

Albert Gerard

O logice romantyzmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/1, 253-263

1978

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.

ALBERT GERARD

O LOGICE ROMANTYZMU

Procedura, według której zapadają wyroki w historii literatury, dokładnie odwraca sposób postępowania przyjęty w sądownictwie. Podczas rozprawy sądowej obrońca replikuje na mowę oskarżyciela; w historii literatury natomiast mowa obrony poprzedza oskarżenie. Odkrycie nieznanego twórcy lub zapoczątkowanie nowego prądu literackiego pociąga za sobą fale bezkrytycznego entuzjazmu, który po upływie jakiegoś czasu (zwykle w drugim, a nawet trzecim pokoleniu) przeradza się w równie bezkrytyczne potępienie. W pierwszym wypadku najczęstsze są sądy typu: „Autor ten nie należy do jakiegokolwiek epoki, jego twórczość jest ponadczasowa!” Przykładem fazy drugiej są choćby sądy Rymera na temat *Otella*. Rozważne podsumowanie problemu — jakiego w przypadku Szekspira dokonali Johnson i Coleridge — okazuje się możliwe dopiero, gdy przemija okres jednogłośnej krytyki. Wtedy też dopiero historia jest w posiadaniu wszelkich danych do wydania sprawiedliwego wyroku. Ostateczny werdykt nie jest nigdy prostym kompromisem między entuzjazmem a potępieniem. Proponuje on — i to stanowi jego cechę charakterystyczną — takie ujęcie sprawy i stopień reinterpretacji, które oznaczają już zmianę jakościową. Tak odmienne, lecz uzupełniające się nawzajem krytyczne interpretacje Szekspira, z jakimi wystąpili Johnson i Coleridge, stworzyły przesłanki nowego, choć dziś już powszechnie przyjętego ujęcia jego twórczości.

Jak się zdaje, w przypadku krytycznej oceny romantyzmu jesteśmy obecnie świadkami narodzin owej trzeciej, końcowej fazy ferowania wyroków. I tym razem werdykt ostateczny jest jakościowo tak odmienny od poprzednich, że warto pokusić się o ich skrótową prezentację, opartą

[Albert Gerard — francuski anglista, autor m. in. książki *L'Idée romantique de la poésie en Angleterre* (1955).

Przekład według: A. Gerard, *On the Logic of Romanticism*. Translated by G. Watson. „Essays in Criticism” 1957, s. 262—273. (Angielski przekład został dokonany na podstawie tekstu zamieszczonego w „L'Athénée” XLV (1956), nr 3; edytor angielski dodał tu dwa początkowe akapity.)]

na pracy autora niniejszego artykułu, zatytułowanej *L'Idée romantique de la poésie en Angleterre* (Paris, 1955).

Pominiemy tu pierwszą falę entuzjazmu, by skoncentrować się na fazie bezwzględnej krytyki, którą otwiera potężne dzieło Pierre Lasserre'a *Le Romantisme français*. Praca ta jest wielkim oskarżeniem owego nowego sposobu odczuwania i myślenia, który pojawił się we Francji na początku XIX stulecia. Pełna porywczosci i pasji, wzniecająca burzę myśli, miała wywrzeć przemożny wpływ na badaczy literatury. Książka ta, opublikowana w r. 1907 i wznawiana kolejno w 1908 i 1919, ukształtowała stosunek naszej epoki do romantyzmu nie tylko we Francji, ale także w krajach anglosaskich. W nich stało się to za sprawą Irvinga Babbitta, wówczas profesora literatury francuskiej na Uniwersytecie Harvarda, któremu Lasserre wszczepił swą wrogość wobec romantyzmu. Zanim jednak Babbitt stał się sławną osobistością dzięki swym atakom na romantyzm w takich książkach, jak *The New Laokoön* (1910) czy *Rousseau and Romanticism* (1919), zdołał przekazać swoje poglądy studentom. Jednym z nich był, jak się okazuje, T. S. Eliot, który ukończył tę uczelnię w r. 1910, a w 1914 osiedlił się w Anglii, gdzie swymi esejami i twórczością poetycką wspierał antyromantyczną tradycję w tym kraju.

