

# Roman Dyboski

---

## Romantyzm a krytyka dzisiejsza w Anglii : (dokończenie)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 10/1/4, 53-78

---

1911

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dr ROMAN DYBOSKI.

## ROMANTYZM A KRYTYKA DZISIEJSZA W ANGLII.

(Dokończenie.)

Najczarowniejszym poematem Byrona jest jego życie — i pięknym hołdem dla tego szeregu faktów, składających się na wymarzoną jakby legendę, rozpoczyna swe wywody Symons, akcentując od początku jak najsilniej ten zapal do życia czynu, którym Byron całe życie płonie, który dyktuje mu czasem słowa lekceważenia dla poezji i spekulacji,<sup>1)</sup> czasem znów ukazuje mu w poezji narzędzie władzy nad umysłami, potężniejsze od miecza i berła.

Przechodząc z kolei do niewyczerpanego dla Anglika przedmiotu braków i niedoskonałości Byrona jako poety, niedługo zatrzymuje się Symons przy sprawie niemuzykalności jego wiersza; wszak o tem ostatnie słowo dla ziomków poety powiedział Swinburne; niewiele też rozprawia o jego dziwnem uwielbieniu dla Pope'a, które oczywiście w nim nie znajduje tak wyrozumiałego tłumacza jak w Morleyu lub w Courthopie; bardziej stanowczym i wymownym staje się Symons dopiero, gdzie stara się dociec przyczyny, dla której u Byrona niema tej co u innych poetów — Coleridgea i Roberta Browninga — ciągłej alternacji między ustępami doskonałymi i słabymi, lecz przy wysokiem na ogół napięciu siły twórczej jest stały niedostatek artystycznego wyrażenia — *constant failure* — jakby organiczny błąd w konstytucyi poety.

<sup>1)</sup> Jeszcze silniejszych wyrażen używa o sztukach plastycznych. Symons cytuje ustępy z listów, gdzie o skarbach galeryi florenckich mówi w sposób przypominający nam prawie aforyzmy Marka Twaina o „bohomasach, które nam każą podziwiać“; z całą szczerością podaje Byron, że obraz lub rzeźba przemawia do niego tylko o tyle, o ile mu „przypomina coś, co widział, lub może zobaczyć“.

Istotę tej dyskwalifikacji określa Symons w ten sposób, że talent Byrona, jak to już u chłopca poznał jego nauczyciel Drury, w założeniu był raczej oratorski niż poetycki, — podobnie, rzechy można, jak talent Wiktora Hugo; istotnie przekonującymi są przykłady, wybrane z pośród najświetniejszych aforyzmów, epitetów, metafor w poezji Byrona i przytoczone przez Symonsa na dowód, że wrażenie, jakie ona w najszcześniejszych momentach wywołuje, to raczej ta radość, jaką nam sprawia absolutnie trafne określenie w dobrej prozie, niż suggestya prawdziwej poezji. Niemasz wokoło poezji Byrona tej czarodziejskiej atmosfery, tej mgły i woni, co urokiem niepewności przesłania i owiewa wytwory wyobraźni Coleridgea lub Keatsa; on zawsze ma coś pewnego, wyraźnego do powiedzenia, wszystko w jego poezji stoi silnie, jasno, dobitnie, „w jaskrawem świetle bez cieniów“, i stąd też nieporównana moc, z jaką przemawia do przeciętnych umysłów, nie podlegających owej hipnozie. Bezpośredniość — *directness* — w ścisłym połączeniu z cenną zaletą szczerości, to odrębna, zgoła nie romantyczna cecha jego utworów; zawsze światowy, ziemski, ludzki, z materiałów życia samego, bez pomocy oderwanej imaginacyi, stworzył nowy i osobny rodzaj poezji. Właśnie przez ten brak fantastyczności, który całej twórczości jego w porównaniu z produktami eterycznej Muzy Shelleya nadaje wygląd prozaiczny, zasługuje ta specjalnie Byronowska odmiana poezji na predykat, którego nie zawahał się chlubnym uczynić sam Goethe, stosując go do swoich własnych wierszy: *Gelengheitsgedichte*. W innem znaczeniu niż Wordsworth odkrywa Byron samodzielnie i stanowczo poezję rzeczywistości: dla niego życie, jak to jasno wyraża Symons, samo jest „fantastycznym“ (*imaginative*), nie jakimś „surowym materiałem, z którego wyobraźnia robi coś innego“; i dlatego życie jego — to poemat, a poemata — to samo życie. W tej wciąż powtarzanej w różnych odmianach formułce o jedności życia i poezji w naturze Byrona jest istotna zasługa Symonsa w historii usiłowań nad opisowem określeniem jego ducha.

Z tego stosunku poety do rzeczywistości wynika w życiu osobistem pewna obiektywność wobec własnych wzruszeń, zdolność do poetyckiego ich wyzyskania, jak gdyby poeta był widzem a nie aktorem tego dramatu życia; to głównie nadaje mu często pozór nieszczerości, ale stąd też pochodzą te zdumiewające, choć sporadyczne przykłady prawdziwie męskiego panowania nad sobą i otoczeniem, które napotykamy w różnych krytycznych momentach biografii Byrona.<sup>1)</sup> Sposób, w jaki Byron buduje swe

<sup>1)</sup> Np. że podczas burzy morskiej na wodach jońskich zawiął się w płaszcz i spokojnie spał na pokładzie; albo że w Missolonghi, chory na febrę, zgromił i uspokoił zbuntowanych żołnierzy, co wtargnęli do jego sypialni.

życie i swą sławę, jest wciąż prawie rozmysłny i świadomy, a pragnienie rozgłosu jednym z najsilniejszych jego instynktów. Tak się przedstawia, z wewnątrz niejako, ta często rażąca teatralność w jego postępowaniu i pismach; jest nieodzowną, integralną częścią jego życia i sztuki.

Taksamo częścią jego istoty, tej natury „bardziej ludzkiej niż literackiej“, była owa nigdy niezaspokojona, istnie cygańska, a raczej typowo angielska miłość do podróžowania; taksamo jak poezya, jest mu ono surrogatem tych wielkich czynów na scenie świata, których żądzą wciąż płonie; ono też najdobitniejszym wyrazem tego prawie materyalistycznego przywiązania do teraźniejszości w czasie i miejsu, o którym się właśnie mówiło. Byron, jak to doskonale przejrzał już Goethe, nie jest bynajmniej naturą głęboko refleksyjną; nie ma poprostu czasu w prądzie faktów życia czekać na widzenia i myśli, które na rozkaz nie przychodzą.

W satyrycznych poematach ostatniego okresu, nadewszystko w „Don Juanie“, Byron od poezyi retoryczno-deklamatorskiej posunął się ściśle konsekwentnie o krok dalej w swem utożsamieniu poezyi z życiem i stworzył niebywały w poezyi angielskiej, nie urzeczywistniony nawet przez świadome wysiłki Wordswortha typ poezyi zupełnie konwersacyjnej; „rozmawia wierszem“ przez szesnaście pieśni jak nikt przed nim ani po nim, i w tej rozmowie jest najzupełniej i najszczerzej samym sobą, tym światowcem-autorem, którego postać, podobnie jak po nim Stendhal, miał ambicję przedstawiać dla potomności.

Z całą ziemskością tą swego usposobienia nie był Byron — na szczęście dla poezyi — zadowolonym z życia i świata; to byłoby, jak śmiało powiada Symons, „bankructwem“ (*failure*) moralnym i literackim; ocaliło go od tej stagnacji osobiste nieszczęście, skrucha i ból, które wlecze za sobą przez całe świetne lata włoskie, melancholia, w którą na tak przeróżne sposoby wciąż się drapuje. Ten element cierpienia nadaje poezyi jego tyle głębi, ile jej przyznać można i trzeba, ile posiadać musiała, by się nie stać beznadziejnie banalną. Przyczyną tego cierpienia była nie tylko ukryta wina, co jak ciemna chmura wciąż nad nim wisi; nie był nim zgoła przesył, który tak niesmacznie udaje w początku „Childe Harolda“; był raczej, jak to przekonywująco formułuje Symons, dziecinny nadmiar pragnień i żądań wobec świata, była więc owa ogólno-ludzka i odwieczna cecha bezgranicznego pożądania, którą Goethe, pod pięknem nazwaniem „tęsknoty za nieskończonością“, uznał za istotne znamię poezyi Byrona, a która już i przed nim, w namiętnej dobie Renesansu, z podobnego mu tym ogniem ducha, Krzysztofa Marlowe, uczyniła jednego z największych poetów angielskich.

Nie na to zniechęcenie do świata ludzi cierpi Byron, które potem tak skwapliwie kopiują całe szeregi pesymistów europejskich, ale na zbyt wielką i właśnie dlatego nieszczęśliwą miłość do ludzkości i ludzkiej natury; nosi ją ze sobą jak chorobę; nawet gdy pod chwilowym wpływem Wordswortha — któremu przez pośrednictwo Shelleya uległ — modli się w Szwajcaryi do wielkich potęg Przyrody, istotą tego nabożeństwa jest raczej antropomorfizm, uczłowiczenie świata przedmiotowego, niż błoga panteistyczna zatrata świadomości osobistej w morzu wszech-bytu. Stąd też ten duch dydaktyczny, przenikający wszelką jego opisywą poezję, te moralne zastosowania i nauki, często trywialne i nudne, do których wszystko wokoło daje mu sposobność; stąd też ten dręczący brak jakiegoś filozoficznego zaspokojenia, jaki w nas pozostawia lektura dzieł jak dramat biblijny „Kain“; ten przecież w całości jest jednym wielkim a rozpaczliwym zapytaniem, tem właśnie zapytaniem o przyczynę złego, o istotę śmierci, którego człowiek nigdy sobie stawiać nie przestanie. Poezja tak prawdziwie ludzka nie może być systematycznie filozoficzną, bo życie samo nie układa się w system i nie rozwiązuje metafizycznych zagadek; to też nie filozofię u natur byronowskich przynoszą lata, lecz jedyny jej surrogat: świadomie ironiczny humor „Don Juana“. I pragnąc życia i żałować go uczymy się ze strof tego poematu, ale ani wierzyć ani nawet zaprzeczać; jak cała twórczość Byrona, jest on zbiorem i stwierdzeniem faktów życia, to przykrych, to radosnych, ale nigdy nie wyjaśniających i nie wyjaśnionych; równie więc doskonale jak do późniejszego arcydzieła, które ją przybrało, zastosować doń można potężną nazwę *Comédie humaine*.

