

Roman Dyboski

Romantyzm a krytyka dzisiejsza w Anglii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 9/1/4, 459-481

1910

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, 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.¹⁾

Sto lat upływa, jak na horyzoncie literackim angielskim pojawiła się prawie równocześnie gromadka świetnych poetów, których dlatego, że zburzyli pseudoklasycystyczne konwencje literackie XVIII wieku, łączy się pod wygodną nazwą romantyków, choć nie tylko nie stanowią zwartej w imię wspólnych haseł grupy, jak szkoły romantyczne we Francji lub Niemczech, ale przeciwnie potęgą swych poszczególnych osobistości inaugurują erę indywidualizmu, nieznanego epoce poprzedniej.

Pomyślnie się zdarza, że teraz, gdy już i następujący po nich okres wiktoriański leży za nami w pewnym historycznym zamknięciu i zaokrągleniu, i gdy jakaś stała opinia o romantykach po fermentacji wielu dziesięcioleci i różnych silnych impulsach nadawanych myśli krytycznej przez wielkich literatów XIX wieku, miała czas się wyrobić, — pojawiają się dwie książki, wyrażające stosunek żyjącego pokolenia do tej epoki w dziejach poezji narodowej. Szczęśliwym też przypadkiem te dwa dzieła, jednakowo nazwane, przedstawiają przedmiot z przeciwnych wprost punktów widzenia i w ten sposób niejako wzajemnie się uzupełniają.

Tytuł „Ruch romantyczny w poezji angielskiej“, z większą słusnością nosi praca prof. Courthopa, zamykająca na roku 1832 — śmierci W. Scotta — jego pomikową „Historję poezji angiel-

¹⁾ *Od szeregu lat daje się zauważyć zagranicą znaczny ruch na polu studyów nad epoką romantyczną. Redakcja „Pamiętnika literackiego“, zdając sobie sprawę z doniosłości tych badań w odniesieniu do romantycznej poezji polskiej, postanowiła w szeregu artykułów, opracowanych przez specjalistów, zaznajomić Czytelników „Pamiętnika literackiego“ z najnowszymi wynikami poszukiwań nad romantyzmem Anglii, Francji i Niemiec, pragnąc tem samem pobudzić do podobnych prac nad romantyzmem polskim.*

Redakcja.

skiej¹⁾. Courthope na początku zapowiedział i konsekwentnie przeprowadził zamiar opowiedzenia dziejów poezji angielskiej jako organicznej części historii narodu, jako rozwoju jego kolektywnej świadomości w sferze wyobraźni poetyckiej. W ramach takiego obrazu najwięksi nawet poeci są przede wszystkim heroldami myśli i uczuć, które — mniej świadomie niż ich samych — ożywiają całe otaczające społeczeństwo; występują jako zwia-
stuni wielkich tendencji międzynarodowych — jak klasycyzm — przedostających się z kontynentu do Anglii i w ich twórczości przybierających swój charakterystycznie angielski kształt; nadają wyraz w słowach siłom dziejowym, które manifestują się równocześnie w czynach kierujących polityków. Czynniki polityczne w literaturze występują u Courthopa wyraźniej i nabierają większej doniosłości, niż kiedykolwiek dotąd; rzechy nawet można, że idea imperyalistyczna, co dziś tak niezachwianą dzierży władzę nad wszystkimi angielskimi umysłami na świecie, znalazła tutaj swe wcielenie w zakresie krytyki literackiej. Taki sposób przedstawienia, o ile, podobnie jak u Taina, nadaje dziełu artystyczną jedność, o tyle oczywiście przystaje do faktów nie we wszystkich okresach jednakowo dobrze; znajduje wyborne zastosowanie w epokach o bardzo jednolitym temperamencie społecznym, jak Renesans, lub wiek XVIII, który u Courthopa wprost urósł do nowej świetności; mniej odpowiedni jest do traktowania zjawisk silnie indywidualnych, jak właśnie tak zwani poeci romantyczni, lub czasów dążeń tak rozbieżnych i niezharmonizowanych, jak doba wiktoriańska, o którą Courthope weale się nie pokusił. To też autorytatywny głos krytyczny, który można uważać za wyraz opinii wykształconego ogółu angielskiego, wypowiedział niezadowolony z ostatniego tomu dzieła, jako „zewnątrznego“ jedyndie opisu grupy romantyków, nie oddającego sprawiedliwości ich osobistym fizyognomiom poetyckim, i nie sięgającego do estetycznej istoty ich twórczości²⁾. W każdym razie Courthope, szeroko przedstawiając podłoże ideowe, z jakiego literatura wyrasta, rozbierając jej treść myślową i formy stylistyczne i metryczne, ilustrując to często cytatami wybranych ustępów, podając fakta biograficzne, sumiennie spełnia elementarne zadania historyka i dostarcza konkretnej podstawy do układu uwag nad tem, co dzisiejsza Anglia myśli o romantykach.

¹⁾ W. J. Courthope, C. B., M. A., D. Litt., L. L. D., formerly Professor of Poetry in the University of Oxford: *A History of English Poetry*. London, Macmillan, 1895—1910. Vol. VI: *The Romantic Movement in English Poetry. Effects of the French Revolution*.

²⁾ *The Times (Literary Supplement)*, 4. 2. 1910: *An Outside View of the Romantics*.

Historią ruchu romantycznego wcale nie jest i być nie chce książka Symonsa¹⁾; jako praca w założeniu nie-historyczna zapowiada się już przez motto z Williama Blake: „Wszystkie epoki są jednakowe; tylko geniusz wznosi się zawsze ponad epokę“²⁾. Autor sam jest poetą, a w krytyce zapisał się już charakterystyką nowożytnych symbolistów³⁾, oraz pismami o wybitnych osobistościach artystycznych⁴⁾: i tu chodzi mu o szereg sylwetek ludzi wielkich i mniejszych, o galerię portretów literackich. Wyklucza całkiem mechanicznie poetów urodzonych po roku 1800, lub zmarłych jeszcze w XVIII stuleciu (z tej racyi brak np. Burnsa!); u tych zaś, o których mówi, zajmuje się wyłącznie kwestyą, „czem każdy z nich był sam w sobie, co z siebie zrobił w swej twórczości“. Interesuje go wyłącznie poeta i jego poezya, nie ich tło w czasie i miejscu; przedmiotem jest stosunek mistrza do sztuki, nie do społeczeństwa. Można to uważać za istotniejsze ujęcie problemu niż u Courthopa, można powiedzieć, że gdy tamten bada ziemię i klimat, ich wpływ na budowę i rozwój rośliny, ten mówi o jej życiu w stanie rozwiniętym, o barwie, kształcie i woni kwiatu. Zapytać tylko trzeba, czy też o tej wielkiej tajemnicy, jaką dla nas jest dusza artysty i jej wyraz w piękności skończonego dzieła, można rzeczywiście coś określonego wiedzieć, a przynajmniej w języku dla ogółu ludzi zrozumiałym powiedzieć. Rozdział Symonsa o Shelleyu da na to niepokieszającą odpowiedź: piękno, jako fenomen oderwany, jako absolut, nigdy zdefiniować się nie da — ani też jego psychiczne źródła. Historia literatury zawsze pozostanie tylko obszernym komentarzem do jej dzieł. Z tej antycypacji ujemnego na ogół rezultatu wynika także, że syntezy Symonsa dopiero po syntezach Courthopa zrozumieć i ocenić można, gdyż te rozporządzają uchwytniejszym materiałem faktycznym. Z tego powodu, i ze względu na systematyczny porządek, w niniejszym przeglądzie Courthope nam będzie przewodnikiem, a w granicach jego ujęcia przedmiotu i na uwagi o charakterystykach Symonsa znajdzie się zawsze odpowiednie miejsce.

* * *

Punktem wyjścia dla Courthopa, jak to już pod-tytuł jego tomu zapowiada, jest przewrót dokonany w stanie i świadomości całej Europy przez rewolucję francuską; to też po partyach dzieła, poświęconych rozwojowi społeczeństwa angielskiego mniej więcej odrębnemu, insularnemu, wypadło mu teraz znowu, tak

¹⁾ Arthur Symons: *The Romantic Movement in English Poetry*. London, Archibald Constable & Co., Ltd., 1909.

²⁾ *Ages are all equal; but genius is always above the age.*

³⁾ *The Symbolist Movement in Literature*, 1899.