Krytyka romantyzmu była ze wszech miar odruchem usprawiedliwionym i zdrowym, jak każda druga faza krytyki w historii literatury. Poezja angielska musiała kiedyś przewyciężyć postromantyczny słodki sentymentalizm, jaki niepodzielnie w niej zapanował. Dlatego właśnie Eliot i współcześni mu krytycy poszukiwali ideałów pośród poetów w. XVII, w twórczości Drydena i Pope'a, przemilczając poetów romantycznych. Podobnie zresztą — wiek wcześniej — Sainte-Beuve w swoim *Tableau historique et critique* pominął epokę klasycyzmu, by w twórczości poetów Plejady odnaleźć źródła tradycji kontynuowanej, w jego mniemaniu, przez romantyzm.

W wieku XX krytyka romantyzmu była wymierzona przede wszystkim w sentymentalizm, subiektywizm, kult prymitywizmu i spontaniczności, ubóstwienie własnego „ja” twórcy, pogardę dla wszelkiej dyscypliny myśli i formy, eskapizm, oderwanie poezji od realiów współczesnego życia. Wszystkie te zarzuty są zasadne, ale, co zresztą charakterystyczne dla drugiej fazy, za daleko posunięte. Wszystkie wymienione powyżej cechy rzeczywiście bywały istotnymi elementami postawy romantycznej. Lecz czy równa się to twierdzeniu, że stanowiły samą jej istotę? Czy rację miał Georg Brandes, kiedy stwierdził, iż „według doktryny romantyzmu artystyczna wszechwładza «ja» i woli poety nie powinny podporządkowywać się żadnej regule”? Czy słuszne jest stwierdzenie F. R. Leavisa, że wspólnota romantyków „polegała na czymś negatywnym: na tym, że w miejsce pozytywnej w samej swej istocie tradycji (li-

terackiej i ponadliterackiej, w czym zresztą tkwiła jej potęga), która panowała do końca XVIII stulecia, nie zaproponowali niczego nowego”?¹

Przedmiotem szczególnej uwagi współczesnych badaczy angielskiego romantyzmu stały się właśnie zarzuty tego typu.

Nie można w żaden sposób zaprzeczyć, że subiektywizm leży u podstaw romantycznego stosunku do życia i sztuki. W epoce tej poezja i myśl wywodzą się z osobowości samego twórcy, jego doświadczeń i aspiracji: z jednej strony występuje dążenie do osiągnięcia pełni istnienia, czystości życia duchowego, harmonii i jedności, tęsknota do absolutu, określana niemieckim słowem *Sehnsucht*; z drugiej strony, w odpowiedzi na te aspiracje — doświadczenie wizjonera, które staje się probierzem marzeń i nadziei ducha. Dlatego też pełne zrozumienie doktryny romantycznej wymaga uprzedniego prześledzenia tych doświadczeń, które dla romantyków stały się najistotniejsze, a były motorem ich intelektualnej aktywności. Doświadczenia te wykazują wiele różnic, które tu pominiemy po to, by skupić się na ich cechach wspólnych.

Pierwszą z nich jest to, że doświadczenie poetyckie zawsze dotyczy całej osobowości twórcy. Powiada się czasem lekceważąco, iż poezja romantyczna jest poezją uczuć. Rzeczywiście, jest nimi owiana. Lecz owo bezustannie przywoływane uczucie, ów entuzjazm i owo wypełnienie radością okazuje się, ściśle rzecz ujmując, psychologiczną konsekwencją — i wewnętrznym dowodem — wielkiej wagi tego przeżycia ze wszystkim, co ono przynosi. Przeżycie to jest nie tylko emocjonalne, ale i poznawcze; łączy elementy zmysłowe i intelektualne; implikuje odniesienia moralne i metafizyczne.

Doświadczenie poetyckie jest w swej istocie formą poznania — i to jest jego następną, stale występującą cechą. Nie jest wyłącznie zmysłowe — jak to miało miejsce w przypadku imaginistów — ponieważ do tego, co uniwersalne, usiłuje dotrzeć poprzez to, co jednostkowe i sensualne. Narzędzia poznania nie szuka w abstrahowaniu, na podobieństwo dydaktycznej poezji neoklasycznej wieku XVIII. Podsuwa natomiast intuicje kosmicznej harmonii: intuicyjnie ujmuje wszechświat nie jako niezrozumiały chaos czy doskonale wyregulowany mechanizm, lecz jako żyjący organizm natchniony myślą, która stanowi o jego życiu, nadaje mu jedność i harmonię.