\* \* \*

Percy Bysshe Shelley, najeteryczniejszy duch w tej całej gromadce poetów, jedna z najnieuchwytniejszych osobistości w dziejach poezji powszechnej, w ojczyźnie swojej szczególnie ostatnimi laty staje się przedmiotem intensywnych i poważnych studyów filologiczno-literackich. Impuls do nich dało przedewszystkiem złożenie w bibliotecę bodleiańskiej w Oxfordzie przez descendentkę poety całego zbioru jego rękopisów, które w niezmiernie cenny sposób uzupełniły naszą znajomość genezy jego utworów a zarazem we wielu miejscach dopiero definitywnie wyjaśniły postać tekstu, gdyż dzieła, jako drukowane za życia poety przeważnie we Włoszech, mimo trudów podjętych przez wdowę w autorytatywnem pośmiertnem wydaniu z r. 1839, obfitowały w korrupcyę i niedokładności. Dziś mamy na podstawie tych rękopisów doskonałe wyczerpujące wydanie poetyckiej spuścizny Shelleya<sup>1)</sup>; do niego też jednego wśród wszystkich tych poetów

<sup>1)</sup> *The Oxford Shelley*, ed T. Hutchinson, Clarendon Press., 1905. Cena 3 s. 6 d.

posiada filolog tak niezmiernie pożyteczne narzędzie badań, jakim jest kompletny słownik<sup>1)</sup>; korespondencję poety również mamy teraz przed sobą w formie autentycznej i kompletniejszej niż kiedykolwiek<sup>2)</sup>; pisma prozą wydano niedawno wiernie według rękopisów bodleiańskich<sup>3)</sup>; a sam rok 1909 przyniósł dwie obszerne monograficzne prace o poecie<sup>4)</sup>. Znalazły te gorliwe studia należny oddźwięk i na kontynencie; wystarczy wyszczególnić świeżą francuską monografię o młodości Shelleya przez wydawcę jego traktatów prozą<sup>5)</sup>, oraz fakt, że pierwsze ściśle krytyczne wydanie arcydzieła poety, „Prometeusza“, opracowane na podstawie wszystkich druków i rękopisów, ukazało się niedawno w podręcznej formie w bardzo praktycznej niemieckiej seryi klasyków angielskich<sup>6)</sup>. W Ameryce pojawienie się umiętęnego wyboru z Shelleya w znakomitej *Belles-Lettres Series*<sup>7)</sup> świadczy o poczytności poety w kołach wykształconych.

Tak pracowitym i pełnym pietyzmu studjom naukowym nad poetą odpowiada też wzrastająca ostatnimi czasy fala entuzjazmu dla jego poezji u całego czytającego ogółu. Inicytorem i tego kultu literackiego, jak tylu innych, był Swinburne<sup>8)</sup>, który promienną aureolą otoczył postać poety, podobnego mu i w rewolucyjnym umiłowaniu wolności i w nieporównanej melodyjności wiersza. Zaś do najmłodszej generacji liberalnych Anglików, od Huxleya jeszcze agnostycyzmem szczerze przejętej, a w sprawach społecznych znacznie radykalniejszej i bardziej przewrotowej od klasycznego liberalizmu XIX wieku, — dowodem głośny „socjalistyczny budżet“ Lloyd-George’a — śmiała treść religijna i polityczna poezji Shelleya z podwójną oczywiście przemawia siłą; z drugiej

<sup>1)</sup> *Ellis, A Lexical Concordance to the Works of P. B. Sh.* 2 tomy, 4<sup>o</sup>. Podobne konkordancje do innych poetów tej grupy — jak Wordswortha — przygotowują się staraniem amerykańskiego profesora A. S. Cooka i jego uczniów.

<sup>2)</sup> *Shelley's Letters*, ed. Roger Ingpen. London, Pitman, 1909. 2 tomy.

<sup>3)</sup> *Shelley's Prose Works*, edited from the Bodleian MSS. by A. H. Koszul. Oxford, Clarendon Press, 1910. Cena 2 s. 6 d.

<sup>4)</sup> Autorami F. Thompson (London, Burnes & Oates) i A. Clutton Brock (London, Methuen).

<sup>5)</sup> A. H. Koszul, *La jeunesse de Shelley*. Paris 1910.

<sup>6)</sup> *Englische Textbibliothek*, ed. Prof. J. Hoops. Nr. 13: *Prometheus Unbound*, ed. R. Ackermann. Carl Winter, Heidelberg. 1909.

<sup>7)</sup> *The Belles-Lettres Series*, ed. Prof. Ewald Flügel. Boston, D. C. Heath. *Shelley's Poems*, selected and edited by G. E. Woodberry.

<sup>8)</sup> Por. np. jego artykuł o Shelleyu w *Chambers', Cyclopaedia of English Literature*. (new ed. by D. Patric, 1906, tom III).

strony podnoszący się wśród klasy pracującej od czasów Ruskina poziom wykształcenia estetycznego i zmysł dla piękna formy przysposabia najżywotniejszą część narodu, młodzież robotniczą, do uwielbienia dla boskiej muzyki rytmów Shelleya<sup>1)</sup>, tak że na ogół może dla niego raczej niż któregokolwiek innego z całej grupy romantycznych poetów nastaje dzień istotnie wielkiej popularności.

\* \* \*

Shelley dlatego jest tak jedynym, tak zupełnie nad wszelką materialną rzeczywistość wyniesionym zjawiskiem w historii poezji, że jest bardziej konsekwentnie rewolucyjnym niż Wordsworth i Byron. Ci obydwaj stosują się do swego społecznego otoczenia; Wordsworth unika wyciągania ze swych poetyckich zasad ostatnich konsekwencji, wywrotowych socjalnie i literacko, i staje się nawet reakcyonerem; Byron przeciw światu, którym gardzi, walczy jego własną bronią, pisząc dla niego i w jego języku; jeden Shelley ani na krok się nie cofa przed ostatecznym zastosowaniem w praktyce zasad indywidualizmu rewolucyjnego, i w zgodzie z tem, siłą geniuszu wytwarza sobie odrębną harmonię stylu i wiersza, z którą niczego w ziemskiej poezji krytycznie porównać ani zestawić nie można.

Ten konsekwentny rewolucjonizm znajduje wyraz już w samym życiu osobistym Shelleya, które jest jednym pasmem poważnych konfliktów z istniejącą maszyneryą społeczną; nigdy nie liczy się przy żadnym postępku z tem, jakie zeń następstwa w ustanowionym przez obyczaj porządku rzeczy wyniknąć mogą. To też od wygnania z uniwersytetu oxfordzkiego za broszurę „o konieczności ateizmu“ rozpoczyna się szereg starć Shelleya z socjalną rzeczywistością; opisując obszernie jego niespokojne wędrówki, nieobliczalne impulsy i dziwne przygody, nie może Courthope we wielu miejscach powstrzymać się od tonu sarkastycznego, który u trzeźwego Anglika wobec idealizmu tak czysto spekulatywnego jest zupełnie naturalnym, ale z drugiej strony istotnie, bardziej może niż jakakolwiek inna partya książki, narazić go musiał na podniesiony ze strony angielskiej zarzut braku sympatii dla traktowanych postaci. Głównym problemem psychologicznym w biografii poety znowu, jak u Byrona, jest zerwanie z żoną, którą Shelley równie nie-rycersko opuszcza, jak ją nierozważnie poślubił; odebrała sobie później życie, a Shelley za-

---

<sup>1)</sup> Dwojaki ten wpływ Shelleya, ideowy i formalny, sam niżej podpisany miał sposobność studyować na typowym przykładzie w młodzieńczych poezjach swego londyńskiego przyjaciela Jakóba Munro, który ze zawodową pracą telegrafisty w centralnem biurze londyńskiem łączy poważne studia historyczno-językowe i szczerzy zapal dla literatury.

## Romantym a krytyka dzisiejsza w Anglii.

mieszkał na kontynencie z Maryą Godwin, córką znanej feministki Maryi Wollstonecraft i wspomnianego już przygodnie rewolucyjnego filozofa Godwina, którego Shelley czei jako przewodnika i mistrza, a który z uwielbienia zięcia potrafił zręcznie ciągnąć finansowe korzyści. Przyczyną tego całego przewrotu w małżeńskim życiu Shelley'a, znowu jak u Byrona, przede wszystkim to, co prawo rozwodowe angielskie określa jako *incompatibility of temper*, niezgodność usposobień, brak zrozumienia u prozaicznej żony dla śmiałych a nieregularnych lotów męzowego ducha; podobnie jak u Coleridgea, przyłączyła się i zazdrość, którą u żony z czasem wywołać musiały ciągle i zawsze entuzjastyczne stosunki Shelleya z całym szeregiem platonicznych przyjaciółek.

Shelley, choć się wyraźnie zarzeka, że poezji dydaktycznej nienawidzi, jednak przez całe życie na ogół tylko wykłada dydaktycznie zasady francuskich filozofów przedrewolucyjnych, prze-filtrowane przez *Political Justice* Godwina; choć pisze epepeje i dramaty, jednak jest, jak wszyscy poeci tej grupy, na wskroś i wyłącznie lirykiem, aż do zaniku wszelkiej przedmiotowej wyrazistości treści. Z tych dwóch punktów widzenia rozpatrując historycznie jego twórczość, zgodnie z Courthopem niewiele znaleźć można w młodocianym poemacie *Queen Mab*, co by do dzisiejszego pokolenia przemawiało; gorąca religijność młodej duszy, pragnienie jakiejś wyższej formy wierzeń i uczuć niż zmaterializowane i faryzeuszowskie systemy, jakimi się znalazła otoczona, wypowiada się w słowach gwałtownego buntu przeciw dogmatom i instytucjom; dla nas ta wielka wierszowana negacya dziś mieć może interes jedynie psychologiczno-biograficzny, nie aktualny; bo nie *neg*, lecz *nescio* jest wyrazem naszego stosunku do tych nauk i urządzeń.