⁴⁾ *Aubrey Beardsley*, ¹1898, ²1906.

jak w pierwszym tomie, gdzie była mowa o międzynarodowej w swej istocie kulturze średniowiecznej, zwrócić uwagę na wymianę idei między Anglią a kontynentem europejskim. To czyni potrzebnym rzut oka na stan duchowy głównych narodów kontynentalnych w okresie, gdy już Renesans w zupełności dokonał swego dzieła ukształtowania ich nowożytnej fizygnomii. W środku obrazu stoi naturalnie Francya, której język, wydoskonalony za Ludwika XIV, staje się kosmopolitycznym, a której umysły krytyczne dokonują swego destruktywnego dzieła na zarysowanej już społecznej budowie starej Europy. Centrum tego starego porządku było tysiącletnie cesarstwo rzymsko-niemieckie, któremu jako symbolowi jedności duchowej cywilizowanego świata Courthope w całym swem dziele przypisuje stanowczo przesadzone i w historii literatur Zachodu nieistniejące znaczenie; nienaturalnem jest, żeby historyka poezyi angielskiej do zamknięcia swego dzieła na roku 1832 skłaniał między innymi ten powód, że w r. 1806 cesarstwo rzymsko-niemieckie istnieć przestało. a nowy symbol jedności nie stanął na jego miejscu; przecież już od wojny trzydziestoletniej o jakimkolwiek znaczeniu cesarstwa, jako czynnika kulturalnego, na seryo mówić nie można!¹⁾ Bardzo niejasne też, jak wszyscy prawie krytycy angielscy, ma Courthope wyobrażenia o rozwoju literackim Niemiec, i obszerny ustęp, mający przedstawiać, jak Niemcy inną drogą doszli do tej samej rewolucyi umysłowej w XVIII wieku co Francuzi, przedstawia się zupełnie chaotycznie. Jak literatura i myśl angielska XVIII wieku wpłynęły użyźniająco na Francję i Niemcy, a potem, przekształcone na twory ideowe, jak Rousseauizm, metafizyka i Bürgerowski romantyzm, wróciły do Anglii jako nowe czynniki, to znowu proces dobrze już znany i szczególnie przez Niemców od czasów Hettnera intensywnie badany. Rezultat, którym Courthope kończy ten rozdział, — że przez popularyzację kosmopolitycznych idei rewolucyjnych pod koniec XVIII wieku opinia angielska była przygotowana na korzystne przyjęcie jakichś inicjatorskich eksperymentów w sztuce poetyckiej, — musi nam się tedy wydać zbudowany na zbyt rozległym aparacie historycznym, którego odniesienie do tej końcowej myśli niezawsze jest wyraźne, — ponadto zaś wobec faktycznego przyjęcia, jakiego u publiczności angielskiej doznała n. p. poezya Shelleya, tylko w ograniczonej mierze za słuszny uznany być może.

Agonię pseudoklasycyzmu opowiada Courthope szczegółowo w osobnym rozdziale. Dekadencya klasycystycznej poezyi odzwierciedla mu polityczny upadek partyi Whigów w kilkadziesiąt lat po wielkiem dziele bezkrwawej rewolucyi r. 1688, — i równole-

¹⁾ Psychologicznem źródłem tej ułudy jest zapewne nieprze-parta fascynacja dzieła, w którym świątły prawnik i historyk James Bryce przedstawił znaczenie cesarstwa dla historii kultury (*The Holy Roman Empire*).

gły z tem najniższy może w dziejach nowożytnych upadek znaczenia Anglii w świecie. Nazwiska i produkcye trzeciorzędnych poetów, ilustrujących ten uwiad starczy, nie potrzebują nas tu zajmować; cały ich szereg znajdujemy i u Symonsa, który dla nadania należytego tła portretom kilku największych, formalnie natłoczył swą książkę mikroskopijnemi sylwetkami drobniejszych literatów.

* * *

Rewolucya romantyczna w poezyi angielskiej, właściwie się zaczyna w Szkocyi od natchnionych nieznaną w XVIII wieku siłą uczuć i namiętności pieśni rolnika-poety Roberta Burnsa. Szczera sympatya łączy tego szkockiego chłopa z ideami poczynającej się polityczno-socyalnej rewolucyi we Francyi — ta sama intuicya serca, co w kilkadziesiąt lat później innego syna wsi szkockiej, Tomasza Carlyle, zrobiła jednym z najświetniejszych historyków wielkiej rewolucyi; — to też Courthope w pieniach Burnsa widzi przedewszystkiem pierwszy wyraz potęgi nowożytnej demokracji w świecie wyobraźni anglosaskiej. U Burnsa ta demokratyczna tendencya przybiera konkretną formę, głównie w satyrach przeciwko oligarchii kleru, ciężącej jarzmem nad całym umysłowem i socyalnem życiem kraju. W tym anty-teokratycznym proteście zarówno jak w użyciu narzecza szkockiego i jego starych form metrycznych, poprzedziła Burnsa cała gromadka mniejszych geniuszem poetów oraz miłośników dawnej poezyi, jak perukarz (potem księgarz) Allan Ramsay w Edynburgu, co pierwszy przez nowe przedruki świadomie poszukał łączności ze zapomnianą heroiczną erą szkockiej poezyi popularnej przed unią szkocko-angielską, i w ten sposób oddał literaturze narodowej tę samą usługę, co później od niego w Anglii biskup Percy przez swój sławny w całej Europie zbiór starych ballad ludowych (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Bezpośrednim wzorem dla wielu realistyczno-obyczajowych obrazków Burnsa stały się poezye młodo zmarłego Roberta Fergussona. Jego i innych jednak przewyższa Burns uniwersalizmem, apelem do uczuć ogólnoludzkich, właściwym poecie pierwszej wielkości.

Tej kultury literackiej, jaką posiadał, nabył Burns ze źródeł pseudoklasycznych, z dzieł Aleksandra Pope i jego szkoły; wskutek tego wyrobiła się utarta ocena jego twórczości, dzieląca ją na dwa kompleksy: wiersze w stylu XVIII wieku, pisane literacką angielszczyzną — zimne, konwencyjonalne i bezduszne; z drugiej strony pieśni ludowego rodzaju, pisane w narzeczu szkockiem lub z jego domieszką — pełne ognia i melodyi. Tę nazbyt gładką syntezę rektyfikuje Courthope. Stwierdza jako założenie, że Burns „pierwszy w literaturze angielskiej“ — wyraz nieco przesadny — wyśpiewał lirycznie elementarne poruszenia ludzkiej duszy akcentami osobistego uczucia; ilustruje to zaś

przykładami z wierszy pisanych czysto po angielsku i świadomie wzorowanych na poezji angielskiej owego wieku, a jednak ożywionych nieprzeparłą potęgą ogólnoludzkich emocji. Przybywa w ten sposób jeden więcej doniosły fakt do tej rehabilitacji organicznej doniosłości XVIII stulecia w rozwoju prawdziwej poezji, jakiej już w poprzednim tomie swego dzieła dokonał Courthope. Co do wierszy dyalektycznych Burnsa, Courthope na podstawie doskonałego wydania Henleya i Hendersona uwydatnia przede wszystkim organiczny związek tej twórczości z poezją ludową szkocką wieków poprzednich, stara się wykazać postęp w doskonałości artystycznej, w harmonii między formą a treścią, jaki ona stanowi w porównaniu do tych dawniejszych stadyów i w ten sposób uwypuklić postać poety, w tak rzadkim stopniu łączącego rdzennie narodowy i ludowy charakter z potężną siłą nad sercami czytelników wszystkich krajów i pokoleń.

* * *

Podczas gdy w Burnsie cała Szkocya z największym zachwytem witała wieszczę narodowego, w Anglii żył, pisał i rysował nieznan prawie nikomu dziwak i wizjoner, malarz-poeta William Blake. Wielkość jego odkrył dopiero w drugiej połowie XIX wieku Swinburne, i odtąd ta osobliwa postać stała się przedmiotem rozlicznych interpretacji, przesadnego nieraz uwielbienia obok szczerych trudów krytycznych i wydawniczych. Zaczynając od naśladowania poezji XVIII wieku, oraz wcześniejszych wzorów z epoki bezpośrednio po Shakespearze, Blake przez swe zdolności malarskie dochodzi później do własnego, odrębnego stylu. Silny od początku wpływ Swedenborga — ojciec poety był Swedenborgianinem — z wiekiem wzrastał, a przez samą reakcyę przeciw sceptycyzmowi i obojętności czytającego ogółu wzmacniała się coraz bardziej wiara w prawdziwość i nieomylność mistycznych widzeń, które mu od młodości towarzyszyły na drodze żywota. Z metafizyką Blake'a, ku niezadowoleniu może fanatycznych jego zwolenników, Courthope załatwia się krótko jako chaotyczną mieszaniną gnostycyzmu, kabalistyki, mistycyzmu i magii, jasno wyrażającą jedną tylko tendencyę: powstanie przeciwko wszelkim intelektualnym autorytetom; tradycyjna interpretacya biblii jest jednym wielkiem złudzeniem, empiryczne rozumowanie drugim — oto dwa jego destruktywne dogmaty, na których żadna konstrukcyja się nie wznosi. Podziwia natomiast Courthope, jak podziwiać musi każdy czytelnik, pierwotną, dziecięcą prostotę sławnych *Songs of Innocence* Blake'a; ale tu stoimy wobec absolutnego piękna, wychodzącego poza wszelkie historyczne ramy, o którym zatem nie obiektywnego powiedzieć się nie da. Pozostaje więc jako definicyja stanowiska Blake'a znowu tylko formułka, że jest jednym więcej symptomem zasadniczej rewolucyi w literaturze.