Z takiej właśnie koncepcji przeżycia poetyckiego wywodzą się w ostatecznym rozrachunku wszystkie wątki romantycznej myśli na temat istnienia, sztuki i wszechświata.

Przenosząc interpretację swych doświadczeń na płaszczyznę ich abstrakcyjnego, metafizycznego znaczenia romantycy angielscy odwoływali się do rozmaitych tradycji filozoficznych. Jednakże i w tym względzie wykazywali wiele cech wspólnych. Najbardziej charakterystyczną spo-

¹ F. R. Leavis, *The Common Pursuit*. 1952, s. 185.

śródnich jest spontaniczne i bezpośrednie ujmowanie doświadczenia w kategoriach „duchowych”. W przekonaniu bowiem tych romantyków intuicja jedności wszechświata nie może być potraktowana jako zjawisko subiektywne, wypływające z prostego nałożenia kategorii czysto intelektualnych na różnorodność ujawniającą się we wszechświecie. Intuicja ta staje się dla nich dowodem rzeczywiście istniejącej harmonii.

W pierwszym porywie traktują tę jedność jako jedność istoty wszechświata. Innymi słowy, nadają swemu doświadczeniu zabarwienie mistyczne, dopatrując się w nim bezpośredniego kontaktu z samym absolutem. Tylko w tym sensie można mówić, co jest zresztą częstą praktyką, o „panteizmie” Wordswortha czy „idealizmie” Shelleya.

Zjawiskiem najistotniejszym było jednak to, że romantycy angielscy nie porzucali na łatwym, amatorskim panteizmie i neoplatonizmie, z których pierwszy polega na odrzuceniu świata danego w zmysłach, a drugi — na nadaniu mu rangi Boga. Oczywiście, wiele metafor, którymi posłużyli się do wyrażenia swych przeżyć, owiewa mgłą mistycyzmu: zdradzają bowiem pretensje do bezpośredniego kontaktu z absolutem. Często jednak jedność wszechświata nie dotyczy substancji, lecz raczej formy. Formy natury nie jawią się wówczas ani jako przeszkoda do pokonania w procesie percepcji, ani jako jedyny przedmiot percepcji. Ich życie i harmonia przedstawiane są wówczas jako wynik działania siły nadrzędnej, która jednak pozostaje transcendentna.

W gruncie rzeczy romantycy interesują się istotą owej siły duchowej w stopniu znacznie mniejszym, niż wynikałoby to z opracowań zajmujących się właśnie tym aspektem myśli epoki. Stosowana przez nich frazeologia wskazuje na różnorodność doktryn, których jedyną cechą wspólną jest kateryczne postulowanie istnienia bytu duchowego wyciskającego swoje piętno na świecie dostępnym zmysłom człowieka. Najważniejszym zaś przedmiotem ich uwagi okazuje się nie sama natura tej siły duchowej, lecz znamię, które pozostawia w świecie, i sposób, w jaki jej działanie we wszechświecie wyłania porządek z chaosu.

Przedmiotem poetyckiego doświadczenia romantyzmu jest w rzeczywistości *continuum*, na którego jednym biegunie leży duch, a na drugim — materia. Angielscy poeci nie traktowali natury jako skarbcza pierwotności, chaosu, dzikości i niezwykłości. Stała się ona archetypem i doskonałym modelem stworzenia. Metafizyka ta może wydawać się nieco mętna — pozostali przecież zawsze Anglikami — należy im jednak przyznać to, że stworzyli pewien rodzaj filozofii twórczości, która leży u fundamentów romantycznej myśli razem z omawianym powyżej poetyckim doświadczeniem, stanowiącym źródło i rdzeń tej filozofii.