*Alastor*, wizya rozczarowania poetyckiego ducha wśród rzeczywistości świata, jest poematem znacznie doskonalszym od „Królowej Mab“, ale zarazem już typowo shelleyowskim: niedwuznacznie wypowiada poeta, że według jego przeświadczenia takie życie marzyciela, bezowocnie tęskniącego za niedościgłymi rojeniami, ma wartość wyższą od wszelkiej gorliwej działalności społecznej w ramach możliwości i konieczności. W tym kierunku niezmiennie odtąd kroczy dalej Shelley, niebaczny na głosy ostrzeżeń; w tym kierunku nie może oczywiście iść za nim krytyk tego typu co Courthope, który przeciwstawia mu Dantego i Shakespeara jako przykłady, że właśnie najwięksi z twórców duchowych zawsze liczyli się w znacznym stopniu ze »zdrowym rozumem« swego audytorium, że najwięksi poeci „śpiewali dla ludzi“. Brak tu więc wszelkiej możności sympatycznego zrozumienia między poetą a jego historykiem, i przykrzej może niż gdzieindziej rozlega się w tym rozdziale charakterystyczny dyssonans całego tomu. Fantastyczna epepeja *The Revolt of Islam*, zarówno jak dramat *Hellas*, zmody-



fikowane przez idealizm poety obrazy wielkich współczesnych przewrotów politycznych, cierpią poprostu na zbyt rażący brak wszelkiego prawdopodobieństwa, by mogły, jak tego Shelley pragnie, przez pośrednictwo wyobraźni czytelników obudzić w ich sercach „szlachetny zapał dla doktryn wolności i sprawiedliwości, wiarę w dobro i nadzieję jego tryumfu, przekonanie o znikomości ciemnoty i błędu, o wiekuistości geniuszu i cnoty“. Raczej smutną myśl nasunąć mogą, że tylko w świecie tak zupełnie imaginacyjnym zwycięstwo dobra i światła jest koniecznym porządkiem rzeczy.

Niema może lepszej ilustracji faktu, że wszelka nowożytna poezya od czasów rewolucyi romantycznej jest głównie i przede wszystkim liryczną, niż porównanie dramatów Shelleya „Prometeusz wyzwolony“ i „Hellas“ z ich eschylejskimi wzorami „Prometheus Vincit“ i „Persae“: tu wszędzie prosta zasada moralna, sama się wyrażająca przez rozwój faktów dramatycznej fabuły, u Shelleya natłok spekulatywnych, oderwanych idei, wypowiedzianych w długich monologach i pieśniach chóru. *A lyrical drama* — określenie samego poety — zawiera w sobie i wysokie zalety i artystyczną niemożliwość tego rodzaju nowożytnej poezyi, który typowo reprezentuje „Prometeusz“. Z pod powszechnego panowania liryzmu w natchnieniu Shelleya nie wyłamuje się i dramat *The Cenci*, chociaż pisany z myślą o scenie; by mógł wywierać wrażenie arcydzieła sztuki dramatycznej, na to, jak bez ogródek Courthope ma odwagę stwierdzić, brak mu elementarnej psychologicznej konsekwencji w charakterze bohaterki, który wskutek tego ani nie budzi tego zainteresowania, ani nie wytwarza w koło siebie tej moralnej atmosfery, jakie miał na celu poeta.

Jako o liryku więc można jedynie sądzić o Shelleyu; największe jego dzieła, to niedługie kompozycje liryczne, jak sławne Ody lub *Epipsychidion*. W tych uderza Courthopa nade wszystko jeden wciąż powtarzający się akcent rozczarowania i depresyi. Artystycznie najpiękniejsze i najgłębiej wzruszające wiersze Shelleya są wyrazem zawodów, jakie mu sprawiały rzeczy tego świata, gdy w nich szukał symbolów materialnych dla swych rojeń, kanwy niejako dla tej mglistej tęczowej tkaniny, którą niustannem pasmem wysnuwała z siebie idealna imaginacya. Raz jedyny w życiu — w „Odzie do skowronka“ — natrafił na przedmiot wcielający w absolutnie doskonały sposób jego uczucia; zresztą liryka jego rozplywa się w tej pogoni najprzeróżniejszych, zawsze olśniewająco pięknych, ale nieprzystających do siebie i nieskojarzonych obrazów poetyckich, za którymi wyobraźnia żadnego czytelnika zdążyć nie potrafi. Nietylko cały świat zewnętrzny, ale własne myśli twórcze stają się źródłem owego rozpaczliwego zniechęcenia: z chwilą, gdy przybierają kształty logiczne i w ludzką mowę przyoblec się dadzą, już też budzi się przeświadczenie o ich

niezdolności do materialnego życia i giną w ciemnej otchłani beznadziejnej negacyi: najwspanialej tę dyssolucyę własnych twórców duchowych w zetknięciu z rzeczywistością opisał sam Shelley w końcowej strofie swej *Ode to Liberty*, gdy przebiegłszy historycę niewoli ludzkiej, staje wobec absolutu Wolności jako szkieletu bez żywotnej treści — i »duch jego pieśni jak dziki łabędź, w locie strzałą przeszyty, spada przez świetliste przestworza«. W tych głęboko ludzkich krzykach boleści zranionego idealizmu, nie w powietrznych schematach rewolucyjnych światów, szukać należy, zdaniem Courthopa, trwałej i nieśmiertelnej wartości poezyi Shelleya.

\* \* \*

Dla Symonsa polityczno-dydaktyczne tendencje poezyi Shelleya, do których on sam przywiązywał taką wagę i według których wyłącznie sądzili go współcześni, oczywiście nie mają żadnego znaczenia; przedmiotem jego jedynie Shelley jako najbardziej poetyczny z poetów, jako organizacja duchowa bardziej może uzdatniona do produkcji poetyckiej niż kiedykolwiek ustrój jakiego innego poety. „Dziś, gdy się słyszy słowo: poeta, myśli się przede wszystkim o Shelleyu“. Dlaczego? Co w tej osobistości jest odmiennego i specyficznego, by ją czynić tak jedyną wśród ludzi i poetów? Słyszeliśmy tłumaczenie pragmatycznego historyografa: tajemnicą indywidualności Shelleya ma być bezwzględna, nie dbająca o warunki rzeczywistości konsekwencya w oderwaniem rozumowaniu, w idealistycznych zapędach. Jakież z drugiej strony będzie tłumaczenie artysty-literata? Shelley jest bez namiętności: w te niemal słowa da się ująć formułka Symonsa. Shelleyem, według niego, przez całe życie porusza ogólnikowa i bezbarwna sympatya dla całej panoramy świata, którą jakby we śnie ogląda wokoło, a nie określone popędy normalnego człowieka. Stąd owa nieskalana czystość i nieziemska swoboda, ale zarazem zawsze dziecinna, czasem drażniąca ciekawość, z jaką poezya jego porusza się prawie stale w kole najczarniejszych okropności i występków, buja motylim lotem nad incestem, szałem i śmiercią. Stąd także ów egoizm, z którym Shelley zawsze bez wahania idzie za chwilowym impulsem owej wszechobejmującej sympatyi, a który postępowaniu zwyczajnego człowieka nadawałby cechę brutalności. Temperaturę uczuć Shelleya dla niewiast najlepiej wyraża nieśmiertelna pieśń platonicznej miłości „Epipsychidion“, której nastrój Symons doskonale określa, jako „łodowatą ekstazę“; nie namiętność dla zamkniętej w klasztorze Włoszki Emilii Viviani natchnęła to pienie, lecz — słowami samego poety — miłość Iksyona dla chmury, w której widzi wymarzoną postać Junony. Taką miłością dla mgieł i fantazmatów jest cała poezya i całe życie Shelleya. Podobnie i w elegii „Adonais“ więcej śpiewa o sobie i swoich przecuciach wiekuistego

bytu, niż o nieszczęsnej doli młodo zmarłego brata-poety Keatsa, o którym istotnie nie wiele wiedział; zupełnie słusznie też do niego samego zastosoowano czterowiersz z tego poematu, zdobiąc nim kopułę mauzoleum Shelleyowskiego w tem samym kollegium oxfordzkim, które niegdyś wyгнаło go ze swych murów; te cztery wiersze, to jakby synteza stosunku tej prawdziwie wyzwolonej duszy do wszech rzeczy ziemskich:

*He has outsoared the shadow of our night,  
Envy and calumny and hate and pain;  
And that unrest which men miscall delight,  
Can touch him not and torture not again... <sup>1)</sup>*

Są dzieła Shelleya w treści i wyrazie daleko bardziej ludzkie i materyalne niż „Epipsychidion“ lub „Adonais“; do takich należą przedewszystkiem powstałe pod weneckim wpływem Byrona opowieści dyalogiczne *Rosalind and Helen* i *Julian and Maddalo*, oraz żartobliwa epistoła poetycka do Maryi Gisborne: w tych dwóch ostatnich udało się Shelleyowi, lepiej niż to kiedykolwiek zdołał Wordsworth, ubrać czystą poezję w szaty zupełnie codziennej dykcji. Do tej kategorii także, chcąc wogóle klasyfikować, zaliczyć musimy dramat *The Cenci*, który Symons ceni daleko wyżej, niż Courthope, nazywając go największym arcydziełem grozy tragicznej od czasów shakespeareowskich, ale nie uzasadniając swych pochwał szczegółowo.