O istocie inspiracji Blake'a spodziewamy się usłyszeć nieco więcej od Symonsa, który poświęcił mu także osobną książkę¹⁾. Co do literackich asocjacji przedewszystkiem, stwierdza on w przeciwieństwie do skonstatowanej przez Courthopa zależności od poezji XVIII wieku silną fascynację romantycznych pień „boskiego chłopca“ Chattertona, które ten niewinny fałszerz podawał za znalezione średniowieczne zabytki; obok wpływu jego i Ossyana ulega Blake od początku potędze wielkich poetów okresu szekspirowskiego. Po tem wszystkiem jednak, wobec treści i czaru poezji Blake'a, impresjonistyczny krytyk jest równie bezsilny, jak historyczny; widzi się zmuszonym do wyznania, że „chcąc zdefiniować poezję Blake'a, trzeba by znaleźć nowe definicje poezji w ogóle“; ale w świetle takich definicji Blake okazałby się „jedynym prawdziwym poetą“, co zapewne ma znaczyć, że w pewnych ważnych, konstytucyjnych przymiotach poety okazać się musi bardzo odmiennym od wszystkich innych, podobnie, jak oddzielnym od nich jakąś zasadniczą różnicą jest wiekiście nieuchwytny Shelley; na sposób Shelleya przynajmniej Blake, jak to w dalszym ciągu wywodzi Symons, wynosi się ponad wszelkie silne ziemskie wzruszenia, o których śpiewają zwykli poeci rodzaju ludzkiego; o innych niż nasze on sprawach duma, niby dziecko, zasłuchane w ginące echa jakiegoś przedziemskiego bytu; zdaje się nie dotykać go głęboko ani miłość niewiasty, ani braterstwo człowiecze, ani smutek, ani religia, ani natura; wychowanie wydaje mu się nie tylko iluzją, ale „złem“ i „grzechem“; jako „błąd Platona“ określa, że „znał tylko cnoty i występki“; otóż w tych socjalnych kategoriach ziego i dobrego „nie niema; wszystko jest dobre w oczach Boga“ (cytuje Symons). Rzeczywistości materialnego życia są mu tylko złem koniecznym, niedoskonałymi symbolami, jakie posiadamy na rejestrowanie świętych i wiekuistych rzeczywistości świata wyobraźni; te zewnętrzne symbole tylko z początku jego kariery poetyckiej żywiej go zajmują, i wtedy kreśli z miłością kwiaty i zwierzęta; ale już wtedy nadaje im dziwne i wielokrotne mistyczne interpretacje. Żyjąc zaś stale w sferze absolutu, z czasem pragnie zupełnie się wyzwolić od tych marnych ziemskich symbolów i znaleźć absolut także w formie i wyrażeniu. Tego usiłował dokonać w niezrozumiałych dla nas „Księgach proroczych“ (*Prophetic Books*), zachowanych zresztą tylko fragmentarycznie. Tu oczywiście nastąpić musiała katastrofa literacka: zrywając z przyjętymi środkami wyrazu, poeta pozbawia się ludzkiego audytorium, i wizje jego, jakkolwiek dokładnie i wiernie oddane, nie mają tej racji bytu, jaką jedynie nadaje dziełu sztuki świadome udzielanie czytelnikowi czy widzowi stanów twórczej duszy. To, co niezupełnie właściwie nazywanem bywa obłądem i majaczeniem u Blake'a,

¹⁾ *William Blake*. 1907.

w rzeczywistości jest klasycznym przykładem bankructwa zasady „sztuka dla sztuki“ przy konsekwentnym aż do ostateczności zastosowaniu.

* * *

Wybuchła rewolucya francuska i odbiła się na konfiguracji stronnictw angielskich: partya „nowych Whigów“ pod wodzą Foxa stanęła pod sztandarem tych ideałów wolności i równości, jakie głoszą we Francyi, z drugiej strony Burke potężnym słowem broni dawnych narodowych ideałów feudalno-monarchicznych, i w tej obronie jednoczą się dawni Whigowie z obozem konserwatywnym. Temperament polityczny, ożywiony przez ten nowy układ stosunków, przenika publicystykę krytyczną. „Neo-Whigizm“ w *Edinburgh Review* tworzy sobie organ przeglądu całego intelektualnego życia narodu z punktu widzenia swej rewolucyjnej filozofii socyalnej; nowe pojęcie swobody wniesione tu jest i do krytyki literackiej; autorom potępianym przez wiek XVIII za „nieregularność“, jak Shakespeare i całe mnóstwo pomniejszych poetów XVII stulecia, nie odmawia się należnego im uwielbienia; obok tradycyjnego autorytetu wzorów klasycznych i styl średniowieczny wchodzi w swoje prawa w dziedzinie smaku.

Wobec tak zmienionego areopagu krytycznego, któremu powagi dodają koneksye z wysoce arystokratycznymi przywódcami neo-Whigów, rozgrywa się przejście samej poezyi od dogmatów klasycznych do romantycznych: stadyum przejściowe ilustrują dzieła trzech poetów z neo-whigistycznego obozu.

Bankier londyński Samuel Rogers więcej jako towarzyskie centrum życia literackiego kilku z rzędu generacyi niżeli jako poeta zasługuje na wspomnienie. Ale symptomatycznym jest w swych pozbawionych natchnienia wierszach: od poematów dydaktycznych ściśle w stylu XVIII wieku przechodzi do opowiadających, które naśladowują romanse poetyckie Scota, a ze swej strony nie są bez wpływu na orientalne epyllia Byrona: Rogersa „Podróż Kolumba“ stanowiła bezpośredni wzór tego „poematu we fragmentach“, jakim stał się „Giaur“; a z wierszowanego przewodnika po Włoszech korzystał jeszcze Ruskin.

Wyższy od Rogersa temperamentem, a co zatem idzie, i rzeczywistym natchnieniem poetyckiem, Tomasz Campbell ma tytuł do szczególnej wdzięczności Polaków, jako jeden z najgorliwszych w zachodniej poezyi rzeczników naszej sprawy we wszystkich jej fazach od r. 1794 do 1831. W dłuższych swych poematach — dydaktycznych, jak „Rozkosze nadziei“, lub epicznych, jak pensylwańska opowieść o „Gertrudzie z Wyoming“ — kieruje się smakiem XVIII wieku; natomiast w lirycznych balladach o wielkich wypadkach wojennych epoki, — jak *Hohenlinden* lub „Bitwa na wodach duńskich“ (*The Battle of the Baltic*

— tchnął, może sam jeden w Anglii, coś z marsowego entuzjazmu generacji napoleońskiej w prawdziwie płomieniste rytmy. Słusznie przytem zauważa Symons, że wiersze o sprawach, które daleko głębiej duszę poety przejmowały niż bitwa pod Hohenlinden — np. o wygnańcach irlandzkich (*The Exile of Erin*), albo o niebezpieczeństwie najazdu na Anglię — są nierównie słabsze od tamtych militarynych ballad, że zatem te wspaniałe utwory stanowią jeden więcej przykład, jak istotnie odmiennym i niezależnym od wszelkich innych najwyższych wzruszeń duszy ludzkiej jest ten tajemniczy impuls, który nazywamy natchnieniem poetyckim i artystycznym.

Tomasz Moore, już jako Irlandczyk w opinii Anglików nigdy nie zajmował tego wysokiego stanowiska, co na kontynencie — niegdyś u romantyków wszystkich narodów, a dziś jeszcze u sentymentalnych Niemek; popularność, jaką się za życia cieszył w najwyższym towarzystwie angielskim, jest podstawą tradycyjnego traktowania go jako prostego poety salonowego, autora świadomie efemerycznych *vers de société*. I dla Courthopa jego patriotyzm irlandzki jest teatralny, kosmopolitizm czysto towarzyski, uczucie w ogóle zawsze powierzchowne; że jest w nim tylko nieobliczalna zmienność irlandzkiego temperamentu, a niema baśniotwórczej wyobraźni irlandzkiego chłopca, stwierdza z naciskiem Symons; w tym też duchu porównuje go — oczywiście bardzo na niekorzyść — z genialnym dzisiejszym piewcą keltyckiego ducha, Yeatsem¹⁾. Nawet uznana melodyjność wiersza u Moora, wydaje się Symonsowi, oceniającemu przeciwieństwo poetów przedewszystkiem według artystycznych kryteriów, czysto „cyrkową“ zręcznością bez głębszego zmysłu dla harmonii między formą a treścią.