Wydaje się, iż przedstawione powyżej ujęcie problemu stwarza przesłanki pełniejszego zrozumienia romantycznej filozofii natury. Dana w poetyckim doświadczeniu jawi się ona jako *tertium quid*, które rodzi

się w wyniku starcia i wzajemnego oddziaływania dwóch przeciwstawnych sił: jedności i organizującej (czy kształtującej) mocy ducha, z jednej strony, oraz zróżnicowania i chaosu materii — z drugiej. W tym właśnie sensie Bóg Shelleya to „wszechmocny Duch całej energii świata moralnego i materialnego”, który „w tajemny sposób przenika na wskroś formę wszechrzeczy”²; Coleridge sprawę tę ujmuje w następujących słowach:

Natura (...) objawiłaby się człowiekowi jako dzieło sztuki, gdyby tylko dane mu było obcować z ową myślą, co przepełnia zarówno całość, jak i każdą jej cząstkę³.

Wordsworth natomiast widział świat dostępny zmysłom —

*as ruled by those fixed laws
Whence spiritual dignity originates.*

[jako wieczystym prawom podporządkowany, / Co są początkiem dostojeństwa ducha.] (The Prelude, XIII, 372—373)

Natura u romantyków angielskich jest całkowicie odmienna od jej Diderotowskiego ujęcia jako „*quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage* [coś nienormalnego, barbarzyńskiego i dzikiego]”. Przeciwnie! zadziwiająco, zaiste, jak często powołują się na „prawa”, zapewniające porządek wszechświata, będące zwierciadłem myśli Boskiej, która natchnęła naturę życiem i przepoiła pięknem.

Jeśli powyższą zasadę zastosujemy do problemów epistemologicznych, okaże się, iż romantycy próbowali stworzyć taką teorię poznania, która objęłaby istotę poetyckiego doświadczenia uzasadniając jednocześnie wagę, jaką poezji przypisywali. Odrzuciwszy doktryny racjonalizmu, empiryzmu i asocjacionizmu, stanęli na stanowisku, że prawdziwe poznanie jest aktem twórczym. Percepcja, choćby na najniższym poziomie, jest uważana za *tertium quid*, wynik nałożenia kategorii umysłu na dane zmysłowe, a więc rezultat aktu łączącego subiektywność z obiektywnością. W przekonaniu Coleridge'a „prawdziwe poznanie [*vital knowledge*]” jest aktem zespalałym świadomości z obiektem percepcji w taki sposób, że percypowany przedmiot staje się integralną częścią umysłu postrzegającego podmiotu. Wyjaśnia to z pewnością nader częste pojawianie się u Wordswortha określeń typu: „pić”, „jeść”, „wchłaniać”, „karmić”, „żyć” — w odniesieniu do aktu poznania, polegającego na zespoleniu i asymilacji myślącego podmiotu z poznawanym przedmiotem. Podobnie rzecz się przedstawia u Keatsa. To, co nazywa „doznaniem”, nie oznacza intuicyjnego poznania prawdy, która to zdolność miałaby przysługiwać jedynie poetom. Keats używa tego terminu na określenie żywego doświadczenia rzeczy-

² P. B. Shelley, *Prose Works*. Ed. H. B. Forman. T. 2, s. 341—343.

³ S. T. Coleridge, *On Poesy or Art*. W: *Biographia Literaria*. Ed. J. Shawcross. T. 2, s. 255.

wistości w planie fizycznym, moralnym i metafizycznym. Doświadczenie to (wikłające całość osobowości człowieka z jej władzami intelektualnymi, emocjonalnymi i wolicjonalnymi) jest podstawowym aktem, któremu człowiek zawdzięcza pogłębienie i rozwój swej osobowości na drodze do mądrości prawdziwej. Pojęcie „prawdziwego, żywego poznania” należy uznać za produkt konceptualizacji doświadczenia poetyckiego w obrębie filozofii twórczości. Ta ostatnia zaś, jak widzieliśmy, ma swe źródło w koncepcji natury, która ze swej strony jest pochodną doświadczenia poetyckiego.