Jakkolwiek istnienie takich utworów jest cennem uzupełnieniem obrazu, jaki sobie robimy o Shelleyu jako poecie, i wykazuje bogactwo jego skali, jednak, by się spotkać oko w oko z nim samym, z jego właściwym duchem, zawsze będziemy musieli powracać do poematów, gdzie jak w „Prometeuszu“ lub w czarodziejskiej fantazyi *The Witch of Atlas* wyobraźnia raczej rozwiewa niż buduje kształty, raczej zaciera niż rysuje kontury, od których — słowami Pantei w dramacie — powstajemy jak z „kąpieli w świetlanych lazurach“; w tych to dziełach szczególnie uderzać nas musi analogia między fantazyą poetycką Shelleya a geniuszem malarskim Turnera, u którego także wszelkie prawie kształty giną w falach blasku lub mgły.

Z całą świadomością tedy, że tykać się krytycznie istoty poezji Shelleya, znaczy przebierać krawieckimi palcami tkaniny pajęcze — nie szczędzi krytyk-impresjonista słów dobitnego

<sup>1)</sup> W tłumaczeniu Kasprowicza („Poeci angielscy“, 1907, str. 250):

„Mgły naszej nocy nad nim się nie wznoszą:

Zawiść i potwarz i ból chorej duszy —

Ni ów niepokój, który zwą rozkoszą,

Już mu skwapliwych nie zada katuszy —

Troska, co trawi świat, już go nie wzruszy...

(*Adonais*, strofa XL)

uznania dla czysto technicznej, literackiej doskonałości jego utworów; najbardziej podziwienia godnymi z tej strony może są świetne sukcesy na polu tak obcem jego duchowi jak satyra polityczna i karykatura literacka, w tryskających dowcipem parodiach aktualnych *Swellfoot the Tyrant*, *Peter Bell the Third* i *The Mask of Anarchy*. Równie imponującą jest rozległa i głęboka literacka kultura, której daje dowody we wspaniałych tłumaczeniach hymnów homeryckich i scen z Dantego, Calderona i Goethego; odczytaniem i receptywnym zmysłem dla poezji — zmanifestowanym w pięknym fragmencie prozą „Obrona poezji“ (*Defence of Poetry*) — przewyższa całe romantyczne grono z wyjątkiem jednego Coleridgea.

Przytem jednak Shelley pozostaje zawsze najbardziej samorzutnym, najbardziej instyktowym z poetów; twórczość jego, jakkolwiek polityczna jej treść niewiele nas dziś nauczyć może, jest samem tchnieniem jego ducha, nie refleksem „wzorów“ i „wpływów“; jeżeli kiedy który poeta, to on właśnie śpiewał, *wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet*; stąd słuszne tradycyjne pojęcie o nim jako o typie natury poetyckiej; stąd też przedziwna i niezrównana jednolitość w doskonałości jego boskiej muzyki; zapewne Coleridge miejscami wznosi się wyżej jako poeta; ale Shelley jest zawsze poetą; niepoetycznie pisać nie potrafił; gdy pisał, zawsze tylko dlatego, że pisać musiał; i jego liryki, jak Byrona, to *Gelegenheitsgedichte*, to pamiętnik wszystkich poruszeń duszy, w znaczeniu tylko dlatego fundamentalnie odmiennem, że inną zgoła jest dusza, która go tworzy, inny element, w którym prawdziwie żyje.

Nie łatwiejszego dla miłośnika literatury jak stać się fanatycznym entuzjastą shelleyowskim; po jego wierszu żaden inny przez jakiś czas muzykalnym wydać się nie może; z każdym innym poetą, nawet Shakespearem i Dantem, w myśli nieraz prowadzimy rozprawy; jeden Shelley opanowuje nas zupełnie swym czarem i na skrzydłach mewy unosi między ziemią, niebem i oceanem; u niego jednego, choćby go z góry za drugorzędnego poetę uważał, żaden krytyk nigdy słowami określić nie potrafi jakiejś organicznej wady, jakiegoś najłżejszego rozdźwięku między treścią a formą, między wiekuiście nieuchwyconą istotą jego natchnienia a nieopisaną tajemnicą melodyi jego rytmów.

\* \* \*

Najwyłącznie w świecie zmysłowego piękna brzmień i kształtów spędził swój niedługi żywot poetycki oplakiwany przez Shelleya pasterz Adonais, w życiu i śmierci kochanek bogów, John Keats; nazwisko jego na kontynencie dotąd w szerszych kołach prawie nieznanie <sup>1)</sup>, choć w swych sonetach i odach stworzył dzieła w czarodziejskiej swej doskonałości bardziej absolutne,

<sup>1)</sup> Niedawno wydał o nim obszerną francuską książkę Lucien Wolf: *John Keats, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1909.

a więc z natury do nieśmiertelności na ustach wszystkich ludów bardziej uprawnione niż cokolwiek w poezji Byrona, niż nawet połowa poezji Shelleya.

W Anglii garść utworów zgasłego w 26 roku życia suchotnika zdawna posiada niezachwiane stanowisko na Olimpie najwyższych tworców narodowego geniuszu. Trudniej o nim niż o którymkolwiek poecie grupy romantycznej mówić jako zjawisku wyrosłemu z historycznej i socjalnej atmosfery epoki; poezja jego jako w całości wypełniona jedną tylko treścią zmysłowego piękna, jedynie oświeconą być może przez zestawienie z tymi artystycznymi czynnikami, które ją natchnęły: sztukami plastycznymi i mitologią grecką. Jako poezję najbliższą malarstwu w całej historii literatury narodowej określa też twórczość Keatsa Courthope już w nagłówku swego rozdziału o nim: *Poetry and Painting* — a szkic jego rozwoju rozpoczyna od genezy jego nawskróś mitologicznego poglądu na świat. Keats kształcił swój stosunek do natury na maksymach Wordswortha; ale odwrócił się wkrótce od nich jako zbyt surowych i zbyt wyraźnie dydaktycznych. Już w pierwszym swoim większym poemacie *Endymion* ukazuje nam się w całej pełni jako ten poetycki materyalista, którym pozostał; odwraca się stanowczo od ideałów politycznych, naukowych i innych celów ambicji ludzkiej i gardzi nimi wobec wymarzonego życia w świecie wyobraźni. Kształty mitologii greckiej przybrał ten jego świat głównie pod wpływem poetów okresu shakespeareowskiego, którzy, jak wszyscy w renesansowej Europie, śmiało i swobodnie się nią posługują; Keats wielbi ich bezkrytycznie i naśladuje tę ich swobodę, nie rozumiejąc, jak ściśle ona związana była z historycznymi warunkami epoki. W tym niehistorycznym entuzjazmie utwierdził go przyjaciel literat James Henry Leigh Hunt; figura to dla dzisiejszego pokolenia głównie ważna i ciekawa przez wielorakie i ściśle osobiste stosunki z trzema wielkimi poetami Byronem, Shelleyem i Keatsem; ta też strona jego historii stała się niedawno w Ameryce przedmiotem monografii <sup>1)</sup>; wpływ jego na Keatsa, szczególnie głęboki w zakresie dykcji poetyckiej, gruntownie wyswietlił w najnowszym znakomitem wydaniu poezji Keatsa oxfordzki docent E. de Sélincourt. <sup>2)</sup>

W swej własnej poezji wychodząc z podobnego teoretycznego nałożenia co Wordsworth, Leigh Hunt padł ofiarą nieuleczalnego braku delikatności; jest nieznośnie trywialny i wulgarnie zmysłowy; by się zrazić na zawsze do tej lubieżnej Muzy,

<sup>1)</sup> Barnette Miller, Ph. D.: *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley, and Keats*. Columbia University Studies in English, New York, 1910.

<sup>2)</sup> *The Poems of John Keats*. Edited by E. de Sélincourt. London, Methuen, 1905 (cena 7 szyll. 6 pensów).

wystarczy, jak to czyni Courthope, zestawić ustęp z jego wierszowanego romansu *The Story of Rimini* z nieśmiertelnem wyznaniem Franceski u Dantego, w tak zgoła odmienny sposób łączącym całą głębię namiętnego uczucia ze szlachetną rezerwą w słowach. Niepochlebne także wyobrażenie o politycznym zmyśle Hunta wywołać musi porównanie, jakie robi Symons, między pierwszą a późniejszą, poprawną wersją tej opowieści: zatarte są wprawdzie najbardziej rażące wulgaryzmy, ale zatarte także, co było świeżego i naturalnego, i zastąpione sztucznym patosem albo pedantyczną dokładnością lokalnego kolorytu. Nieco godniejszą postać przedstawia Hunt jako krytyk i gorący miłośnik literatury: opinie jego o wielkich współczesnych poetach, choć nie zawsze stałe i nie we wszystkim potwierdzone przez potomność, jednak częstokroć przez intuicję znacznie się wnoszą nad przeciętny poziom elukubracyi po przeglądach i miesięcznikach epoki. I tu, jak w poezyi, cechuje go pewna wdzięczna lekkość i zwinność bez absolutnej pewności siebie, którą dać może tylko nieomylny takt literacki. Tego elementu, brakującego naturze Hunta, mógł mu dodać tylko jakiś zewnętrzny oryginał, gdy szedł wiernie za nim; to też przez tłumaczenia, szczególnie włoskich poetów komicznych, którzy jego talentowi najbardziej odpowiadali, Hunt zaskarbił sobie istotną i wielką zasługę.

Najgorsza z wad Leigh Hunta, właśnie owa zmysłowa trywialność wyrażenia, w atmosferze wzajemnej adoracyi na nie-szczęście udzieliła się Keatsowi; jako syn woźnicy, bez domowego i szkolnego wychowania, bez tej kontroli, której możność daje wszechstronna kultura literacka, w szczególności bez dyscypliny ducha przez języki klasyczne, łatwo on uległ pierwszemu wpływowi literackiemu, na jaki był wystawiony; stąd w początkowych jego utworach rażąca mieszanina bezkrytycznie zapożyczonych z lektury archaizmów z uliczną pospolitością lub fałszywą, kolporterską poetycznością w wyborze słów, nawet z ordynarną wymową, zadokumentowaną przez rymy. Zgoła niefilozoficznym i nie mówiącym też jest sposób, w jaki Keats przez większy epicki poemat *Endymion* usiłuje wypowiedzieć allegorycznie swoje przekonanie o wyższości zmysłowego piękna nad wszystkie wartości tego życia, które ludzie uważają za godne wysiłków.

