. Jako młodej dziewczynie wypada jej wypowiadać się śmieiej, sprzeczać się z wujem, aczkolwiek w gruncie rzeczy podziela jego przekonania. Wchodząc zdecydowanie w polemikę z odwiedzającą ich galerię damą, prawdopodobnie angielską Lady, pokazuje, że ma poczucie własnej wartości i nie ulega przesądom. Łatwiej jej też prowadzić konwersacje z filozofem niż jej statecznemu wujowi. Wiele występujących w tekście neologizmów, jak *imaginiści, mgławicowcy, męscy pozoranci, fantazmiści, punktowcy, projektowcy etc.*, którymi posługuje się też wuj, jest dowodem na to, że w zajmowaniu się sztuką można znajdować przyjemność. Nie na darmo mówi się tutaj o grze i zabawie, zmieszanej z powagą. I nieprzypadkowo w zapiskach Julii pojawia się w końcu wypowiedź, że gdyby miała jeszcze raz sporządzić zapis swych przemyśleń, to musiałaby o tym wszystkim zacząć pisać od początku. Słowem, jest to gra bez końca.

³⁴ Goethe w 1827 roku zdefiniował jak wiadomo nowelę w rozmowie z Eckermannem jako „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit”.

Goethe wymyślając ten utwór mówił o obrazie życia rodzinnego w listach i zamierzał opatrzyć go tytułem *Kolekcjoner dzieł sztuki*³⁵. Zamierzał „ukazać w szczególny sposób rozmaite kierunki obierane przez twórców i miłośników sztuki, gdy nie mają na względzie sztuki w pełnym jej wymiarze, lecz przywiązują się do wybranych części”³⁶. Schiller natomiast, zapoznawszy się z ukończonym przez Goethego tekstem jego opowieści, nazwał go minipowieścią, bardzo zyskującą na tym, że „żadna z odwiedzających galerię karykaturalnych postaci nie popisuje się znajomością rzeczy, która staje się potem oczywista”. Godne pochwały jest także, że ten „cały krąg”, tworzący trzy klasy „fałszywości, niedoskonałości i doskonałości”, w ostatnim liście zostaje domknięty w „filozoficznym stylu”³⁷. Schiller spodziewał się, że ten przyczynek do czasopisma „Propyläen” „narobi sporo hałasu i będzie kojarzony z *Xeniami*”³⁸. Echo było jednakże znikome. W tekście nie wymienia się żadnej osoby z nazwiska, co było w *Xeniach* praktykowane.

Pochwałą Schillera Goethe był niezmiernie ucieszony. W odpowiedzi napisał mu, że Meyer, aktywnie wspierający go w ich wspólnym przedsięwzięciu, „Propyläen”, właśnie zastanawia się nad tym, do jakich klas zaliczyć należałoby niektórych wybitnych malarzy. Dla przykładu „Michał Anioł zasługiwałby, jego zdaniem, na miano *fantazmisty*, Correggio *ondulisty*, a Rafael *charakteryzera*”. Rubryki te uzyskują niesamowitą głębię, gdy ukazuje się nam tych „[...] wybitnych ludzi z ich ograniczeniami, a mimo to stawia ich na pozycji władców bądź wysokiego lotu reprezentantów całych gatunków. *Naśladowcami* Niemcy zapewne pozostaną, co zaś się tyczy *mgławicowców*, to w starożytnej sztuce nie ostanie się ani jeden; Óser jako taki może natomiast występować”. Goethe opowiadał się za podjęciem pracy nad „dalszym ciągiem *Kolekcjonera*”³⁹. Do tego jednak nie doszło. Niektórzy badacze upatrują w projekcie pod nazwą *Dilettantismus* zapowiadaną kontynuację *Kolekcjonera*, tylko że, po pierwsze, praca ta pozostała w fazie projektowania, a po drugie, nie ma tam ani śladu myśli o kolekcji, a zważmy, że ósmy list mówi nam już niejako o jej spotęgowanych formach, o zbiorach zbiorów. Uogólnienia się tu to, o czym pisał wuj w trzech pierwszych listach, a mianowicie, że każdy z członków rodziny tworzy swą kolekcję na swój własny sposób.