Naprzeciwno poetów nowego liberalizmu stoi grupa poetyckich przedstawicieli reakcyi narodowej przeciwko wpływom rewolucyi francuskiej, znana pod nazwą „Anty-Jakobinów“. Jako pisarzom wybitnie politycznym, poświęca im Courthope obszerny rozdział; nas tutaj tak obszernie zajmować nie potrzebują. Thomas James Mathias (świątyni italianista), George Canning (sławny minister) i John Hookham Frere (znakomity tłumacz Arystofanesa) należą do najdowcipniejszych satyryków literatury angielskiej; romantyzmu w poezyi, tak samo jak rewolucyi w polityce i rousseauizmu w sferze socyalnej są stanowczymi przeciwnikami. Doniosłość dla ruchu romantycznego ma jedynie Frere, który dał Byronowi wzór użycia oktawy w żartobliwej epopei na sposób włoski; ale sam jego utwór — „Król Artur i Okrągły Stół“, czyli „Mnichy i Olbrzymy“ — wydany jako dzieło „braci

¹⁾ Którym zresztą także mniej subtelne natury wśród Anglików stanowczo gardzą, jako „ckliwym i afektowanym“ (*ipse audivi*).

Whistlecraft, rymarzy w Suffolk“ — mimo wielkiej doskonałości technicznej należy dziś, jak to trafnie określa Symons, do „fossilów literackich“¹⁾.

* * *

Zbliżamy się do największych zjawisk epoki, do pamiętnego roku 1798, w którym dwaj młodzi przyjaciele Coleridge i Wordsworth we wspólnie wydanym tomie *Lyrical Ballads* występują z programem zupełnego odnowienia poezyi.

Wiadomo, że Wordsworth, który w młodości głosił zrównanie dykcji poezyi z prozą, a przez całe życie wypełniał swą twórczość prawie wyłącznie panteistycznym nabożeństwem do Natury, w oczach Anglików, jako odkrywca poetyczności codziennego życia jest jednym z największych poetów narodu i głębokością myśli z Goethem równać się może; na kontynencie dotąd mało znany, dla swych ziomeków jest postacią i droższą i wyższą od wielbionego przez obcych Byrona. Obszerny jego autobiograficzny poemat *The Prelude*, każdemu krytykowi poety jest najautentyczniejszym przewodnikiem; idzie za nim i Courthope; opowiada, jak młody Wordsworth, podczas pobytu w rewolucyjnej Francji bezkrytycznie zapalony do jej ideałów, później rozczarowany przez terror we Francji i wojnę Anglii przeciw republice, chwilowo ujęty utopijną spekulacją polityczną, jaką głosił Godwin w *Political Justice*, przez siostrę potem skierowany na nowo ku bogini swych lat chłopięcych — Naturze, i znowu bezkrytycznie najgłębszej treści osobistego życia szukający w prostych duszach swych wiejskich sąsiadów, — w całym tym rozwoju przedstawia obraz umysłu niedojrzałego filozoficznie, któremu trzeba było tego dopełnienia, jakie wstępuje w jego horyzont przez ścisłą przyjaźń z Coleridge. Rozpoczyna się ona w r. 1796; wstępuje w nią Coleridge jako umysł wtedy, jak przez całe życie, niezniernie lotny, ruchliwy, wszechstronny, improwizatorski, pełen przeróżnych niezharmonizowanych wrażeń i natchnień literackich, historycznych, filozoficznych, pełen coraz nowych i świetnych, a nigdy nie wykonanych planów i projektów. Spotykają się we wspólnym zachwycie dla ideałów rewolucyi; wspólnie też znoszą bolesny zawód; w dalszem następstwie rezygnacya i konserwatywne zobojętnienie wobec polityki przychodzi u Wordswortha wcześniej i łatwiej, niż u jego niespokojnego przyjaciela. Zetknąwszy się w okresie najbogatszym w przeżycia duchowe, dwie dusze tak niezwykle wyposażone nie mogły nie wywrzeć na siebie wzajemnie głębokiego wpływu. Wordsworth jako ustalający i ustateczniający czynnik w roznerwowaną na-

¹⁾ Por. A. Eichler, *John Hookham Frere, sein Leben und seine Werke, sein Einfluss auf Lord Byron*. 1905. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, ed. J. Schipper, XX).

turę towarzysza, wniósł te maksymy etyczne, jakie wyciągnął ze swej panteistycznej czci dla Natury; Coleridge znowuż ożywił i uładził jego filozoficzne spekulacye swą twórczą myślą i metafizycznym wykształceniem. Przytem wrażliwy Coleridge z charakterystyczną uległością uznaje i wielbi duchową wyższość Wordswortha, podobnie jak później Shelley cenił Byrona jako większego od siebie poetę.

Pierwszym owocem przyjaznego stosunku był pomysł zbiorku poezyi, do którego Coleridge miał się przyczynić utworami o przedmiotach fantastycznych i nadprzyrodzonych, Wordsworth — o realnych i powszednich. Wyszły *Lyrical Ballads*: Coleridge zdołał napisać do nich jedną tylko balladę o „Starym żeglarzu“ (*The Ancient Mariner*), arcydzieło romantycznej poezyi, — Wordsworth nadał tomowi charakter przez cały szereg wierszy z codziennego życia wsi angielskiej, a w drugim wydaniu także przez głośną teoretyczną przedmowę. Najlepszą krytykę tej przedmowy, zrównującej poezję z prozą, napisał w kilkanaście lat później Coleridge w kilku rozdziałach swej autobiografii (*Biographia Literaria*).

W późniejszym życiu rozeszły się drogi poetów. Wordsworth kroczył dalej w kierunku wytkniętym i obok dzieł nieśmiertelnych tworzył dziecinnie banalne, w ostatnich dziesięcioleciach życia wyłącznie takie. Coleridge kilkakrotnie jeszcze się zerwał ze orlich lotów myśli i wyobraźni, ale zresztą pod wpływem nieszczej namiętności do opium, marniał w nieproduktywnej szarpaninie. Jedyne wspólnem przedsięwzięciem po *Lyrical Ballads* była podróż do Niemiec, która u Coleridge'a wydała doniosłe owoce w postaci znakomitego tłumaczenia *Wallensteina* Schillera, oraz pism i odczytów filozoficznych, zaznajamiających Anglię z klasykami współczesnej spekulacji niemieckiej; — w ten sposób położył Coleridge podwaliny pod wydatniejszą w tym kierunku działalność Tomasza Carlyle.

Z wczesnych a stałych metafizycznych skłonności Coleridge'a i z mistycznego panteizmu Wordswortha wyrosła wspólna im obu, nowa zupełnie teoria poezyi; według mniej lub więcej jasnych i zgodnych określeń obydwóch, funkcya poezyi jest religijnie-mistyczną; zadaniem wieszca odsłaniać siłą swej wyobraźni tajniki życia Natury, niedostępne zmysłom. Wiare w tę misję poety Coleridge niebawem utracił, podczas gdy Wordsworth, na niej właśnie polegając, stał się tym wielkim odkrywcą poetyczności najdrobniejszych, pospolitych wypadków codziennego życia, którego w nim wielbi naród angielski.

Jak zupełny przewrót taka doktryna o istocie poezyi stanowić musiała w jej historii, trafnie określa Courthope, zestawiając ją z przyjemiami aż do owego czasu zapatrywaniem: według nich połowa przynajmniej warunków wielkiej poezyi leżała w przedmiocie samym, a ostateczny wyrok, czy udało się poecie nadać

temu przedmiotowi najdoskonalszą możliwą formę, przysługiwał czytelnikowi; według Wordswortha, doniosłem dla wartości utworu było jedynie subiektywne widzenie poety, a czytelnik, jeżeli nie wnikał całą siłą duszy w tę osobistą treść utworu, zasługiwał na wzgardę. Nie trudno widzieć, jak w tem pojęciu swojego zawodu głośny i dziś popularny Wordsworth stoi na zupełnie tym samym gruncie, co nieznany ogółowi po dziś dzień samotny wizjoner Blake.