Keats przez to właśnie okazał się umysłem prawdziwie wielkiej miary, że poznał te swoje wady i błędy, otrząsł się z wpływu Leigh Hunta, i stojąc wiernie przy swym dogmacie estetycyzmu, wytrwale dążył do oczyszczenia i wydoskonalenia swego stylu; rozpoczęły poemat o upadku Tytanów — *Hyperion* pozostawia niedokończony, bo widzi, że ze swym wzorem, obrazem upadku zbuntowanych aniołów u Milтона, mierzyć się nie może; właściwy dla siebie rodzaj znajduje w parafrazach nowel Boccaccia i innych („Izabella“, „Lamia“, „Wigilia św. Agnieszki“),

gdzie nie dbając o przepisana mu przez oryginał fabułę, rozlacza w słowach bogate kobierce malowniczych szczegółów; w sławnych odach znowuż przez konkretne symbole — grecką urnę, śpiew słowika — wyraźniej i dobitniej niż gdziekolwiek poprzednio wypowiedział swą wiarę w niespożyta stałość i królewską godność piękną wśród zmian, marności i nędzy żywota.

Usiłując w myśl swej naczelnej tendencji zdefiniować rolę Keatsa w rozwoju świadomości ogólno-narodowej, dostrzega Courthope i na dnie jego natury, jak we wszystkich umysłach współczesnych, bolesny zawód, jakiego każdy miłośnik wolności doznał na widok przebiegu rewolucyi francuskiej i następujących po niej kolejnie okresów despotyzmu; i Keats, jak Wordsworth, doznaje przykrości nieziszczonych nadziei; i jego, jak Shelleya, razi rozdźwięk między ideałem a ludzką rzeczywistością; i on, jak wszyscy poeci tej grupy, świadomie wyrывa się z organicznego życia społeczeństwa, jest zasadniczym indywidualistą; różni się od tamtych dwóch tem, że gdy Wordsworth szuka pociechy w kontemplacyi własnej duszy i jej samotnego pożycia z naturą, Keats całą duszą pragnie i potrzebuje dla zadowolenia swej imaginacyi przedmiotów zewnętrznych; w przeciwieństwie zaś do Shelleya, który w ostatecznym swym stosunku do świata obiektywnego jest pesymistą, Keats wierzy w możność urzeczywistnienia idealnych aspiracyi przez ich wcielenie w dziełach sztuki. Tworząc je, pozostaje taksamo nie-socyalnym, taksamo odwróconym od ideałów czynnego życia jak wszyscy ci romantycy; jest zatem z konieczności, znowuż jak wszyscy bez wyjątku, nadewszystko a raczej wyłącznie lirykiem; uporczywie jego własne mniemanie, że dramat *Otho the Great*, którego akcyę ułożył przyjaciel, a on ubrał w słowa i wiersze, ma wszelkie warunki powodzenia na scenie — określić trzeba jako jedyną wielką iluzyę, jakiej co do swej twórczości podległ poeta, zresztą mimo młodego wieku zawsze kierowany bardzo trafnym i konsekwentnym instynktem artystycznym.

\* \* \*

Obok Shelleya, którego fascynacyi nikt, choćby zawsze tylko chwilowo, oprzeć się nie potrafi, Keats wśród wykształconych Anglików najwięcej może ma bezwzględnych, entuzjastycznych do fanatyzmu wielbicieli; nic w tem dziwnego; wszak dzisiejszemu człowiekowi, który sceptycyzmu, jak włóczy, w duszę wrazonej, tylko z życiem pozbyć się może i w żadną socyalną teorię piękną całą siłą wierzyć właściwie nie jest zdolny, niejasne hasło „sztuka dla sztuki“ w przeróżnych odmianach i zastosowaniach daje pewne błogie, opiatyczne zaspokojenie; a w poezyi Keatsa właśnie dogmat absolutnego estetycyzmu zdaje się znajdować świetne potwierdzenie w najprostszej drodze, bo przez wielkie i trwałe czyny artystyczne. To też z większą może sym-

patyą niż którykolwiek inny, kreślić musiał poeta i esteta Symons obraz twórcy, dla którego całą treścią życia i najwyższą w nim misją było samo tylko piękno, i to piękno w najuchwytniejszych swych objawach; jeżeli u kogo, to u Keatsa dla poetów generacji Symonsa niema nic wątpliwego, nic takiego, co by jako element innej dziedziny umysłowej z charakterystyki jego poezji wyłączać trzeba; wszystkie rysy jego fizjognomii duchowej dla krytyka - artyście są równie wyraziste, wymowne i istotne. To też sylwetka jego jest jedną z najostrzej zarysowanych, opis jego ducha jednym z najprostszych i najjaśniejszych w całej książce. Rozpoczynając od rozpatrywania gwałtownej namiętności Keatsa dla Fanny Brawne i jego listów do niej, Symons od początku akcentuje rdzennie materialistyczne usposobienie poety i wykazuje, najpierw biograficznie i psychologicznie, jak to nieprzerwane przywiązanie do materialnej rzeczywistości — u suchotnika i fizycznie się tłumaczące — stało się źródłem najwyższych rozkoszy, ale także, wskutek nadmiaru wrażeń i wzruszeń, najdotkliwszego udręczenia dla poety; wolny od sceptycznej analizy, od metafizycznych aspiracji, od etycznych skrupułów, żyjący tylko chwilą, był zupełnie szczęśliwym, dopóki temu nie stanęły na przeszkodzie przepracowane nerwy i choroba; cień melancholii w naszych oczach rzuca na jego poezję tylko fakt jego wczesnej śmierci; u niego samego pełna dziecięcego zdumienia radość ze życia i ze świata jest nie główną, lecz prosto jedyną nutą. Brzmi w niej jednak także dla naszych uszu coś dziwnie chorobliwego — ton fizycznego przeczulenia; z nienormalnem upodobaniem wyobrażnia jego — podobnie jak Shelleyowska nad perwersją i krwią, choć z innych powodów — unosi się nad mężczyznami bezsenności lub erotycznym omdleniem; i to, jak tyle innych rysów, zbliża go do poetów - dekadentów późniejszej doby; poemat *Lamia*, z naczelnym motywem przemiany węża w demoniczną niewiastę, w założeniu i wykonaniu byłby godny Baudelairea.

Najbardziej zasadniczym ze wszystkich romantyków wyznawcą niesformułowanego wtedy jeszcze hasła „sztuka dla sztuki“ jest Keats i przez charakterystyczną pokorę, z jaką się odnosi do zawodu poetyckiego; nie wypełnia swej poezji własną osobą jak Byron; przeciwnie, według niego prawdziwy poeta „niema osobistości“ (*has no identity*), bo jest zawsze przejęty jakimś przedmiotem, który opiewać musi; Keats uważa się za niewiele więcej niż narzędzie muzyczne, na którym gra natchnienie, i stąd cała twórczość jego jest jakby doskonałym, nie zabarwionym przez subiektywizm, zwierciadłem tego wiekuistego piękna, które ją wyłącznie wypełnia. Najdoskonalsze pojedyncze wiersze i zdania jego poezji są przedziwnym uchwyceniem niedostrzegalnych dla pospolitego oka szczegółów rzeczywistości. Sam określa zwykły



stan swej duszy jako bierny i oczekujący, i sam ten stan, choć drażniący, wielbi i zaleca jako „jedeny dla tworzenia najlepszego rodzaju poezji“. To tłumaczy brak świadomej i rozmyślnej dbałości o intelektualną treść i budowę poematów, często nawet o wątek opowiadania. Stąd też u Keatsa, mimo wad i nierówności językowych i metrycznych, mimo widocznej nieraz niepewności siebie, to ciągle, jedyne może w dziejach literatury zadowolenie z własnych pieśni, które i czytelnikowi, nawet krytycznemu, nieprzeparcie udzielać się musi. By doznać przez chwilę tego szczęścia, jakie wypełniało życie poety, nie trzeba u niego, jak u innych, myślowego przygotowania, nie trzeba się mozolnie wznosić w sferę idei autora; wystarczy pograć się zmysłami w rozkosznych obrazach i kąpać w ich słonecznym blasku.

\*

\*

\*

W okresie rewolucyjnej demokratyzacji życia społecznego nie tylko Szkocya wydała Burnsa, ale i w Anglii pojawił się poeta - chłop, śpiewający o chłopach: George Crabbe<sup>1)</sup>. Jako surowy realista, a raczej, mówiąc nowszą terminologią, naturalista, dziwnie wyjątkowe on zajmuje stanowisko, dziwną przedstawia wyrwę wśród ogólnego ruchu romantycznego; to też „anty-romantykem“ wprost go mianuje Courthope. Wydobyty z nędzy przez pomoc wielkiego polityka Edmunda Burke, Crabbe, spędzając dziesiątki lat jako proboszcz w zapadłych wsiach angielskich, podobnie jak Wordsworth, opowiadaniem smutnych i radosnych, ale zawsze pospolitych i powszednich wypadków z życia wiejskiego apeluje do uczuć ogólno-ludzkich; ale podczas gdy Wordsworth, jak widzieliśmy, twórczej wyobraźni poety przypisuje zdolność wykrywania utajonej pod tą powłoką codziennych doświadczeń istoty wszech rzeczy, Crabbe widzi w tych wydarzeniach jedynie materiał równie zdalny do wywoływania wzruszeń co życie klas wyższych, i przez obiektywne ich przedstawienie usiłuje rozszerzyć sferę socjalnej sympatii czytelnika; niema zgoła owych metafizycznych illuzji i filozoficznych ambicji, ani też owego czysto podmiotowego pojęcia o naturze i działalności poety. W stylu i wierszowaniu wzorując się ściśle na klasycystach XVIII wieku, w treści wciąż z naciskiem uwydatnia przeciwieństwo między konwencyonalnym światem idylliczno-pasterskim, w jakim się ta poezja renesansowym jeszcze sposobem poruszała, a tą szarą nędzą, jaką widział wkoło siebie i odczuwał w ubogiej wiosce na wschodnim wybrzeżu Anglii; przesada w szczegółach i ton satyryczny do-

1) Dzieła jego niedawno znakomicie wydał Dr. A. W. Ward w seryi *Cambridge English Classics* (nakł. Cambridge University Press, 3 tomy).

daje obrazowi jaskrawości; piękne i ujmujące rysy życia wiejskiego poeta świadomie pomija przynajmniej w pierwszym i najcharakterystyczniejszym ze swych większych utworów *The Village* („Wieś“); bo w dalszym osnutym na zapiskach o chrztach, ślubach i pogrzebach w księdze parafialnej (*The Parish Register*), stara się już równomierniej rozdzielić światła i cienie. Zawsze jednak daleko mu od tej pogody, z jaką w XVIII wieku Goldsmith (autor „Wikarego z Wakefield“) w poemacie „Wieś opuszczona“ (*The Deserted Village*) nakreślił idealny w tendencji, ale realistyczny w kolorze obraz dawnej wsi angielskiej. Równie doskonałym realistą, ale też równie dalekim od wszelkiego optymizmu pozostaje Crabbe i w obrazkach z życia małopiejskiego (*The Borough*). W opowiadaniach czyli nowelach wierszem, z których składają się przeważnie jego późniejsze publikacje, Crabbe staje się wzorem całego rodzaju poezji w Anglii XIX wieku, którego najświetniejszym typem jest *Enoch Arden* Tennysona.

