

Harald Bloom

Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/3, 261-285

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.

HAROLD BLOOM

INTERNALIZACJA ROMANSU POSZUKIWAŃ
W ANGIELSKIEJ POEZJI ROMANTYCZNEJ

Freud 60 lat temu w swym eseju o stosunku poety do marzeń wysu-
nął przypuszczenie, iż wszelka przyjemność estetyczna jest jedynie za-
powiedzią przyjemności, zachętą lub fantazją narcystyczną. W tym ujęciu
najgłębsze satysfakcje, jakich dostarcza literatura, pochodzą z uwolnie-
nia napięć w psyche. To, że Freud odkrył tu, jak prawie zawsze, albo
część prawdy, albo przynajmniej drogę do niej, jest oczywiste nawet
wtedy, jeśli badacz Blake'a czy Wordswortha uzna, a zapewne musi
uznać, jego ujęcie za ograniczające, zacieśniające bądź też za rodzaj lu-
strzanego odbicia prawdy wyobraźni. Najgłębsze satysfakcje z lektury
Blake'a czy Wordswortha płyną z uświadomienia sobie nowych dziedzin
napięć w umyśle, lecz przecież zarówno Blake jak i Wordsworth wie-
rzyli, choć każdy z nich na swój sposób, że przyjemności, jakich dostar-
cza poezja, są jedynie zapowiedziami przyjemności, w tym sensie, że
wiersz jest rusztowaniem, na którym wyobraźnia tworzy pełniejszą
wizję, a nie celem samym w sobie. Myślę, że to, co Blake i Wordsworth
dają swoim czytelnikom, jest bardzo zbliżone do tego, co daje lub może
dawać swoim Freud: a więc że dostarczają oni zarówno mapy umysłu
jak i głębokiej wiary, iż z mapy tej można zrobić zbawienny użytek.
Samo przedsięwzięcie jest humanizujące u wszystkich tych trzech od-
krywców, co nie oznacza wcale, by ich mapy czy sposób ich wykorzy-
stania pokrywały się. Różny także jest humanizm każdego z nich: hu-
manizm Blake'a jest apokaliptyczny, Freuda naturalistyczny, a huma-
nizm Wordswortha łączy w sobie — czasem wzniośle, czasem zaś nie-
zręcznie — elementy dominujące w tych dwóch pozostałych.

Freud sądził, że nawet romans ze swym elementem zabawy prawdo-
podobnie wywodził się z jakiegoś rzeczywistego przeżycia, które

[Harold Bloom — amerykański historyk literatury okresu romantycznego.
Autor wielu znanych rozpraw i książek.

Przekład według: H. Bloom, *The Internalization of Quest Romance*. W: *The
Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. Chicago—London 1971,
s. 13—35.]

wywarło tak silne wrażenie na autorze, iż obudziło wspomnienie jakiegoś przeżycia wcześniejszego, na ogół należącego do okresu dzieciństwa; to z kolei wzbudza pragnienie, które znajduje swe spełnienie w danym utworze, gdzie powinny być dostrzegalne elementy niedawnego wydarzenia i dawnego wspomnienia.

Wydaje się jednak, iż myśl ta, aczkolwiek błyskotliwa i ujmująca rzecz dość wszechstronnie, nie obejmuje całego złożonego charakteru romansu, szczególnie w okresie, w którym romans jako gatunek, jakkolwiek wprowadzony w inny kontekst, stał się znów formą dominującą, a więc w erze romantyzmu. Dla czytelników z angielskiego obszaru językowego era ta trwa od dzieciństwa Blake'a i Wordswortha aż do dziś. Rozróżnienie pomiędzy okresem właściwym wielkiego romantyzmu, kiedy tworzyło sześciu najwybitniejszych poetów, a pokoleniami, które przyszły po nich, dyktowane jest wygodą, lecz trudno je uzasadnić krytycznie.