³⁵ Tak pisał w liście do Meyera z dnia 27 listopada 1798 roku.

³⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, wydanie hamburskie, ed. Erich Trunz, München 1981, t. XII, s. 605.

³⁷ *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, t. II, s. 227 (list Schillera do Goethego z 19 czerwca 1799). Mówiąc „filozoficzny”, Schiller ma na myśli estetyczny punkt widzenia.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 228.

Szczególny walor opowieści Goethego polega na multiperspektywiczności, a także na otwartości jej formy.

Smutne byłoby – napisał w zamieszczonym w czasopiśmie „Propyläen” artykule poświęconym Winckelmannowi – być zmuszonym do uznawania powstałej rzeczy za skończoną. Zbrojownie, galerie i muzea, które przestaje się uzupełniać, przyjmują jakiś grobowy i upiorny charakter. Zmysły człowieka kurczą się w tak ograniczonym kręgu sztuki, przywykamy do myśli, że zawierają już wszystko, a powinny prezentując nowe zasoby przypominać nam, że w sztuce, tak jak w życiu, nic nie jest skończone, tylko że trwa tu ciągły ruch nieskończonego⁴⁰.

Nowela *Kolekcjoner* niczym smutnym nie epatuje. Mówi o przyjemności kolekcjonowania i o dokonaniach artystów, o tym, co udatne i co nieudatne. Pisząc ten utwór Goethe musiał być w doskonałym humorze. Z listu na list zabawy mamy coraz więcej. Pewnie chętnie stworzyłby ciąg dalszy, gdyby nie został zmuszony ze względu na zbyt małą liczbę abonentów zaprzestać wydawania „Propyläen” zaledwie w dwa lata od założenia z końcem 1800 roku.

*

W badaniach często zwracano uwagę na to, że niektóre z postaci przypominają konkretne osoby. Na przykład gość identyfikowany jest z Aloysem Hirtem, który w 1797 roku zamieścił w Schillerowskim czasopiśmie „Horen” dwa wiążące się ze sobą artykuły: *Über das Kunstschöne* i *Laokoon*. Rozwinał w nich podobną teorię charakterystyczności, z jaką występuje gość. Goethe posunął się nawet do tego, by posłużyć się w swym tekście niektórymi sformułowaniami z tych artykułów w dosłownym brzmieniu. Powstaje zatem pytanie, czy chciał tym sposobem doprowadzić do polemiki z Hirtem, jak przypuszcza Alessandro Costazza, dowodząc, że było to nieporozumienie⁴¹, czy może jego „pierwowzory” (do których należeli także Schiller i Kant, odwzorowani mniej lub bardziej dokładnie w postaci filozofa) po prostu rozbudzały jego wyobraźnię? To drugie jest bardziej prawdopodobne. „Pierwowzory” były mu pomocne w koncipowaniu żywo wzajemnie na siebie reagujących postaci w obszarze duchowym i „semantycznym”. Nowela sprawia poza tym wrażenie, jakby Goethe chciał

⁴⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. XII, s. 116.

⁴¹ Patrz: Alessandro Costazza, *Das Charakteristische als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren*, „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, t. XLII, Stuttgart 1998, s. 85.

powiedzieć: „patrzcie, niczego nie da się ująć tylko pojęciowo”⁴², wciąż indywidua swoją odrębnością burzą porządek. Za przykład służyć może ojciec wuja, który szczególnie upodobał sobie dokładne odwzorowania rzeczy i osób. W końcu kazał tak doskonale sportretować siebie i swoich najbliższych, że wyglądali jak żywi. W efekcie ten, kto się takiego widoku nie spodziewał, nie wpadał w podziw, lecz był przestraszony. Dokładne odwzorowanie oryginału doprowadziło do absurdu⁴³.

Osobliwości, na jakie natrafiamy u kolekcjonerów, sprawiają, że nie ma zbiorów, które byłyby typowe dla całej generacji i konsekwentnie zachowywały zawsze ten sam profil. Nawet w obrębie jednej rodziny posiadającej kolekcję, której początki sięgają czasów pradziadka, każdy z jego następców miał inne upodobania i ulegał wpływom aktualnych trendów.