Crabbe jako poeta stylistycznie wykształcony w szkole Pope'a a przytem nawskroś socyalnie myślący, posiada wszelkie tytuły do pełnej sympatyj Courthopa, który mu też nie szczędzi pochwał, stawiając jego realizm nawet wyżej od sztuki powieściopisarskiej Balzaca; daleko mniej organicznie atoli niż inne rozdziały książki, połączony jest ten jego portret z przewodnią historyczną ideą autora — wpływem rewolucyj francuskiej na umysłowość narodową angielską; bo i trudno istotnie by było dopatrzeć się tego wpływu u pisarza, którego demokratyczny charakter jest tak zupełnie logicznym wynikiem warunków osobistego życia, i którego moralność przy całym przejściu, z jakim maluje biedę i krzywdę, w niczem nie odbiega od tradycyjnych zasad.

Jeżeli już u Courthopa Crabbe przedstawia się jako zjawisko rażąco izolowane, tem dziwniej wyglądać musi w zasadniczo niehistorycznym ujęciu rzeczy przez Symonsa. Już Coleridge nieomal wprost wyraził, że siła, z jaką Crabbe działa na czytelnika, nie jest siłą poetycką; „poezyą bez atmosfery“ nazwał sam Crabbe poezję Pope'a i tych słowach nieświadomie scharakteryzował własną twórczość. Istotnie talent i styl jego nie właściwie poetyckiego w sobie nie mają; są tak prozaiczne jak bagna i piaski nadmorskie w otoczeniu jego wsi rodzinnej. Dla objawień piękna w muzyce i sztukach plastycznych jeszcze mniej miał zmysłu niż Byron; od młodości natomiast pociągała go naukowa obserwacja przyrody; napisał nawet rozprawę botaniczną. Przyrodnikiem też, zgoła nie upiększającym swych okazji ani nie dobierającym piękniejszych, jest Crabbe w odniesieniu do głównego przedmiotu swych badań: duszy ludzkiej; nie brak przelotnych momentów, gdy i u niego owiewa nas technienie jakiejś idealizującej wyobraźni — na przykład gdzie przedstawia

ponurą samotność, — ale zazwyczaj wszelkie takie aspiracje trzyma na uwierzy jakas logiczna ścisłość inwencji, a silne nieraz uczucie wypowiada ze szczegółową dokładnością, wykluczając wszelkie *chiaroscuro* poetyckie. Jednem słowem, Crabbe mógłby się wydać jakby z urodzenia przeznaczony na znakomitego powieściopisarza-realistę; byłby mógł jako taki pozostawić nam równie przejmujące powieściowe obrazy z życia chłopca angielskiego jak te, które już pod wpływem Zoli dla dzisiejszej generacji stworzył Tomasz Hardy; każde prawie zdanie z jego poematów możnaby bez zmiany przenieść do opowieści prozą; mimo to Crabbe napisawszy trzy powieści, sam je zniszczył — jak wiele swych utworów, które on lub rodzina uznawali za niedoskonałe, i do końca pozostał wiernym formie rymowanej, tak że ostatecznie dzisiejszemu czytelnikowi wydać się musi anomalią czyli, jak go Symons śmiało nazywa, „kaprysem Natury“, taksamo nieogłędnie tu łączącej talent prozaika z nieprzepartą skłonnością do pisania wierszem, jak nieraz lubi przy oblekać moralną brzydotę w ciało nieskażonej piękności lub tehórzliwość pokrywać fizycznymi pozorami heroizmu.

\* \* \*

Pozostał jedyny wśród romantyków angielskich medywalista, a więc jedyny właściwie w historycznym, niemieckim tego słowa znaczeniu romantyk: Sir Walter Scott. Dla Courthopa pojawienie się jego jest przedewszystkiem symptomatycznym wypadkiem w dziejach narodu szkockiego, i dlatego rzutem oka na rozwój i ówczesne położenie Szkocyi rozpoczyna ostatnie dwa rozdziały swego dzieła, poświęcone najsławniejszemu ze szkockich literatów. Scott wzrósł w kraju pokrytym pomnikami dawnych wojen i zaburzeń, wszędzie jeszcze dumnie sterczącymi wśród rojowisk nowożytnego dobrobytu; w temperamentie narodowym feudalna zadzierzystość kłóciła się z anglosaskiem poszanowaniem dla prawa; zharmonizowana w twórczości Scottai właśnie ta kombinacya pierwiastków stanowi tajemnicę jego wspaniałej, produktywnej energii. Wykształcony na prawnika pod okiem ojca-advokata, a zaznajomiony ze zabytkami przeszłości i z charakterem ludu przez wakacyjne wędrówki po kraju, potrzebował tylko pogłębienia antykwarskiej wiedzy przez lekturę, rozbudzenia wyobraźni przez niemieckie wzory — *Lenore*, *Der wilde Jäger*, *Erlkönig*, *Goetz*, które tłumaczy — by stanąć przed narodem jako upragniony piewca umiłowanej a tak żywotnej jeszcze przeszłości. Obowiązki szeryfa hrabstwa Selkirk i oficera ochotniczej kawalerii edynburskiej łączy z potrójną literacką działalnością uczonego edytora, publicysty i poety: taką bezprzekładną bujnością rozkwita w tym cudownym człowieku bogactwo i siła szkockiej duszy. Niesłychana popularność szeregu romane poetyckich, rozpoczętego „Pieśnią ostatniego minstrela“ i przerwa-

nego dopiero wobec zwycięskiej konkurencji Byrona, świadczy o tem, jak doskonale Scott w przeciwieństwie do czysto osobistego liryzmu innych poetów grupy romantycznej potrafił dać wyraz instynktom i skłonnościom, panującym u ogółu społeczeństwa. U większości ludzi przeciętnych wypadki rewolucyj francuskiej poprostu obudziły rojenia o niezwykłych czynach i przygodach; te znajdowały pokarm w fantastycznej średniowieczynie, która już od Macphersona i Chattertona w literaturze się rozrasta, a z Niemiec zyskała nowy sukkurs; Scott na podstawie rozległego czytania w pomnikach średniowiecznych zdobył swoje opowieści obfitym kolorytem lokalnym, ale zarazem przytykał je wszędzie nowożytnym stylem i sentymentem. i ta właśnie mieszanka stanowiła główny ich urok w oczach ówczesnego czytelnika. Scott istotnie każdemu coś dawał; do uczuć patriotycznych apelował silniej niż Campbell, zapalał dla potężnych czynów, nie mniejszy niż u Byrona, łączył z miłością przyrody godną Wordswortha; profana ujmował materyalną nowością fabuły, uczonego — archeologiczną erudycją, nawet krytyka — widocznym od jednej romaney do drugiej postępowaniem w doskonałości budowy artystycznej i technice opowiadania, co prawda czasem na koszt prawdopodobieństwa; kulminacyjnym tryumfem tej zręczności poetyckiej jest wdzięczny i harmonijny pod każdym względem poemat „Pani jeziora“; po nim przyszły z konieczności rzeczy słabsze, i zapewne świadomość wyczerpania w równej mierze ze wspomnianym już powodem skłoniła Scotta do przejścia około r. 1814 od poezji do prozy.

Jeżeli w świetle krytyki historycznej powieści poetyckie Scotta przedstawiać się muszą jako dziwnie szczęśliwy i udatny pomnik usposobienia całego narodu szkockiego w epoce napoleońskiej, to nieco inne oczywiście będzie wobec nich stanowisko czytelnika, szukającego trwałych i absolutnych wartości poetyckich. Ze wszystkich wielkich poetów okresu najmniej może łaski w oczach Symonsa znajduje Scott; najmniej widocznie ludziom jego typu ma jako poeta do powiedzenia. Dla niego zwrot od wiersza do prozy jest poprostu wyrazem opamiętania się Scotta, świadomości, że chybił swego powołania; zaś niebываły fakt dwukrotnego sukcesu — bo powieści prozą wychodziły zrazu bez nazwiska poety — Symons określa bez wahania tak, że publiczność współczesna raz sądziła niesłusznie, drugi raz słusznie. Jakże uzasadnia tę surową opinię? Oto romance Scotta, wzorowane na średniowiecznych romancach rycerskich i rozpoczęte od samodzielnego uzupełnienia starej angielskiej romaney o Trystanie, zestawia z jednym z największych arcydzieł tego średniowiecznego rodzaju, niemiecką epopeją o Trystanie i Izoldzie przez Gotfryda ze Strassburgu: z tego porównania oczywiście poezya Scotta zwycięsko wyjść nie może: wykwinny hedonizm i estetycyzm, jakim technie ten dworski poemat, u jednego tylko Keatsa w podobnych