Zarodek teorii romansu Freuda zawiera w sobie możliwość trafnego ujęcia romantyzmu, szczególnie jeśli „wspomnienie przeżycia wcześniejszego” zinterpretujemy tak, by mogło ono oznaczać również przywołanie na pamięć jakiegoś wcześniejszego przeczucia bądź tęsknoty, które mogły być nie związane z żadnym rzeczywistym przeżyciem. Historycznie rzecz biorąc, nieśmiertelne tęsknoty dziecka, tak różnie interpretowane przez Freuda, Blake'a i Wordswortha, nie mogą znajdować się u korzeni romansu, jako że korzenie te sięgają wstecz do psychologii bardzo odmiennej od naszej, natomiast zdają się rzeczywiście leżeć u źródeł XVIII-wiecznego odrodzenia świadomości romansu w połowie XVIII wieku, z którego wywodził się głównie romantyzm XIX-wieczny.

J. H. Van den Berg (autor istotnego dla rozumienia romantyzmu wstępu do historii psychologii) jest zdania, iż Rousseau „był pierwszym, który spojrział na dziecko jak na dziecko i przestał je traktować jak dorosłego”.

Dla Van den Berga jako lekarza niekoniecznie oznacza to postęp:

Od czasów Rousseau dziecko zachowuje dystans. Ten proces wzajemnego oddalania się dziecka i dorosłego rozpoczął się w XVIII wieku. Wtedy to właśnie ujawnił się okres dorastania.

Przyjąwszy, iż, generalnie rzecz biorąc, Van den Berg ma rację (próbuję on przynajmniej wyjaśnić wyraźną przemianę w świadomości, którą niewielu historyków kultury ma ochotę dostrzegać), stajemy wobec jeszcze jednego z szeregu zjawisk skupionych wokół Rousseau i jego wieku, kiedy to przejście od Oświecenia do romantyzmu stało się widoczne. Zmiany w świadomości zachodzą oczywiście bardzo rzadko i jak dotąd żadna dyscyplina nie wyłoniła nikogo, kto podjąłby się syntetycznej próby wykazania, czy romantyzm oznacza prawdziwą zmianę w świadomości. Z freudowskiego punktu widzenia romantyzm jest „terapią iluzoryczną” (by użyć określenia Philipa Rieffa) czy, jak to specyficz-

nie nazywał sam Freud, „iluzją erotyczną”. Dialektyki romantyzmu wydają się freudystom błędne lub nieodpowiednie, ponieważ szukają ich raczej u Schillera, Heinego czy w niemieckiej filozofii romantycznej aż do Nietzschego niż u Blake'a czy późniejszych romantyków angielskich. Blake i Coleridge nie przeciwstawiają intelektu namiętności ani też nie dochodzą do freudowskiej prostoty wiecznego konfliktu między Erosem a Thanatosem. Może to wyraźne związki Junga z niemieckim romantyzmem sprawiły, iż intelektualiści spod znaku Freuda tak łatwo mylą romantyzm z różnymi formami irracjonalizmu. Znaczny odłam współczesnej nauki o literaturze usiłuje badać romantyzm angielski i europejski jako zjawisko jednorodne, można jednak dowieść, że angielscy romantycy więcej na tym tracą, niż zyskują.