Opowieść o dziejach pewnej rodzinnej kolekcji uzyskała formę „minipowieści”, według określenia Schillera. Opowieść ta wszakże nie jest dokończona. Stała się rzecz niesłychana: został podany w wątpliwość ostateczny cel zabiegów twórczych: piękno dzieła sztuki. Jak to się stało, tego już nie objaśnia wuj, lecz filozof i Julia. Jest to niewątpliwie punkt zwrotny w owej „minipowieści”, która w tym momencie zaczyna spełniać kryteria noweli, ustanowione przez Goethego i sformułowane w jego późniejszej definicji tego gatunku literackiego.

Kolekcjonera i jego bliskich można uznać za nowelę także ze względu na to, że stanowi niewątpliwie *novum* w literaturze. Otóż pewien określony problem z zakresu teorii i historii sztuki jest rozpatrywany w innej konwencji niż zwykle: w formie opowieści adresowanej do konkretnych osób, do wydawców czasopisma „Propyläen”. Nie mamy wszak do czynienia z przekazywaną ustnie opowieścią, jak w *Dekameronie*, lecz w listach⁴⁴.

Nazwisko autora noweli nie zostaje ujawnione. Musiałby bowiem przyznać się do tego, że będąc głównym wydawcą czasopisma „Propyläen”,

⁴² Denise Blondeau na wstępie artykułu *Goethes Novelle „Der Sammler und die Seinigen” als „doppelte Ästhetik”* słusznie powołuje się na fikcyjny charakter i prawo dzieła do autonomii, by na koniec upatrywać w noweli jedynie środka relatywizacji surowych teoretycznych klasycystycznych aspiracji weimarskich przyjaciół sztuki, nie zaś zwarty w sobie tekst (*Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, t. XI: *Klassiken, Klassizismus, Klassizität – Kulturmetropole Paris im Zeichen der Moderne – Der Streit um die literarische Moderne*, ed. Jean Marie Valentin, Bern 2008, s. 19-24).

⁴³ Woskową figurę swego ojca „w peruce z prawdziwych włosów”, „w atlasowym szlafroku” wuj trzymał ukrytą za kotarą i nikomu jej nie pokazywał.

⁴⁴ Poczucie niemalże bezpośredniego obcowania z adresatami listów zostaje wyrażone słowami wuja: „Myśli zwracają się do Was, moi Panowie, pióro moje ku Wam niejako wybiega, pisząc pokonuje krok po kroku dzielącą nas drogę. I już jestem u Was!”. Bardzo piękny jest też urywek w liście siódmym, pisanym przez Julię: „Na dziś proszę mi pozwolić umknąć po cichutku z Państwa towarzystwa”. W trakcie pisania ma silne poczucie obecności osób, z którymi „rozmawia”.

pisze właściwie do siebie. Zdystansowanie wuja do filozofii⁴⁵ przypisano by natychmiast jemu, odczytując to jako krytykę wymierzoną osobiście w Schillera, aczkolwiek w domyśle pozostają także Kant i Fichte.

Filozof dochodzi w noweli do głosu, rzecz znamienna, dopiero wtedy, gdy zarzeka się, że nie występuje akurat w roli filozofa. Gmach jego idei zostaje przedstawiony nie przez niego osobiście, lecz za pośrednictwem Julii. Dzięki temu zabiegowi ton tej wypowiedzi zostaje nieco złagodzony. Wymaga tego dbałość o zachowanie dobrej atmosfery towarzyskiej, antytowarzyskość jest bowiem wpisana w systemy, gmachy ideowe, także filozoficzne.

Goethe's Story The Collector and his Friends

In this paper, an analysis of the short story, *The Collector and his Friends* focuses on the method of narration. In terms of its formal aspect, it can be situated somewhere between a novella and a short story.

Key words: Goethe, Schiller, collecting, painting, the "Propyläen" Journal, Laokoon

⁴⁵ „Przedziwna jest ta filozofia, zwłaszcza ta najnowsza! Zagłębiać się w swoje własne wnętrze, przyłapywać swego ducha na podejmowanych przez niego operacjach, zamykać się całkowicie w sobie, by lepiej poznawać istotę rzeczy!”.