formach odnaleźć by można. To dziwne porównanie rzeczy tak odmiennych i w zasadniczym nastroju i co do osobistego charakteru autora i co do warunków społecznych, z jakich wyszły, jest jednym z najbardziej rażących przykładów zupełnego braku historycznego zmysłu u impresjonistycznego krytyka, i jako argument niewiele dowodzi. Więcej siły przekonywującej mają dalsze wywody Symonsa: silne wrażenie, jakie jego poezya wywierała na ludzi niepodatnych estetycznie, istotnie trudno brać za miarę jej wartości; piękna anegdotka o żołnierzach angielskich, którzy leżąc pod Torres Vedras naprzeciw armat francuskich, z zachwytem słuchali odczytywanego im przez oficera opisu bitwy z „Pani jeziora“, — nic nie mówi o czysto artystycznej doskonałości tego utworu. Nawet wielka bezsprzecznie zaleta Scotta, zdolność opowiadania, — cnota rzadka w literaturze najnowszych czasów — nie jest w oczach Symonsa zaletą poety; równie świetnie zdobiła później powieści prozą; wszak i u Chaucera, najlepszego może w języku angielskim narratora wierszem, zdolność ta stanowi zaletę dodatkową i jest coś obok niej i ponad nią, co go robi wielkim poetą, — niestety coś nieokreślonego. Miłość przyrody w powieściach poetyckich Scotta, która ujęła Ruskina swą pokorą i prostotą wyrażenia, dla Symonsa jest zanadto prostą i pospolitą; nie wznosi się niczem nad wyraz uczuć człowieka przeciętnego; nie tłumaczy tych uczuć na magiczny język poezyi; obiektywizm tego widzenia natury, brak osobistego pokostu, według Symonsa jest zasługą w najlepszym razie czysto negatywną; za mało mu także w tych opisach uniwersalizmu, za dużo patryotyzmu lokalnego, przywiązania do określonych miejsc raczej niż natury w ogóle, — podobnie jak w miłości Scotta do średnich wieków znaczny ma udział dziecinne prawie upodobanie w ich malowniczych zewnętrznych akcesoryach.

Sprowadziwszy w ten sposób poezję Scotta do poziomu literatury „dla chłopców“ w rodzaju powieści Coopera, Symons w końcu kilku zaledwie jego krótkim piosenkom, rozsianym po powieściach prozą<sup>1)</sup>, przyznaje wyższą godność prawdziwej poezyi.

<sup>1)</sup> Przykładem takich jest następująca ballada, śpiewana przez nawpół-obłąkaną dziewczynę z Indu (Madge Wildfire) w powieści *The Heart of Midlothian* (1822):

Proud Maisie is in the wood,	Dumna Maryś rankiem
Walking so early;	Już po lesie chodzi;
Sweet Robin sits on the bush,	Ptaszek na gałązce
Singing so rarely.	Trele swe wywodzi.
»Tell me, thou bonny bird,	»Powiedz mi, ptaszyno,
When shall I marry me?« —	Kiedy me wesele?«
»When six braw gentlemen	»Gdy na marach trumnę
Kirkward shall carry ye.«	Postawią w kościele.«

Cała ta druzgocąca krytyka Scotta jako poety z dwóch względów wysoce jest pouczającą i symptomatyczną: po pierwsze wymownie dowodzi, jak zupełnie i bezpowrotnie u nowszych generacji literatów stracony jest zmysł dla poezji epicznej, a raczej dla wszelkiej poezji poza liryką; wszak nawet dramatyczna zdolność Shakespeara zdaniem Symonsa (str. 114) nie stanowi istotnego czynnika jego wielkości poetyckiej. Po drugie przekonujemy się, jak bezwzględne wyznawanie hasła „sztuka dla sztuki“ przytłumia demokratyzm, ten nieodzowny pierwiastek w konstytucyi dzisiejszego człowieka; potępiając sposób przedstawienia przyrody w poezji Scotta jako zbyt popularny, Symons w sposób drażniący akcentuje zapatrywanie, że poezya w najwyższych swych przejawach z góry przeznaczona być może tylko dla wybranych. —

\* \* \*

Garliwym pomocnikiem Scotta w gromadzeniu materiałów do sławnego zbioru ballad ludowych Podhala szkockiego (*Minstrelsy of the Scottish Border*) był James Hogg, zjawisko dziwniejsze jeszcze od Burnsa: pasterz, który w piętnastym roku życia nie umiał jeszcze czytać i pisać, a później w znacznej mierze dzięki wspaniałomyślnemu poparciu Scotta i pod jego literackim wpływem, stał się autorem wielce poczytnych ballad i romanc, redaktorem i powieściopisarzem. Niepospolite jego zdolności zajaśniały całym blaskiem zaraz w pierwszym wierszowanym utworze, z jakim wystąpił, mianowicie w porywającej pieśń wojennej *Donald Mac Donald*, pisanej w czasie, gdy obawiano się najazdu francuskiego. Później niestety okazał się brak samokrytyki i charakter głównie naśladowczy jego talentu; przy całym należnym uwielbieniu dla wrodzonego zmysłu literackiego, który Hogg przy każdej nowej próbie okazuje, przyznać trzeba, że długie jego romance z historii szkockiej nie mogłyby istnieć bez wzorów w twórczości Scotta; gdzieindziej naśladuje Shelleya

»Who makes the bridal bed,  
Birdie, say truly?«—

»The grey-headed sexton  
That delves the grave duly«.

»The glow-worm o'er grave  
and stone  
Shall light thee steady,  
The owl from the steeple sing,

»Welcome, proud lady!«

„Kto małżeńskie łoże  
Pięknie mi wyściele?“

„Grabarz, co tam doły  
Kopie przy kościele.“

„Zaświeci robaczek  
Hen gdzie bujne ziele;  
Huknie powitanie

Sowa na kościele.“

Dumną Maryś rankiem  
Na mogiłki niosą;  
Głos ptaszyny skargą  
Płynie w dal nad rosą.—

i Wordswortha, a w najszcześniejszych swych balladach i lirykach jest echem pieśni gminnej, śpiewanej nad jego kołyską. To też świadome parodye współczesnych poetów, zebrane pod nazwą „Zwierciadło poetyckie“, należą do najlepszych jego utworów.

Humor Hogga, taksamo jak poważna jego wyobraźnia, najswobodniej się porusza w nadnaturalnej sferze zabobonów ludowych; stąd też i w jego przedstawieniu rzeczywistego życia i natury jest coś dziwnie nieludzkiego i niezemskiego; areydziedem jego poezyi jest wierszowana baśń ludowa o dziewczynie porwanej przez elfy i pozbawionej przez nie ludzkich poruszeń duszy (*Kilmenny*); taksamo wśród pism prozą najznakomitszą jest pełna okropności nowela „Usprawiedliwiony grzesznik“, godna Edgara Poe. Poza takimi momentami natchnienia Hogg z prawdziwie chłopskim uporem i chłopską wytrwałością, z chłopską też butą i pewnością siebie, zbankrutowawszy na gospodarstwie rolnem i hodowli owiec, przez ówierć wieku w Edynburgu zarabiał na życie nieustanną i wskutek tego często gorzej niż średnią produkcją literacką.

Na wzmiankę przynajmniej obok Hogga zasługuje jeden jeszcze poeta-chłop, Anglik John Clare, którego wybrane utwory wydał Symons nakładem oxfordzkiej drukarni uniwersyteckiej w r. 1908. Pojawiając się jako autor w r. 1820, Clare podobnie jak Burns, nie jest całkiem bez wykształcenia literackiego; zna nawet poetów renesansowej Anglii i naśladuje ich rytmy. Przytem jednak cała jego liryka tchnie gorącą miłością ziemi, bardziej realistyczną i drobiazgową a mniej literacką i poetycką niż u Burnsa. Do pereł jego poezyi należą pieśni, pisane w jaśniejszych chwilach podczas długich lat w domu obłąkanych, gdzie życia dokonał; i u niego, jak u Burnsa, nieszczęsna skłonność pijacka szła w parze ze słabem zdrowiem i z poetyckim talentem.

\* \* \*

Drugiej, powieściopisarskiej epoce twórczości Waltera Scotta poświęca Courthope ostatni rozdział swojego dzieła, biorąc stąd sposobność do przeglądu całego rozwoju angielskiej sztuki powieściopisarskiej, z natury tematu nieuwzględnionej w poprzednich tomach. Jeszcze w powieści XVIII wieku zdaniem historyka dość wyraźnie stoją naprzeciwko siebie dwa zasadnicze rodzaje i style: romansowy, datujący się od rycerskich epei średniowiecznych i wyrażający poczęte z ducha germańskiego moralne ideały społeczeństwa feudalnego — do tej kategorii należy jeszcze nowożytny obraz wzorowego młodzieńca u Richardsona, Sir Charles Grandison, — a z drugiej strony nowelistyczno-realistyczny, pochodzący od romańskiego *fabliau*, tchnący świeckim duchem odrodzenia i socyalnie przystający do monarchisty-

cznego centralizmu i dworskiej cywilizacji nowszej ery : ten typ reprezentują w Anglii XVIII wieku sławni humorysty Fielding i Smollett.