Romantyzmowi europejskiemu w nieznaczonej jedynie mierze przyświecała pokrewna rodzima tradycja kontynuowana przez wybitnych poetów, co widać szczególnie w porównaniu z angielskim romantycznym dziedzictwem Spensera, Szekspira i Milтона. Blake'a i Wordswortha, Shelleya i Keatsa łączy wspólne im mocne przekonanie, że wskrzeszają prawdziwą angielską tradycję poetycką, która, ich zdaniem, zanikła po śmierci Milтона, by pojawić się ponownie, w słabszej formie, głównie po śmierci Pope'a, u takich godnych podziwu — choć z góry skazanych — poetów, jak Chatterton, Cowper i Collins, ofiar okoliczności i ich własnego fałszywego świtu wrażliwości. W tym właśnie bardzo szczególnym sensie romantyzm angielski istotnie zasługuje na miano odrodzenia romansu i tak też tradycyjnie bywa określany. Jest to jednak coś więcej niż odrodzenie; jest to także internalizacja romansu, a zwłaszcza tej jego odmiany, jaką jest romans poszukiwań. Internalizacji tej dokonano zaś nie tylko w celach terapeutycznych, ale i w imię humanizującej nadziei, która osiąga siłę niemal apokaliptyczną. Poeta sięga po wzory romansu poszukiwań¹ i transponuje je na swe własne życie duchowe tak, iż cały rytm poszukiwania powtarza się w drodze poety od jednego do drugiego utworu. M. H. Abrams znakomicie śledzi takie wzory tego, co nazywa „apokalipsą wyobraźni”, ukazując, iż historycznie rzecz biorąc, wszystkie one wyrastają bezpośrednio z angielskich reakcji na Rewolucję Francuską lub prądy intelektualne z nią związane. Natomiast psychologicznie rzecz biorąc, wyrastają one z dziecięcej wizji wszechświata bardziej tytanicznego, który angielscy roman-

¹ [Romans poszukiwań (*quest romance*) — odmiana romansu średniowiecznego, w której przedmiotem utworu staje się poszukiwanie przez bohatera jakiejś osoby lub rzeczy (na ogół o znaczeniu symbolicznym) bądź też wartości abstrakcyjnej, przy czym samo poszukiwanie przybiera zwykle formę podróży, gdzie wszystkie spotykające bohatera przygody i próby, jakim zostaje poddany, mają znaczenie symboliczne, tak iż sama podróż-poszukiwanie staje się symbolem rozwoju duchowego człowieka i jego dążenia do doskonałości. Ten typ romansu reprezentuje np. *Percewal z Waiii, czyli opowieść o Gralu* Chrétiena de Troyes.

(Wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki.)

tycy tak niechętnie porzucali. Jeśli wiek dorastania był romantycznym czy Russowskim zjawiskiem świadomości, to nieodłącznie towarzyszyło mu bardzo świeckie uczucie dwukrotnych narodzin, po raz pierwszy omówione w rozdziale 4 *Emila*, a potem tak pięknie rozwinięte przez Shelleya w jego wizjonerskim opisie powtórnych narodzin Rousseau, w końcowym fragmencie *The Triumph of Life*. Ból psychicznego dojrzewania staje się dla Shelleya potencjalnie zbawiennym, choć zazwyczaj zgubnym kryzysem, gdy wyobraźnia staje przed wyborem pomiędzy utrzymywaniem swej własnej integralności a poddaniem się złudnemu pięknu natury.