Jeżeli poezya według teorii Wordswortha miała zadanie filozoficzne, to w logicznem zastosowaniu wynikało stąd, że i dykcya poezyi nie mogła być zasadniczo odmienną od języka filozoficznych roztrząsań: w ten sposób z poglądami na istotę poezyi łączyło się wymaganie, by jej styl był ten sam, co literackiej prozy. Od tego punktu zaczynała się opozycja Coleridge'a, którego krytycznie wyszkolony umysł wzdragać się musiał na taki paradoks; ten jego protest nie pozostał nawet bez wpływu na późniejszą produkcję Wordswortha. Poza tem jednak i Coleridge, uwikłany w sieć metafizycznych - apyryorycznych definicyi twórczości poetyckiej, nie mógł poznać tak jasno kardynalnej słabości utworów przyjaciela, jak ją określił np. sympatyczny essayista a bystry krytyk Charles Lamb, stwierdzając w liście do Wordswortha bez ogródek, że niektóre jego wiersze są zbyt bezpośrednio dydaktyczne. Istotnie przykro razić musi mentorstwo autora, tak z góry nie liczącego na tę kooperację wyobraźni czytelnika, która stanowi przecież ważny czynnik rozkoszy estetycznej. Ten dydaktycyzm wyklucza wszelką zdolność do dramatu i epopei: dramat *The Borderers* jest wykładem doktryn politycznych, a dwa najobszerniejsze dzieła Wordswortha, filozoficzne *The Excursion* i autobiograficzne *The Prelude*, oba równe objętością „Eneidzie“ lub „Rajowi utraconemu“, całkiem odmienny od epickiego obudzają interes; w nich też niejednokrotnie dyssonans między podniosłym rytmem białego wiersza a pospolitością przedstawianych drobnych faktów powszedniego życia, najnieprzyjemniej odczuć się daje. — Właściwem polem dla poety tego ustroju jest liryka refleksyjna, i w niej poezya Wordswortha święci największe swe tryumfy; właśnie w tej dziedzinie jednak najwyższej wznosi się Wordsworth jedynie tam, gdzie treść uczuciowa jest tak ogólnoludzka, że znika w niej osobistość poety, — nie zaś w utworach według jego własnej teorii najbardziej typowych dla jego twórczości, a w naszych oczach przez realizm szczegółów nieznośnie prozaicznych. Tutaj też stosunek do przedmiotu zgoła odmienny jest często od krytycznych doktryn poety: nie rewelacje ukrytych prawd i praw, które wyobraźnia poety dostrzega pod zewnętrzną powłoką rzeczy, ale myśli proste i powszechne, wysnute z przedmiotu samego, jak się przedstawia oczom wszystkich ludzi, są treścią najdoskonalszych wierszy Wordswortha. Charakterystycznym też jest, że w u-

znanych ogólnie za najpotężniejsze utworach, najbardziej zbliża się poeta do dykcji klasycznej; przykładem tego nadewszystko sławny poemat *Laodamia*, w monologu bohaterki przedstawiający znaną starożytną opowieść o widzeniu się stęsknionej żony z cieniem zmarłego małżonka; dyametralnie wprost w tych wspaniałych strofach oddaleni jesteśmy od stylu, jaki zalecała przedmowa do *Lyrical Ballads*. Podobnie znamionnym jest faktem, że ulubioną formą metryczną poety, którą prawdziwie po mistrzowski władał, stała się najsztuczniejsza ze wszystkich: forma sonetu. Subiektywną przyczynę tak głębokiej różnicy między teorią a praktyką poetycką wyjawiał nam w jednym ze swych kilkuset sonetów sam Wordsworth, opowiadając, jak za wzorem tyłu istot w świecie ludzkim i zwierzęcym, co z pogodą i zadowoleniem w ciasnych życia granicach się obracają, i on z chęcią uprawia wąską grządkę sonetu, rad, jak dodaje, że da może przez to pociechę duszom, co jak on sam

„poczuły przykry ciężar bezmiernej swobody“¹⁾.

* * *

Jeżeli w ten sposób za przewodnictwem Courthopa poznaliśmy pewne cechy poezji Wordswortha w świetle jego teorii, często w przeciwieństwie do nich, to u Symonsa spotykamy się ze samą jego psychą poetycką, niezależnie od jakichkolwiek doktryn, tak jak ją widzi krytyk-artysta w jego poematach. Podstawą do tej analizy jest absolutna i niezaprzeczone szczerość Wordswortha, zaś decydującym czynnikiem w rozwoju jego osobistości literackiej według Symonsa zupełna swoboda od wszelkich przyjętych mniemań, z jaką wstępował w życie: dlatego każdą myśl, którą sam dla siebie odkrywa, choć u innych ludzi dawno jest skonwencyonalizowaną, wypowiada z radosnem zdumieniem dziecka; dlatego nie ogląda się na krytykę; dlatego rejestruje wierszem wszystkie epizody swego wewnętrznego życia, niezawsze zajmujące dla ogółu ludzi i niezawsze wyśpiewane w stanie natchnienia; dlatego, jednym słowem, zupełnie zatarta jest w jego umyśle różnica między poezją a prozą: dla niego cały jego medytacyjny żywioł jest poezją, więc go nam w całości w *Prelude* opowiada, tworząc w ten sposób dokument biograficznie cenny, ale oczywiście w niektórych ustępach tylko prawdziwie poetycki. Stąd też, odwrotnie rzecz biorąc, ta niezwykła zaleta, że poezja jego nigdzie prawie nie jest inwencją, rozmyślną kompozycją, wszędzie tylko wiernie i poprostu oddaje to, co istotnie przeżył; tu tajemnica owej jego wielbionej „jedności z naturą“, doskonalszej niż nawet u świadomych naturalistów nowożytnej powieści: oni dają tylko fotografie, on — samą rzeczywistość swego pożycia z otaczającym światem. Tak bezpośre-

¹⁾ *Who have felt the weight of too much liberty.*

dnio nikt w XVIII wieku się nie wypowiedział — prócz Burnsa, i dla niego też Wordsworth ma wyrazy wdzięczności i hołdu w poematach pisanych w podróży po Szkocji pośród pamiątek po chłopie-poecie, i nawet w jego ulubioną formę zwrotki ujętych.

W ramach takiego syntetycznego poglądu na Wordswortha i fakt zaludnienia sceny jego poezji prawie wyłącznie przez prostych wieśniaków jego stron rodzinnych nie może się wydać tym błędem artystycznym, którym jest w oczach Courthopa; trafnie wykazuje Symons, jak te figury same wyrastają z krajobrazu, który jest główną treścią utworu, jak stanowią integralną jego część i mają nawet w sobie coś ze stałości i nieruchomości martwej natury. Sam poeta posiadał wiele cech powolnego, reflektującego chłopca, i to tłumaczy poniekąd uderzający u niego brak gwałtownych emocji, jakąś spokojną obojętność wobec rzeczy, co zwykle dusze ludzkie do głębi poruszają.

Silnie oczywiście podkreśla Symons wizyonerski charakter poezji Wordswortha, tak dziwnie ściśle łączący go dla dzisiejszego czytelnika z Williamem Blake. Szkic kończy się parafrazą głównych myśli sławnej ody *Inimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, w której znalazły wyraz te przebliski wiedzy — jakoby wspomnienia z przedziemskiej egzystencji — o jedności i istocie wszechbytu, co stanowią najwyższą w tym życiu nagrodę za ścisłe, ciągłe i miłosne obcowanie z przyrodą.

* * *

Wizjonerem w swej poezji jest i Coleridge; najdoskonalsze jego dzieła wierszowane wiernie odtwarzają senne widzenia. Świadomy wysiłek artystyczny stanowi przytem jedynie znalezienie formy, która by pośredniczyła między wyobraźnią poety a czytelnika i nadawała szeregowi hallucynacyi idealną jedność. Taką formę w sposób niezrównany udało się poecie znaleźć i zastosować w balladzie o „Starym żeglarzu“, gdzie istotnie czarowna muzyka rytmu, znanego uchu angielskiemu z poezji gminnej, przenosi fantastyczne jak w gorączkowych majaczeniach sceny w sferę naturalnej rzeczywistości. W drugim jego arcydziele, niedokończonyj romancy *Christabel*, znowu wyraziła przedmiotowość obrazowania w przedziwny sposób się łączy z panującym nad całą akcją nastrojem niewyjaśnionego dziwu i tajemnicy. Kilka zaledwie takich fragmentów wynurza się z tej biernej bezpłodności, w jakiej pograżyły poetę fizyczne cierpienia i nieszczęsne opium, brak zmysłu do praktycznego życia i niezrównoważona impulsywność usposobienia; ale te nieliczne utwory, w jakich zdołał zebrać całą swą siłę twórczą, są bezwziewniami dziełami najwyższego geniuszu w całym tym świetnym okresie poezji angielskiej.

Według Symonsa, tragedię osobistego życia Coleridge'a stanowi przede wszystkim bezustannie falująca uczuciowość w połączeniu z równie bezustanną kontrolą filozofującego umysłu nad każdym poruszeniem duszy. Jak niezbędnym pokarmem dla jego ducha jest jakaś ciągła gorąca sympatya, najlepszym dowodem okoliczność, że prawdziwie doskonale swe dzieła poetyckie stworzył wszystkie w czasie ścisłego, przyjaznego pożycia z Wordsworthem i jego siostrą.

Innem nieszczęściem poety była, jak to przekonywująco określa Symons, niezdolność albo do stanowczej wiary religijnej albo do równie zdecydowanego odrzucenia religii i obowiązków moralnych; na pływaniu po oceanie spekulacji od systemu do systemu, na projektach jakiegoś encyklopedycznego *magnum opus* filozoficznego, schodzi mu całe życie; bezskutecznie szukając absolutu w sztuce, w myśli, w przyjaźni, nie znajduje zadowolenia i spokoju. Ta sama rozbieżność cechuje potężną wyobraźnię, jaką był obdarzony, a użycie opium niestety bardziej jeszcze tylko rozluźniło energię. Talent z taką indolencją połączony, najswobodniejsze znajdował ujście w konwersacji; rzeczywiście w nieskończonych rozmowach, jako improwizator prozą na katedrze i w salonie, Coleridge najbardziej czarował współczesnych¹⁾. Tej skłonności zawdzięczamy zachowane w niedokładnych notatkach słuchaczy wykłady, głównie o Shakespearze; przenikliwość jego sądów i charakterystyk, mimo wyraźnego miejscami braku zmysłu dla proporcji, coraz nowe generacje krytyków w podziw wprawiać będzie; styl jego prozy atoli, choć naiskrzony perłami wyrażenia, równie daleki jest od ciągłej i jednolitej doskonałości, jak wszystkie jego dążenia życiowe.