Wynika z tego niezbicie, że omawianego typu poznania nie da się wyprowadzić z przynależnej człowiekowi zdolności do racjonalnego rozumowania: ten właśnie fakt jest przyczyną wielkiego rozmachu, jaki romantycy angielscy nadali psychologii wyobraźni. Określenie to tradycyjnie należało do poezji, używane jednak było w sensie pejoratywnym. W istocie rzeczy pojęcie wyobraźni dawało się sprowadzić do inwencji, a więc zdolności, dzięki której poeta potrafił wymyślać fikcyjne historie i w kunsztownej formie wyrażać prawdy dostarczone mu za sprawą abstrakcyjnego rozumowania. Romantycy wynieśli wyobraźnię na same wyżyny, gloryfikując ją jako królową władz poznawczych człowieka, jako jedyny sposób docierania do prawdy.

Rozwój myśli w tym kierunku zapoczątkowany został w w. XVIII, jednakże najcelniejszą charakterystykę istoty i zasięgu problematyki wyobraźni dał w swoich krytycznych pracach Coleridge. Według niego wyobraźnię należy rozpatrywać w dwóch aspektach. Powiada on:

Wyobraźnia pierwotna to wiecznie żywotna władza i najistotniejszy czynnik ludzkiej percepcji (...) oraz odbicie w skończonym umyśle człowieka wieczystego aktu stworzenia poprzez nieskończone „Jam jest”.

I to jest owa władza umysłu, która prowadzi do „prawdziwego poznania”. W strukturze myśli Coleridge’a nie mniejszą rolę odgrywa tzw. „wyobraźnia wtórna”, której zadanie polega na „rozdrabnianiu, rozkładaniu, rozszczepianiu po to, by później całość prze-tworzyć”. „Stale dąży ona do idealizacji i harmonii” i jest równie istotna dla „prawdziwego poznania”⁴. Okazuje się więc tożsama z wyobraźnią poetycką: rozkłada dane dostarczane przez wyobraźnię pierwotną i tak uzyskanym elementom nadaje nowy porządek. Tworzy w ten sposób owo *tertium quid*, dzieło będące analogonem natury o tyle, o ile w pozornej różnorodności dostępnych zmysłom form skrywa idealną harmonię, jedność.

Przekonania o idealizującej i harmonizującej funkcji sztuki nabrały już dziś posmaku banału. Zauważmy jednak, że u romantyków harmonia dzieła poetyckiego, jego idealna jakość nie stanowią efektu intelektual-

⁴ *Ibidem*, t. 1, s. 202.

nej czy technicznej operacji. W przeciwieństwie do zasad poetyki neoklasycznej nie da się ich osiągnąć przez stosowanie się do raz na zawsze ustanowionych reguł. Stanowią kulminację organicznego procesu, procesu tworzenia dzieła będącego symbolem.

Romantyczne pojęcie symbolu nie ma nic wspólnego — jeśli nie zawsze w praktyce twórczej, to przynajmniej w teorii — z ową mglistą, nieokreśloną zdolnością sugerowania, które Cazamian określił jako „*tout ce qui peut être la source d'un rayonnement significatif indirect* [wszystko to, co może być źródłem pośredniego promieniowania znaczeniowego]”⁵. Dla angielskich poetów romantycznych symbol jest czymś znacznie uchwytniejszym: syntezą, zespoleniem przeciwieństw. Charakteryzuje go, jak powiada Coleridge, „współbrzmienie tego, co szczególne w jednostkowości, z tym, co w bycie jednostkowym ogólne, a w ogólnym uniwersalne”. Oba aspekty symbolu — jego postać materialna, zawsze jednostkowa i konkretna, oraz znaczenie, zawsze uniwersalne i ogólne — są nierozdzielne i jednakowo istotne. Określają się nawzajem, a ich jedność jest całkowita i nierozzerwalna. Według słów Coleridge'a symbol „nieodmiennie nosi cechy rzeczywistości, którą objawia”⁶.

Koncepcja symbolu jako estetycznej syntezy musiała być solidnie ugruntowana w psychologii. W obrębie doktryny romantycznej zarówno dzieło sztuki, jak i wyrażone przez nie doświadczenie poetyckie osiągają wartość syntezy dzięki harmonii władz umysłu, zorkiestrowanej przez wyobraźnię. Wszystkie te władze (rządzące zmysłami, emocjami, intelektem, wyobraźnią i odczuciami moralnymi) współdziałają w tworzeniu dzieła sztuki. Wszystkie są jednakowo konieczne dla osiągnięcia ostatecznego celu. A celem tym jest zespolenie jednostkowości z uniwersalnością, konkretności z ideą, poznania z emocjonalnością oraz ucieleśnieniem tej podstawowej idei w formach organicznie sensualnych, jednocześnie silnie zindywidualizowanych i docierających do serc czytelników.