Droga romansu poszukiwań, zanim został on zinternalizowany przez wielkich romantyków, była drogą od natury do natury odkupionej, gdzie odkupienie sankcjonował dar jakiegoś zewnętrznego autorytetu duchowego, czasem magicznego. U romantyków natomiast jest to droga od natury do wolności wyobraźni (czasami osiąganey z niechęcią), a wolność wyobraźni ma często charakter czyścicowy, zmierza w kierunku odkupienia, lecz jest zgubna dla „ja” społecznego. Wysoka cena romantycznej internalizacji, a więc odnajdywania rajów w samym odnowionym człowieku, ujawnia się na ogół w sferze samoświadomości. Poszukiwanie ma na celu zarówno rozszerzenie jak i zintensyfikowanie świadomości, ale rzuca na nie cień duch dążący do tego, by zacieśnić świadomość do wnikliwego zajmowania się swoim „ja”. Ten cień wyobraźni to solipsyzm, to, co Shelley nazywa Duchem Samotności lub Alastorem, mściwy *daimon*, będący zahamowaną pozostałością jaźni, zdecydowaną uzyskać kompensatę za utratę swej naturalnej pewności, za przebudzenie z właściwego jej stanu, który dla Shelleya, podobnie jak dla Blake’a, był zaledwie snem śmierci za życia. Ten duch samotności — to Widmo lub prawdziwy Szatan Blake’a, Thanatos, czyli popęd śmierci w każdym człowieku natury. Modernistyczna poezja w języku angielskim w znacznej mierze zorganizowała się jako rzekomy bunt przeciwko romantyzmowi, w nadziei uniknięcia tego zwracania się do wewnątrz (aczkolwiek nieświadoma, że to właśnie było jej motywem naczelnym). Najlepsze dzieła tej poezji, ostatnie fazy twórczości W. B. Yeatsa i Wallace’a Stevensa, wskazują jednak, iż zrozumiała ona swój błąd, natomiast krytyka do niedawna opieszale nadrabiała zaległości, i dawne nieporozumienia na temat romantyków wciąż jeszcze pokutują. I tak Irving Howe, w skądinąd wnikliwym eseju o literackim modernizmie, mówi o poetach romantycznych, że „nie rezygnują oni z pragnienia, by odkryć we wszechświecie sieć duchownego znaczenia, którą, choćby najbardziej nietrwale i przypadkowo, mogą być objęte ich jaźnie”. W odniesieniu do Blake’a, Wordswortha, Shelleya czy Keatsa po prostu nie jest to prawdą, tak jak nie jest nią, z aprobatą cytowane przez Howe’a, stwierdzenie Mariusa Bewleya, iż główne pragnienie romantyków — to „połączyć się z czymś od siebie większym”. Oba te stwierdzenia stanowią właściwie

doskonale wprowadzenie do tego, co romantycy uważali za ludzką klęskę czy śmierć za życia, za rozpaczliwą rezygnację z autonomii wyobraźni. Skoro ani Howe, ani Bewley nie piszą z pozycji wrogich wobec romantyków, konieczność wyzwolenia się wreszcie z Eliotowskich frazesów na temat romantyzmu staje się tym widoczniejsza.

Paul de Man określa to zjawisko jako dylemat postromantyczny, zauważając, iż każda z podejmowanych przez modernizm kolejnych prób wyjścia poza romantyzm kończy się stopniowym uświadomieniem sobie ciągłego pierwszeństwa romantyków. Nowoczesna poezja w języku angielskim jest wynalazkiem Blake'a oraz Wordswortha i nie znam żadnego napisanego później w tym języku dłuższego utworu poetyckiego, który byłby tak prawdziwie trudny bądź tak wynagradzająco głęboki jak *Jerusalem* czy *The Prelude*. Nie znam też współczesnego utworu lirycznego, nawet najbardziej radośnie nieświadomego autora, który przewycięzałby czy wykraczał poza swój dług wobec trzech wielkich utworów Wordswortha — *Opactwa w Tintern, Stanowczości i niezawisłości* i *Ody o przeczeniach nieśmiertelności*. Przeróżający paradoks wielkości Wordswortha polega na tym, iż jego niezwykła oryginalność — do dziś w najwyższym stopniu zdumiewające zerwanie z tradycją języka — wywarła wpływ tak wielki, że straciliśmy z oczu jej zuchwałość i jej apodyktyczny charakter. Pod tym względem Wordsworth bardzo przypomina Freuda, który słusznie porównywał dokonany przez siebie przewrót umysłowy do tych, jakich dokonali Kopernik i Darwin. Van den Berg spokojnie zauważa, że

Freud w chwili rozpaczliwej odwrócił się od teraźniejszości, gdzie leżała przyczyna chorób jego pacjentów, ku przeszłości, każąc im w ten sposób cierpieć wskutek przeszłości i czyniąc naszą egzystencję pokrewną ich cierpieniu. To nie było konieczne.