Ze spostrzeżeń Symonsa nad poezją Coleridge'a wyszczególnić warto przede wszystkim to jedno, że jest ona daleko mniej ściśle osobistą w treści, niż u innych prawdziwych poetów. Nawet gdzie przedmiotem są własne wzruszenia, jak w przytoczonym przez Courthopa wierszu „Pożegnanie z młodością“ (*Youth and Age*) lub w sławnej „Odzie do przygnębienia“ (*Ode to Dejection*), symbole uczuć zawsze są ogólne, literackie, obiektywne; obserwacja przytem równie dokładna i sympatya równie żywa, jakby jej przedmiotem była obca dusza.

¹⁾ Fascynacji, jaką Coleridge wymową swoją wywierał szczególnie na młodzież, dali doskonały wyraz John Keats i Tomasz Carlyle, dobitniej zaś od innych sławny essayista William Hazlitt, w którym Coleridge obudził świadomość powołania literackiego. Jego wspomnienia o pierwszym spotkaniu z Coleridgem i Wordsworthem, nader malowniczo opowiedziane, czytać można w znakomitym tanim wyborze najlepszych ustępów z jego pism, którego dokonał Sir A. T. Quiller-Couch (w seryi *Select English Classics*, Oxford, Clarendon Press; cena opr. 4 pency).

Pod względem technicznym Symons, cytując Rossetiego, który Coleridge'a pięknie nazwał „Turnerem wśród poetów“, podnosi szczególnie jego mistrzostwo koloru, zaletę, którą później program francuskiego romantyzmu tak wysoko nas cenić nauczył. Równie wysoko rozwiniętym, jak wrażliwość na kolory, szczególnie morza i nieba, których światło barwnymi falami płynie przez jego wiersze, — jest u Coleridge'a zmysł dla dźwięku, dla wszelkiej muzyki; gra ona według własnych wyznań na całym jego organizmie fizycznym, a zarazem jest niejako olejem dla jego maszyneryi intelektualnej (*lubricating my inventive faculty*). To też z muzyką jego wiersza melodyę Shelleya i Keatsa chyba tylko zestawić można, a „odkrycie“ nieużywanych od młodocianej liryki Milтона czterotaktowych wierszy w *Christabel*, przez naśladowanie u Scotta, a za jego pośrednictwem i u Byrona, jest faktem o uznanej, pierwszorzędnej doniosłości w dziejach wersyfikacji angielskiej.

Że Coleridge przy całym estetycyzmie swej poezyi nie odwraca się całkowicie od poetyckiego racjonalizmu XVIII wieku, że z właściwym sobie zmysłem krytycznym ceni w stylu ubiegłej epoki ten element rozumowania, nadający poezyi niejako materialną wagę, i że zawsze świadomie stara się ten żywioł do swej twórczości wprowadzać, — to poznano i uznano już dawniej; to też stwierdza w końcu z należnym naciskiem i Symons, tak że w ten sposób i ta postać, jak wszyscy inni rewolucyoniści poezyi w tej dobie, jakimś organicznym węzłem jednak się łączy z ideałami okresu pokonanego.

* * *

Z biograficznych raczej, niż literackich powodów z nazwiskami Coleridge'a i Wordswortha łączy się zwykle trzecie, łącząc ich z Robertem Southey pod nazwą *The Lake School*, jako że połączeni przyjaźnią i powinowactwem, wielką część życia wspólnie spędzili nad jeziorami północno-zachodniej Anglii. Duchowo łączy tę trójcę jedynie wspólny w młodości zapal dla ideałów rewolucyi francuskiej -- chcieli założyć wzorową republikę pod nazwą Παντισοκρατία w puszczy amerykańskiej — a potem jednakowy zwrot ku konserwatyzmowi; zwrot u Southeya najbardziej stanowczy, który też na torystycznego mieszczanina ściągnął gromy satyry liberalnego lorda-poety Byrona; i przez to nieśmiertelne ośmieszenie w „Wizyi Sądu“ i „Don Juanie“ Southey głównie żyje w świadomości dzisiejszego czytającego ogółu, podobnie, jak niejeden z obskurnych przeciwników Lessinga lub Heinego. Poeta trzeciorzędny, większy ma tytuł do sławy jako typowo angielski, encyklopedyczny essayista; mimo to i Courthope i Symons poezyi jego poświęcają obszerne rozdziały; a nie brakło w ostatnich czasach i z innych stron usiłowań nad podniesieniem jego godności w dziejach piśmiennictwa; najnow-

szy wydawca wybranych jego utworów poetyckich ¹⁾ nie bez słuszości konstatuje, że u Southeya szukać należy prototypu niektórych bardzo pospolitych w okresie wiktoriańskim rodzajów poezji, np. monologicznego portretu historycznego, który figuruje tak często, szczególnie u Browninga; do niego też podobny jest Southey przez imponująco rozległe czytanie, z którego w znacznej mierze czerpie przedmioty swej poezji. To też sposób, w jaki podaje w obszernych epepejach (i obfitych do nich notach) materyały i obrazy, czy to ze świata wschodniego, czy z historii hiszpańskiej i francuskiej, czy z podań walijskich, jest raczej historyczno-naukowy niż poetycki. Nie znaczy to zresztą bynajmniej, żeby poeta był posągowo obiektywnym; przeciwnie młodociany poemat o Joannie d'Arc technie jeszcze całą nienawiścią, jaką trzej przyjaciele płonęli przeciw koalicji wrogich republiki francuskiej mocarstw w ogóle, a polityce własnego narodu pod kierownictwem Pitta młodszego w szczególności.

Jako świadomą innowację wprowadził Southey do późniejszych swych epepei zupełną swobodę metryczną, mieszając ze sobą wiersze różnej długości i kadencji; rezultatem poza pojedynczymi efektami w ustępach opisowych — które naśladował i przewyższył Shelley w „Królowej Mab“ — jest raczej natężenie i zdenerwowanie czytelnika, niż wyzwolenie od monotonii rymowanego „heroicznego wiersza“ XVIII wieku, które Southey miał na oku.

Poza tem niema w poezji Southeya żadnego nowego czynnika, niema oryginalnego, osobistego natchnienia, — i to tylko, w różnych dowcipnych waryacjach, ma o nim na trzynastu stronicach do powiedzenia Symons, dodając zresztą jeszcze kilka drastycznych przykładów i na to, że Southey mimo szerokich horyzontów swej lektury zgoła nie posiadał, szczególnie w zakresie współczesnej literatury, subtelniejszego zmysłu do krytyki. Przy tem wszystkim drażniąca pewność siebie i świadomość swej nieomyślności, wyraźna u niego wszędzie i w sądach i w tworzeniu, mimo niezaprzeczonej prawości charakteru i zacności postępowania, i moralny jego obraz dla dzisiejszego człowieka musi czynić niesympatycznym. Dla kilku zaledwie drobnych wierszy żartobliwych lub ironicznych, w rodzaju poezji niewysokim i niejako domowym, krytyk-poeta znajduje w końcu słowo szczerego uznania.

* * *

Kończąc swój rozdział rzutem oka na znaczenie Coleridge'a i Wordswortha w historii świadomości narodowej, Courthope z należnem uwielbieniem stwierdza, że Wordsworth znalazł ten

¹⁾ *Poems of Robert Southey*, selected and edited by Maurice H. Fitzgerald, M. A. Oxford University Press, 1909.

doskonały wyraz, którego wszyscy bezwiednie pragnęli, dla budzącej się na nowo, a raczej niewygasłej nawet w salonowym życiu XVIII wieku, angielskiej miłości przyrody; że Coleridge z dawnych i zaniedbanych źródeł zaczerpnął ożywejącą melodię wiersza i żywość obrazowania dla zaschłej w ciasnych konwencjach poezji narodu. Z drugiej strony jednak z całym naciskiem podnosi uczony historyk, że ci dwaj poeci, właściwie pierwsi w historii piśmiennictwa angielskiego świadomie i stanowczo zerwali z tradycją, że fakt rewolucji jako zjawisko nowe i obce oni pod wpływem francuskim wnieśli do literatury narodowej, że na nich kończy się ta nieprzerwana ewolucja, co przyniosła Spensera po Chaucerze, Milтона po Spenserze. I w tem samowolnym odwróceniu się od ważnego, socyalnego źródła natchnień poetyckich ku zasadniczemu indywidualizmowi widzi Courthope właściwą przyczynę ich wad, zarówno częstej prozaiczności Wordswortha, jak i niezdecydowanej urywkowości Coleridge'a. Wytyskając te błędy w takim świetle — choć i on widzi, że uzasadnione w osobistej naturze, są w pewnym znaczeniu konieczne — Courthope jaśniej niż gdziekolwiek indziej ujawnia narodową i społeczną tendencję swego dzieła, powód widocznego braku zupełnej sympatii dla poetów tej grupy, główny powód zakończenia pracy na dobie wyzwolenia osobistości.