Powszechnie przyjęło się przekonanie, że „uczucie” odgrywa zasadniczą rolę w romantycznej poezji i całej doktrynie epoki. Jednakże nawet tak znakomicie dokonujący wiwisekcji złożonych wyrażań William Empson nie pokusił się o rozwikłanie wszystkich konotacji i denotacji tego proteuszowego terminu. Z jednej jednak rzeczy należy zawsze zdawać sobie sprawę: chociaż w odniesieniu do romantyzmu wyraz „uczucie” rzeczywiście oznacza zdolność odczuwania i wzruszenia, wzruszenie to zawsze zostaje rozbudzone przez pewien przedmiot, któremu przypisuje się odpowiednią rangę. Najbardziej wartościowym obiektem wzruszenia, najstosowniejszym w poezji, jest doświadczenie poetyckie, czyli uduchowanie natury, wizja wszechświata

⁵ L. Cazamian, *Symbolisme et poésie. Exemple anglais*. Paris 1947, s. 14.

⁶ S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual*. Ed. Bohn, s. 322.

jako znaku ducha czy, jak u Baudelaire'a, jako „*forêt de symboles*”⁷. Skoro więc poezja nie chce poprzestać na opisywaniu natury i w swym polu zainteresowania umieszcza człowieka, najstosowniejszym obiektem poetyckiej inspiracji musi być ktoś, kto w obcowaniu z naturą podporządkowuje się jej boskiej istocie. W tym należy upatrywać przyczyn zainteresowania życiem wiejskim, jakie w pewnym okresie swego życia wykazywał Wordsworth. W ostatecznym rozrachunku obiektem najbardziej godnym zainteresowania poety okazuje się on sam, jako że *ex definitione* doświadcza wizji wszechświata, w który Bóg tchnął życie i znaczenie. Stwierdzając to wyjaśniamy zarazem powody romantycznego egotyzmu.

Romantyczny egotyzm jest jednak zasadniczo odmienny od egotyzmu Narcyza. Można byłoby go nawet określić mianem „egotyzmu apersonalnego”. Poeta traktuje swoją osobę wyłącznie jako reprezentatywnego przedstawiciela gatunku ludzkiego. Po prostu obdarzony jest szczerzej władzą wyobraźni — nazywaną tak uporczywie „uczuciem” z czystego językowego lenistwa — która jest dla niego „iskrą bożą” ludzkości.

Błędem byłoby sądzić, że uczucie stanowi istotę poezji romantycznej, choć należy uznać jego poważną rolę. Chociaż *Kubla Khan* Coleridge'a jest kamieniem węgielnym esejów na temat poezji czystej, sami romantycy nigdy nie postulowali czystej spontaniczności. Odrzucali tyrański *p r y m a t* rozumu bez negowania rozumu jako takiego. Wręcz odwrotnie, wykazywali głęboką świadomość znaczenia władz intelektu we wszystkich jego aspektach.

Nie powinno więc nas dziwić stwierdzenie Coleridge'a, że „nie istniał wielki poeta, który nie byłby głębokim filozofem”⁸. Nawet Keats, czczony lub potępiany jako poeta czystej zmysłowości, uznawał doniosłość — jak to sam nazywał — „filozofii”, „mądrości”, „rozległej wiedzy”, „studiowania” czy „pracowitości”. Dla Wordswortha „zdolność docierania do Prawd ogólnych” stała tylko o szczebel niżej od kategorii wyobraźni w hierarchii niezbędnych talentów poety (*The Prelude*, I, 149—153).