Nowy rozkwit dawniejszego, romantycznego gatunku zainicjował przez swą głośną powieść *The Castle of Otranto* Horacy Walpole, powodowany poprostu znudzeniem, którem umysł arystokratyczne napawać musiała monotonna prawidłowość klasycystycznie-centralistycznego porządku życia i sztuki. Za przykładem Walpoła powstał cały szereg romansideł o średniowiecznej sceneryi, pełnych duchów, tajemnic, nieprawdopodobnych przygód i okropności<sup>1)</sup>; z drugiej strony rozszerzył sferę romantycznej wyobraźni William Beckford przez powieść ze świata oryentalnego *Khalif Vathek*, która wywarła pewien wpływ na Byrona. Prawdziwie powołanym atoli wskrzesicielem romantycznego stylu w powieści był dopiero Walter Scott ; kwalifikował go do tego i wrodzony talent do opowiadania i rozległa znajomość starszej historii i literatury w połączeniu z potężną pamięcią, która zbytecznemi czyniła osobne studia do każdego nowego dzieła ; żyjąc przytem, jak się już wspomniało, wśród społeczeństwa, u którego dawne dzieje i ich pomniki miały więcej żywości niż gdzieindziej, a dzięki towarzyskiemu usposobieniu przestając od młodości z mnóstwem ludzi wszystkich stanów, Scott śmiało przenosił zaobserwowane wkoło siebie charaktery w historyczną przeszłość i w ten sposób stworzył tę kombinację realistycznej charakterystyki z romantycznym *milieu*, która jedynie mogła starą formę feudalnego romansu przemienić w strawę literacką przydatną dla ludzi nowożytnych. Nie posunął się w tej praktyce tak daleko, by uczynić przedstawienie charakterów głównym tematem i celem ; — stąd owa niemile nas dziś rażąca bladeść i szablonowość szczególnie w rysunku bohaterek i bohaterów ; — ale to dlatego, że Scott, podobnie jak wielki mistrz romantycznego stylu, Ariosto, właśnie z dbałości o zasadniczy romantyczny charakter utworu zawsze ma na oku głównie czyni i przygody, a nie przymioty i stany osób ; zaś umiejętnemu użyciu bezbarwnych figur naczelnych dla przeprowadzenia akcji zawdzięczamy fizyczną możność całego szeregu tryskających życiem i kolorem postaci drugorzędnych i epizodycznych ; najwspanialsze i prawdziwie shaeksperaowskie są tego rodzaju postaci w powieściach z historii szkockiej ; te pochodzą bezpośrednio

<sup>1)</sup> Por. C. Thura u, *Die Geister in der englischen Literatur des XVIII Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.* [Palaestra. XLVI.] Berlin, Mayer & Müller, 1908. — Głównymi autorami tej szkoły byli : pani Anna Radcliffe i Matthew Gregory Lewis, zwany »Mnichem« (*Monk Lewis*) według bohatera jednego ze swych dzieł ; ten wzorował się już na podobnych produktach współczesnej literatury niemieckiej.



z otaczającego życia, i przez nie najskuteczniej się Scottowi udało osiągnąć ten cel narodowy i społeczny, który określa jako szczyt swej ambicji w przedmowie do *Waverley*: zbudzić u Anglików sympatyczne zrozumienie dla duszy i charakteru narodu szkockiego, który, choć już długo politycznie z nimi połączony, wciąż jeszcze był im prawie zupełnie obcy usposobieniem i myśleniem. Postawienie takich typów, mówiących narzeczem ludowem z właściwym mu humorem, w romantycznych sytuacjach historycznej powieści — podwójną oddaje usługę tendencyjom autora: sytuacjom owym nadaje pożądane prawdopodobieństwo, a zarazem otacza nimbem poezji pospolite i codzienne przejawy życia ukochanego narodu.

Rzucając okiem na olbrzymi obszar historii, pokryty przedmiotami powieści Scotta, Courthope raz jeszcze powraca do ulubionej swej myśli o ścisłej analogii między historią narodu a jego piśmiennictwem: tak jak te powieści w chronologicznym układzie dałyby nieprzerwany obraz przejścia od średnich wieków do ery nowoczesnej, tak i dzieje Anglii od podboju normandzkiego przedstawiają rozwój o niezrównanej gdzieindziej ciągłości; taksamo dalej, jak równomierność tego rozwoju była zawsze wynikiem kompromisów między przeciwnymi zasadami, jak samo arcydzieło konstytucji angielskiej godzi sprzeczne pierwiastki wolności i porządku, taksamo i dzieła największych angielskich poetów powstały z pogodzenia i zrównoważenia biegunowych kontrastów artystycznych, etycznych i intelektualnych<sup>1)</sup>. Shakespeare zestawia idealizm rycerskiego honoru u Henryka Percy z epikurejską miłością życia u Falstaffa w „Henryku IV“; przed nim Spenser w syntezie przemijającej i w jego przejściowej epoce tylko możliwie połączył w swej epopei allegorycznej tradycje katolickie z doktrynami reformacji i filozofią humanizmu; wreszcie Scott z klasycystycznego racjonalizmu XVIII wieku i odrodzonego romantyzmu średnich wieków stworzył syntezę trwalszą i produktywniejszą, bo zapisaną w dziejach całej Europy i całego stulecia świetnymi nazwiskami rozlicznych jego następców na tej drodze, od Mériméego i Vignyego do Jókai'a i Sienkiewicza.

\* \* \*

Kończąc ten przegląd opinii Anglików o ich poetach romantycznych, niepodobna nie dodać jeszcze jednego zastrzeżenia, wy-

<sup>1)</sup> Niestety w tej pięknej konstrukcji Courthopa niema miejsca ani na „Hamleta“ ani na „Raj utracony“, które są dziełami usposobień krańcowych i z żadnego kompromisu nie powstały. Jeden to więcej dowód na to, że nacjonalizm, ta potężna i powszechna tendencja dziejowa XIX wieku, jest ideą zbyt świeżej daty, zbyt obcą ubiegłym wiekom, by móżdż rzeczywiście owocnie być zastosowaną do historycznego studjum literatur.

razonego zresztą w samym tytule niniejszej pracy. Streszczając zdania reprezentatywnych k r y t y k ó w, nie można mieć pretensyi do określenia przez to stanowisko całej dzisiejszej generacyi narodu angielskiego wobec tej epoki w dziejach piśmiennictwa. Faktem jest, że w Anglii szeroki ogół może bardziej jeszcze niż gdzieindziej obojętnym pozostaje wobec historycznych skarbów literatury; łatwiej też o tem się przekonać w tym klasycznym kraju szczerości i swobody indywidualnej, gdzie i wykształconemu człowiekowi wolno bez wahania powiedzieć: „Nie dbam o poezję“<sup>1)</sup>.

Taki stan rzeczy dla nas Polaków, którzy dziesiątkami lat w erze porobiorowej żyliśmy prawie wyłącznie przez literaturę, jest niezmiernie trudny do zrozumienia. Łatwiej go pojąć ze stanowiska czysto angielskiego; nie tylko, że Anglicy, jak sami chętnie przyznają<sup>2)</sup>, jako naród myślą zawsze więcej praktycznie i aktualnie niż spekulatywnie i historycznie; ale nawet Anglikowi, historycznie patrzącemu na kulturalny dorobek swego narodu, szczególnie w nowszych czasach w rozwoju konstytucyi, handlu i przemysłu, kolonizacyi, przedstawiać się muszą przejawy geniuszu narodowego w całości świetniejsze i bardziej imponujące niż nawet najstawniejsze w świecie dzieła poetów angielskich. Czyż nie jest faktem znamienym, że autor klasycznego dotąd podręcznika historii angielskiej, John Richard Green<sup>3)</sup>, starannie i umiejętnie zresztą uwzględniający manifestacje życia narodu w poezyi, gdy pod koniec dzieła przyszło mu się ograniczyć ze względu na szczupłość wyznaczonych rozmiarów, postanowił od bezkrwawej rewolucyi roku 1688, czyli od początku dziejów nowożytnej państwowości angielskiej, pomijać w ogólnym obrazie literaturę jako mniej żywotną i charakterystyczną dziedzinę kultury narodowej, by zyskać miejsce na ważniejszą od niej historię ekonomiczną?

Z takich też i podobnych powodów potężna literatura okresu wiktoriańskiego, silniej apelująca do instynktów socyalnych, żywotniejsze dla nas traktująca problemy, bliższa nie tylko datą, ale i treścią, jest może poczytniejsza i bardziej powszechnie znana niż dzieła ery romantycznej lub nawet shakespearowskiej.

Przy tem wszystkiem trzeba jednak zaznaczyć, że w stanowisku narodu angielskiego wobec literatury wieków minionych, taksamo jak wobec tyłu wielkich zagadnień społecznych, taksamo

<sup>1)</sup> *I do not care for poetry* — przytaczam *ipsissima verba*, jakie usłyszałem z ust wcale inteligentnego zresztą akademika w Oxfordzie, gdym go pytał, czy zna i ceni poezję Keatsa.

<sup>2)</sup> *We are not an intellectual nation* — znowu słowa słyszane w Oxfordzie.

<sup>3)</sup> *A Short History of the English People*, 1874.

jak w całym jego charakterze, dokonywa się w ostatnich czasach widoczna zmiana. Pewne znaczenie bezwarunkowo przypisać należy wpływowi kobiet, które numerycznie stanowią poważną siłę — jest ich w Anglii znacznie więcej niż mężczyzn — a które zawsze więcej się literaturą zajmują i przejmują; ale najznamienitszym chyba czynnikiem inicjatorskim w tym względzie są i będą pisma Ruskina, który, jak nikt przed nim, otworzył oczy ogółowi na doniosłość wszelkiej sztuki, a więc i poezji, dla życia społeczeństwa i jednostki. Rola jego historyczna dlatego tak wielka i decydująca, że potężnym swym głosem odezwał się ze czcią i miłością do najliczniejszej a najbardziej w tym względzie zaniedbanej klasy narodu; co za owoce to estetyczne jej uświadomienie już teraz przynosi, widzieliśmy na zrozumieniu, z jakim dzisiejszy robotnik angielski rozczytuje się w Shelleyu. A jużci jasnym jest dla każdego, że taki rozkwit nowej i niebywałej właściwości intelektualizmu u całego narodu wyjść nie może od tych mniej lub więcej zamkniętych w sobie klas, które dziełom czystej myśli zdawna hołdowały, — od literatów i uczonych; że po obudzeniu przez pojedynczych misjonarzy z tych sfer — jak właśnie Ruskin — przyjść musi wielkie i powszechne przeobrazenie z własnej woli i własnej siły szerokiej masy tych, którzy od pamiętnych reform wyborczych XIX wieku nadają kierunek losom kraju; ich tylko dziełem ostatecznie stać się może — i prawdopodobnie w niedalekim czasie w naszych oczach się stanie — prawdziwa demokratyzacja kultury umysłowej w Anglii.

Kraków.

---