* * *

Byron nigdy nie był prorokiem we własnej ojczyźnie. Po przemijającej fazie szału byronowskiego, która jeszcze w powieściach Bulwera i młodocianej poezji Tennysona znajduje odbicie, wytworzył się u Anglików historyczny sąd o nim jako poecie stanowczo drugorzędnym, i tej oceny ogół narodu z charakterystycznym uporem wbrew zachwytom całego świata trzyma się do dnia dzisiejszego. Nie przekonał ich zapalony chwalec poety, a typowo zresztą angielski w myśleniu swem essayista Matthew Arnold¹⁾; opinię przyjętą w zasadzie zdają się podzielać nawet najnowsi wydawcy, co kilkanaście lat pracy poświęcili pomnikowemu zbiorowi pism poety²⁾; a stary zarzut niemoralności równie śmiało jak niespodzianie wskrzesił modernistyczny krytyk i poeta Theodore Watts-Dunton³⁾, bez ogródek odmawiając Byronowi etycznej wielkości ducha i tłumacząc, że tragedją jego życia i przyczyną poetycznej melancholii była głównie rodowa

¹⁾ *Essays in Criticism*, tom II (*Tauchnitz Edition*).

²⁾ *The Works of Lord Byron, together with his Letters and Journals* Edited by Hartley Coleridge and H. D. Prothero. London, John Murray, 1898—1904, 13 tomów.

³⁾ *Byron*, w zbiorowej historii literatury z chrestomatyą *Chambers' Cyclopaedia of English Literature*, tom III (new edition, by David Patrick, Edinburgh 1906).

skłonność do tycia. Szczere i bezwzględne uznanie znalazło się w Anglii jedynie dla wielkiej historyczno-politycznej doniosłości poety; wypowiedzieli je oczywiście pisarze gorąco liberalni: wkrótce po śmierci Byrona, Tomasz Macaulay¹⁾, a w naszej generacji polityk-literat John Morley²⁾. Nie zaprzecza się zresztą i w Anglii doskonałości Byrona w ograniczonej dziedzinie satyry; dla mistrzostwa tej poetyckiej encyklopedyi psychologii i obyczajów całego pokolenia, jaką jest „Don Juan“, nie brak entuzjazmu i u rodaków; w magiczny prawdziwie sposób wyższość tego dzieła nad innymi utworami Byrona określił Swinburne³⁾, porównując różnicę z tą, jaką pływak odczuwa między słodką wodą jeziora a morską.

Ten sam Swinburne jednak, najkongenialniejszy przecież Byronowi ze wszystkich po poetów angielskich, najsurowiej zarazem sformułował główną objekcyę literacko myślącej inteligencji angielskiej przeciwko poecie: Byron jest nieznośnie niedbałym w dykcyi, nie ma zupełnie artystycznego zmysłu dla melodyi słowa i wiersza.

Otóż w zestawieniu z tą krytyką, gromiącą a kompetentną, bo wypowiedzianą przez niezrównanego mistrza wersyfikacji, rozdziały o Byronie w dziełach Courthopa i Symonsa, pokrewne w zasadniczej tendencji, znaczą o tyle postęp w poznaniu natury Byrona, że zgodnie wytykają, jak bezcelowem jest stosowanie kryteriów estetyczno-literackich do człowieka, dla którego poezya nie była sztuką piękną, lecz dziedziną życia czynnego, który poetą wykwinnym i oryginalnym w stylu, artystą słowa i rytmu nie tylko być nie mógł, ale zgoła być nie miał ambicyi. W tem uznaniu niesprawiedliwości fachowo-literackiej krytyki w odniesieniu do Byrona dostrzedz można nietylko wyraźniejszą niż dotąd definicyę stosunku poety do swego zawodu i narzędzia, ale zarazem jeden z coraz częstszych teraz objawów szczerzej rezygnacyi u prawdziwych miłośników literatury i sztuki, którzy szczególnie wobec zjawisk pierwszej wielkości zawsze muszą, że metoda jednakowo zdalna do sądzenia wszystkich poetów i dzieł — nie istnieje i nigdy zapewne nie będzie wynalezioną.

* * *

¹⁾ W recenzji o życiorysie Byrona przez Tomasza Moore, 1831 (*Critical and Historical Essays*, tom II w wyd. *Every Man's Library*, London, J. M. Dent).

²⁾ *Critical Miscellanies*, London, Macmillan, tom I.

³⁾ *Critical Essays and Studies*, London, Chatto & Windus.

Największą i najważniejszą tajemnicą w życiu Byrona ¹⁾ jest przyczyna rozwodu, który na resztę życia zrobił go wygnańcem, któremu zawdzięczamy satyrę na społeczeństwo angielskie w „Don Juanie”. Doniosłym faktem w tej sprawie stała się przed kilku laty publikacja pewnych listów ²⁾, potwierdzających oskarżenie podniesione już przed laty przez amerykańską powieściopisarkę panią Beecher-Stowe, że incest między Byronem a wielbioną tylokrotnie w jego poezji siostrą przyrodnią Augustą Leigh skłonił lady Byron do opuszczenia małżonka. Courthope nie zamyka oczu na to świadectwo; nie stara się obalić jego autentyczności, ani modyfikować faktów przez fantastyczne kombinacje przypuszczeń, jak to uczyniono z innej strony ³⁾; w świetle istotnego stanu rzeczy widzi w „Manfredzie”, co w nim odtąd widzieć będziemy musieli, nie literackie wypracowanie na wybrany dowolnie temat psychologiczny, lecz przejmująco szczerą spowiedź z ciężkich przeżyć osobistych; — przy tem wszyskciem jednak nie przyznaje Courthope, by w stosunku do Augusty szukać należało głównego powodu postępowania lady Byron; sprzeciwia się temu przedewszystkiem długoletnia jeszcze po rozwodzie przyjazna korespondencya między temi paniami. Naczelny motyw,

¹⁾ Zresztą bynajmniej nie jedyną; nie wiadomo np. prawie zupełnie, gdzie się obracał Byron przez cały niemal ostatni rok swego pobytu na Wschodzie (1810/11); najnowszy wydawca Hartley Coleridge zupełnie na seryo skłania się do przypuszczenia, że wtedy poznał przez czynny udział życie piratów na morzu Egejskiem, które tak malowniczo opisał w „Korsarzu”.

²⁾ W książce, którą wydał pochodzący z rodziny żony poety lord Ralph Milbanke Lovelace p. t. *Astarte* (1906), drukowanej zresztą tylko w ograniczonej liczbie egzemplarzy dla prywatnej cykulacji, i znanej ogółowi tylko ze sprawozdań.

³⁾ Richard Edgcumbe: *Byron: the Last Phase* (London John Murray, 1909). Autor wykrył, że w latach największego powodzenia Byrona w świecie londyńskim istniał stosunek miłosny między nim a zamężną już wtedy Maryą Anną Chaworth, którą niegdyś nieszczęśliwie kochał jako chłopiec, a której wspomnienie jeszcze w późniejszych okresach jego życia — genewskim, weneckim — we wierszach, jak sławny „Sen” (*The Dream*), tak potężny znalazło wyraz. Owocem tego stosunku było chowane w rodzinie pani Leigh, dziwnie „byronistycznego” usposobienia dziecko, zwane Medora (według bohaterki „Korsarza”), które w młodym wieku skończyło samobójstwem. Otóż Edgcumbe uciekł się do dziwnego i nieprawdopodobnego przypuszczenia, że pani Leigh, by ukryć tę sprawę miłosną poety przed zawistnem okiem towarzysztwa, z czystej miłości siostrzanej przyjęła na siebie hańbiące posądzenia incestu! — Broni także Byrona Francis Gribble (*The Love Affairs of Lord Byron*, London, Eveleigh Nash, 1910).

ak nader przekonująco wywodzi Courthope, był zgoła odmienny, natury czysto psychicznej; miał swój początek w fundamentalnej niezgodności usposobień między nerwowym, impulsywnym poetą, a trzeźwą i po purytańsku wychowaną panną angielską, którą pojął za żonę. Lady Byron, dusza nawskróś prozaiczna, gwałtowne i porywcze postęпки, tak częste w codziennym życiu małżonka, mogła sobie tylko tłumaczyć poprostu chorobą umysłową; gdy zaś ze sprawozdań lekarzy powzięła pewność, że to, co brała za objawy obłądka, wynikało z charakteru i osobistego usposobienia poety, wyciągnęła stąd równie logiczną konkluzję, że z człowiekiem o takiej naturze żyć nie może. To tłumaczenie, poparte bardzo wyraźnymi ustępami z korespondencji lady Byron, prawdopodobnie zyska powszechne uznanie.