Co więcej, poeci romantyczni doskonale rozumieli, że sama inspiracja nie stwarza jeszcze poety. Ich refleksje na temat techniki sztuki poetyckiej, krytyczne wypowiedzi o twórczości innych poetów, wyraźnie zdradzają przeświadczenie, iż *f o r m u ł o w a n i e* s ą d ó w jest konieczne dla każdego artysty, który pragnie nadać stosowną formę wizjom objawionym wyobraźni.

Zagadnieniem uporczywie pomijanym przez badaczy jest romantycz-

⁷ [Ch. Baudelaire, *Correspondances*. W zbiorze: *Symboliści francuscy*. (Od Baudelaire'a do Valéry'ego). Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Objąśniała J. Kamionkova. Wrocław 1965, s. 19. BN II 146.]

⁸ Coleridge, *Biographia Literaria*, t. 2, s. 19.

na teoria formy poetyckiej. W analizie tego zagadnienia trzeba raz jeszcze powołać się na dwie koncepcje poruszające myśl romantyczną: doświadczenie poetyckie oraz filozofię twórczości. Dzieło sztuki w swej ostatecznej formie jest bowiem dla nich rezultatem autentycznego aktu kreacji, w którym idea w organiczny sposób przybiera odpowiednią formę dostępną zmysłom. Idea ta jest tożsama z wizją, której poeta doznaje w akcie poetyckiego doświadczenia.

Romantycy niewątpliwie zdawali sobie sprawę z niemożności pełnego zwerbalizowania tak podniosłego przeżycia. Nie popadali jednak w rozpacz z tego powodu. Przeciwnie: wypracowali teorię formy opartą na założeniu, że proces poetyckiej kreacji sprzyja osiągnięciu poetyckiej wizji.

Jest to teoria ekspresywna i funkcjonalna zarazem. Wszystkie elementy dzieła podporządkowuje owej naczelnej idei danej w przeżyciu poetyckim. Stąd też odrzuca jako zbędne wszystko, co nie służy jej wyrażeniu, lecz ozdobie. W tym właśnie celu romantycy oczyszczają język poezji z czysto mechanicznie stosowanych konwencji w. XVIII, z całym sztafażem mitologicznych alegorii, umajonych sielanek i antropomorfizacji natury. W zakresie prozodii postulują plastyczność metrum i rytmu tak, by mogły dostosować się do wyraźnych emocji, które stanowią ich własną psychologiczną genezę. Rytm należy jednak stale kontrolować, by zapewnić mu swoistą regularność konieczną dla wyrażenia tego uczucia, które bierze się z intuicyjnego doznania porządku i harmonii. W spuściźnie romantyzmu odnajdujemy wiele literackich i psychologicznych analiz poetyckiego obrazowania. To właśnie romantycy odkryli, że obraz poetycki — będący metaforą, porównaniem, personifikacją czy też zwyczajnym epitetem — stanowi najznakomitsze narzędzie wyrażania skomplikowanej i wyjątkowej natury obiektu poetyckiej wizji, a zwłaszcza komunikowania intuicyjnie doświadczanej harmonii i jedności wszechświata. Dzieje się tak dlatego, że obrazowanie to opiera się na analogii. I jeśli metaforyczność jest tak istotna dla poezji, jak utrzymuje Arystoteles, to tylko dlatego, że sprowadza wielość do jedności.

Jedność to zarazem przedmiot poetyckiego doświadczenia i cel ostateczny wyobraźni twórczej, musi się więc wyrazić przejawiać w ostatecznej strukturze dzieła. Romantycy odrzucili klasyczne jedności czasu i miejsca, w przekonaniu, że odnoszą się one do elementów nieistotnych, przypadkowych. Zaadaptowali jednak, stosownie do swych potrzeb, jedność akcji w formie, którą może lepiej określa termin „jedność struktury”: poszczególne elementy wspierają się nawzajem, a podporządkowane są całości. Powstaje w ten sposób pewien organiczny, niemniej jednak ścisły, porządek. Zamiłowanie romantyków do formy sonetu nie wynikało z tego, że jego reguły kompozycyjne traktowali jako próbę wyposażenia wiersza w jakąś jedność formalną istotną *per se*. Przeciwnie: reguły kompozycyjne w sztuce były dla nich tym, czym uniwersalne prawa

we wszechświecie. Dzięki temu dzieło sztuki osiągało status symbolu przez samo podporządkowanie się owym prawom.