* * *

Romantic self-representation — tą formułką określa Courthope istotę poezji Byrona. Bohaterem wszystkich jego utworów, jakkolwiek przyobleczonych w szatę afektowanej melancholii i wypełnionych egzotycznymi figurami, jest zawsze on sam, i w tem znaczeniu predykat „szczerości“, nadany jego dziełom przez Swinburna, bezwarunkowo się im należy. Z tą właściwością, mocą której wszystko, co napisał, bez względu na formę poetycką, podciągnąć można pod kategorię „liryki“, łączy się druga i przeciwna: Byron zawsze jest dzieckiem swego wieku, wypowiada pragnienia i dążenia całej generacji; poezye jego mają ten kosmopolityczny charakter — Courthope mówi „uniwersalizm“ — który robi je na równi z *Werterem* lub *Heloizą* wyrazem rewolucyjnego ducha całej ówczesnej Europy.

Z tych dwóch punktów widzenia — zasadniczo zgoła nie nowych — Courthope czyni przegląd całej obfitej twórczości Byrona od *Hours of Idleness* i *Childe Harolda* aż do dramatów i *Don Juana*. Przytem nadarza się sposobność zrobić niejedno ciekawe spostrzeżenie nad stosunkiem tak usposobionej duszy do sztuki literackiej, którą sobie obrała za pole działania. Byron w swem teoretycznym myśleniu literackim dziwnym zdaje się ulegać złudzeniom. Stale i energicznie — może zresztą tylko dla zaciekawienia publiczności — protestuje przeciw utożsamianiu bohaterów swej poezji z osobą ich twórcy: słusznie podnosi Courthope, że materyalna zależność jego dzieł opowiadających od źródeł i wzorów — „Lary“ od „Tajemnic Udolfa“ pani Radcliffe, „Parisiny“, od historii księcia Gandyi w „Leonie X“ Roscoe, „Manfreda“ od „Fausta“; romanc orientalnych wogóle od powieści Beckforda „Kalif Vathek“ — mogła dostarczać pocie przekonujących argumentów obronnych przeciw posądzeniu o egotystyczne portretowanie samego siebie.

Bardziej zdumiewającym zjawiskiem od tego uporczywego odpierania identyfikacji, jest niewzruszona wierność poety dla dogmatów krytycznych, zgoła niezgodnych z charakterem jego twórczości: Byron w swych teoretycznych zapatrywaniach na poezję, jest najdalszym od romantyzmu ze wszystkich poetów czasu: przez całe życie wyznaje gorące uwielbienie dla klasycyzmu szkoły Pope'a, i tego mistrza XVIII wieku w dziełach jak parafraza Poetyki Horacego (*Hints from Horace*), we wierszu i stylu „Korsarza“ i „Lary“, a jeszcze w r. 1822 w epopei idylliczno-egzotycznej „Wyspa“, jako wzór naśladuje. Oczywiście opinia, jaką krytyk o tem zachowaniu się poety wydaje, w znacznej mierze zależy od stanowiska samego krytyka wobec pseudoklasycyzmu XVIII wieku; większość ludzi w pierwszych generacjach poromantycznych, wielu i dziś jeszcze, patrzy na poezję tego rodzaju z obojętnością lub wstrętem; to też przeważna część najpoważniejszych krytyków Byrona ruszała ramionami na jego klasycystyczne upodobania, jako dowód niedostatecznego samopoznania, podnosząc nie bez słuszności, jak rażącem dla nas być musi dyssonans między poezją tak pełną namiętnych uczuć, jak poezya Byrona, a stylem zimno-intellektualnym, epigramatyczno-racyonalistycznym Pope'a i jego szkoły. Inaczej rzecz pojął zapalony wielbiciel ery racyonalizmu John Morley, autor cennych angielskich monografii o wielkich Encyklopedystach francuskich: jego oczom klasycyzm Byrona przedstawiał się jako instynktowna reakcyja zdrowej w gruncie natury przeciw chorobliwym tendencyjom poezyi zbyt wyłączenie introspektywnej, jako dowód, że Byron miał w gruncie rzeczy pewien zmysł dla formy poetyckiej, którego mu inni stanowczo odmawiają. Podobną drogą idzie w swem wyjaśnieniu Courthope, choć nie tak daleko się posuwa. Przedstawwszy na przykładach, jak bezładne wskutek swej refleksyjności stawać się musiały wszystkie opowiadające dzieła poety -- w „Don Juanie“ ten bezład jest rozmyślnie wyzyskany, — bolesną świadomością tego chaosu i niekształtności własnych dzieł tłumaczy Courthope zupełnie szczerą u Byrona pogardę dla tworów swoich, zarówno jak Scotta, Moora i innych, oraz tak samo szczerę podziw dla pięknie zwartych, harmonijnie zbudowanych produktów pseudoklasycyzmu. Jeżeli więc nie zmysł dla formy i stylu, to poważanie dla tych czynników w ich klasycystycznym ujęciu Byronowi przyznać będzie trzeba. Zaś bezsprzecznie dobrze i słusznie wiódł go ten klasycyzm w dramatach weneckich, gdzie przedstawiając znowu, jak wszędzie, stany własnej duszy tylko, w formie na sposób Corneilla i Racina, ze zachowaniem jedności czasu i miejsca, znalazł wyraz daleko odpowiedniejszy dla swych natchnień, aniżeli w swobodzie narodowej dramaturgii shakespeareowskiej, która nadaje się przedewszystkiem do dzieł bogatych w intrygę i zewnętrzną akcyę.

Jeżeli w teoretycznych swych zapatrywaniach Byron romantykiem wcale nie jest, to z drugiej strony jednak uchościć musi — słowami Courthopa — za „najdoskonalszego“, bo najbardziej typowego przedstawiciela ruchu romantycznego w poezji angielskiej. Takim jest przede wszystkim przez to dziwne połączenie kontemplacji samotnika z gorącym pragnieniem czynu, godnem wielkiego polityka lub wodza; nie popadł w żaden z dwóch ekstremów, którymi w historii romantyzmu zaznacza się twórczość Wordswortha i Shelleya: nie robił z poezji ani osobistej religii, ani polityczno-społecznej propagandy. Jako piękny wykwit wiekowych sił kulturalnych, które łączyła w sobie liberalna arystokracja angielska XVIII wieku, Byron niejednokrotnie wznosi się na wyżyny absolutnego klasyka poezji i myśli; jako satyryk tej oligarchii w jej stanie nadgniłym i upadającym jest mistrzem; jako romantyk-*dandy* jednak, pozujący przed sentymentalnymi damami wielkiego świata w kostymie Greka lub Turka, w nas dziś musi budzić pogardę, bo usiłuje przypodobać się towarzystwu, którem sam gardził. Że zaś w osobistem rozgoryczeniu tak zupełnie dla tego swojego świata stracił szacunek, że nie widział w nim w końcu nic, prócz zepsucia i obłudy, w tem zdaniem Courthopa kardynalny błąd jego moralnego sądu: zapoznał żywotność purytańskiego elementu pod śmiesznościami, jakie go na zewnątrz pokrywają.

Zwykłego w krytyce angielskiej przeciwstawienia Wordswortha i Byrona nie brak i u Courthopa. Matthew Arnold, dla którego intuicyi poety każde pono dzieło w chwili, gdy je czytał, było najdoskonalszem, nie zawahał się wyszczególnić tych dwóch łącznie jako największych w plejadzie poetów okresu; Courthope kończy temsamem zestawieniem, ale w zgoła przeciwnym sensie. Dla niego i Wordsworth i Byron w porównaniu z tem wypowiedzeniem świadomości całego otaczającego świata, jakim jest poezya Chaucera, Shakespeara, Milтона, spadają do kategorii drugorzędnych poetów. Indywidualistyczną zasadę Wordswortha, teorię „poezji dla poety“, scharakteryzowaną powyżej, Byron nie tylko wyznaje także, ale doprowadza do ostatecznych krańców. U obu atoli ten sam w oczach Courthopa błąd rozmyślnego oddalenia się od socyalnych źródeł zdrowej poezji: Wordsworth w pustelnicznym kulcie natury zamyka się od żywotnych interesów narodu, Byron w swej nieograniczonej pogardzie dla klasy społecznej, co go wydała, sam się odsądza od wspólności życia z organizmem społeczeństwa i staje się „moralnym anarchistą“, nieprzydatnym dla ludzkości w jej zbiorowym rozwoju. Sąd zaiste surowy, ale ze stanowiska, jakie od początku zajął Courthope, jedynie możliwy i logiczny.

(Dok. nast.).