Symboliczny charakter sztuki stanowi z kolei źródło jej znaczenia moralnego. Dziwilibyśmy się niepomrotnie, gdyby angielscy teoretycy pominęli milczeniem wartości moralne poezji. Często mówili sady tak konwencjonalne, że aż tchnące typowo purytańskimi uprzedzeniami. W zasadzie jednak starali się rozpatrywać problem związków sztuki z moralnością w płaszczyźnie psychologicznej. W ich mniemaniu poezja wywiera dobroczynny wpływ na człowieka: po pierwsze, wysubtelnia wyobraźnię oraz poszerza zakres doznań i percepcji; po drugie, wzmacnia poczucie jedności i harmonii wszechświata. W ten sposób przystosowuje człowieka do życia. Na tym właśnie polega użyteczność poezji, której romantycy, przejęci ulubionym terminem epoki, zaciekle bronili, i która w ich ustach straciła posmak czczej apologetyki.

Romantycy za wszelką cenę chcieli być przydatni dla ludzkości i wszystkimi siłami opierali się urokom życia w wieży z kości słoniowej. Najlepsi spośród nich nigdy nie uciekali się do pseudomistycznej mgły łatwego idealizmu. Wierzyli, że dane im się stało osiągnąć istotną, choć zapomnianą, prawdę o sposobie istnienia wszechświata. Swoje własne, jasno sprecyzowane ideały uważali za nieskończenie wyższe od prozaicznego utilitaryzmu, który zdominował myśl epoki. Uparcie upowszechniali własny sposób pojmowania absolutu oraz duchowego dostojeństwa człowieka i natury, w przekonaniu, że nie ma ważniejszej i pilniejszej działalności. W poezji zaś widzieli najskuteczniejszy środek do osiągnięcia tego celu. Analiza środków poetyckiego wyrazu dokonana przez romantyków niewątpliwie przyczyniła się do lepszego zrozumienia psychologicznego i estetycznego aspektu sztuki. Przyznać również należy, że poświęcając się właśnie tej sprawie ułatwili przetrwanie duchowej godności człowieka w momencie, gdy groziło mu śmiertelne niebezpieczeństwo.

W niejednym doktryna romantyczna w sposób naturalny zestarzała się. Innymi słowy, stała się częścią historii. Przyniosła jednak także wartości ponadczasowe, i to przynajmniej w dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, zgodnie ze swą naturą, rozwinęła swoisty, organiczny, niesystematyczny sposób myślenia oparty na doświadczeniu wewnętrznym. Po wtóre, pomimo silnego nacisku na to, co indywidualne i niepowtarzalne, wykazuje godną uwagi jednorodność, którą odkrywamy w tak bujnej, pozornie niezorganizowanej, twórczości literackiej. Owa wewnętrzna harmonia jest przyczyną stałego zainteresowania epoką romantyzmu. Literatura i krytyka nie uznałyby przecież stuletniej dominacji postawy charakteryzującej się, jak tego chcą krytycy romantyzmu, narcyzmem, intelektualną niekoherencją, słabością umysłu i niedbalstwem estetycznym.

Krytyka tego rodzaju, charakterystyczna dla omawianej na początku drugiej fazy historycznej oceny epoki, była w pewnej mierze usprawiedliwiona. Nie pozostała jednak bez znaczenia: umożliwiła odtworzenie prawdziwego obrazu epoki właśnie dzięki deformacjom i zniekształceniom, które popełniała. W owej drugiej fazie romantyzm został wyrugowany ze świata wartościowej sztuki. Obecnie, w fazie trzeciej, zaczyna zajmować miejsce przysługujące mu w panteonie uznanych klasyków literatury. Powszechne, jak dotąd, przekonanie, że istotną cechą — pozytywną lub negatywną — poezji romantycznej jest „uczuciowość”, nie może stać się podstawą wydania historycznego werdyktu. Jak staraliśmy się wykazać, romantyzm oznacza przede wszystkim specyficzny sposób wyrazu, niemal całkowicie oryginalny język, którym przemawiają najlepsze dzieła poetyckie epoki.

Przełożył *Maciej Orkan-Łęcki*