Czy Van den Berg ma rację? Pytanie to jest równie decydujące dla Wordswortha i romantyzmu jak dla Freuda i psychoanalizy. Najbardziej wnikliwą znaną mi analizą romantyzmu jest to, co Van den Berg pisze o Freudzie, zwłaszcza opis *The Subject and his Landscape*:

Ostatecznie cała zagadka żalu to skłonność *libido* do rzeczy zewnętrznych. Co skłania *libido* do opuszczenia jaźni wewnętrznej? To właśnie pytanie — podstawowe pytanie jego psychologii i podstawowe pytanie psychologii XX-wiecznej — zadał sobie Freud w roku 1914. Jego odpowiedź zakończyła proces interioryzacji. Oto ona: *libido* opuszcza jaźń wewnętrzną, gdy staje się ona zbyt pełna. Aby zapobiec jej rozdarciu, „ja” musi skierować się na zewnątrz jaźni; „(...) w końcu człowiek musi zacząć kochać, aby uniknąć choroby”. A więc to o to chodzi. Obiekty ważne są jedynie w ostatecznej potrzebie. Istoty ludzkie także. Żal po ich śmierci jest wzdychaniem nazbyt rozciągniętej powłoki, jękiem przepełnionej jaźni wewnętrznej.

Wordsworth jest poetą kryzysu, Freud analitykiem kryzysu; droga ocalenia prowadzi u każdego z nich wstecz, w stronę utraconego czasu. Jak jednak wygląda u poety i u analityka droga porażki? Van den Berg

sugeruje, że Freud porzucił niepotrzebnie chwilę obecną, a wynikało to stąd, iż działał u schyłku pewnej tradycji intelektualnego błędu, której początek dał skrajny dualizm kartezjański i która stopniowo doprowadziła do dewaluacji kontaktu między jaźnią a innymi, jaźnią a światem zewnętrznym, jaźnią a ciałem. Profetyzm Blake'a i Wordswortha otwarcie zwracał się przeciw dualizmowi; obaj twierdzili, że przychodzą jako uzdrowiciele, by uleczyć rozszczepienie — jeśli już nie pomiędzy człowiekiem a człowiekiem, to przynajmniej w nim samym i pomiędzy nim a światem. A jednak Wordsworthowi, którego oddziaływanie było większe niż Blake'a, ponieważ z nich obu był poetą pozornie bardziej przystępnym (osobiście byłbym skłonny utrzymywać, iż jest on poetą trudniejszym, bo następczącym więcej wątpliwości), w tym samym stopniu co Freudowi nie udało się przezwyciężyć tego podstawowego dualizmu. To właśnie zarzucał mu Blake², dla nas jednak z pewnością nie jest to podstawa do zarzutów. Wordsworth tworzył swój rodzaj poezji z pilnej potrzeby, z przepełnionej jaźni wewnętrznej — Blake'owskiego Płodnego³ — która niemal dławi się nadmiarem własnych rozkoszy. To właśnie jest ta Egotyczna Wzniosłość⁴, na którą narzekał Keats, ale Keats, w przeciwieństwie do większości poetów późniejszych, znał swój dług wobec Wordswortha.

Przewrót kopernikański, jakiego Wordsworth dokonał w poezji, polega m. in. na zanikaniu każdego tematu z wyjątkiem subiektywizmu, na zagubieniu się tego, „o czym” jest wiersz. Jeśli, jak Ivor Winters, odrzuca się poezję, która nie jest „o czymś”, to nie bardzo się lubi — i rozumie — Wordswortha. Można jednak kochać go i rozumieć, a mimo to — podobnie jak Van den Berg w odniesieniu do Freuda — zadawać pytanie, które nasuwa się w związku z jego skrajnym subiektywizmem: czy to było konieczne? Nie spodziewając się znaleźć na nie odpowiedzi, pytanie to można rozważać tak, by wrócić do centralnego problemu romantycznej — i postromantycznej — poezji: czym dla ludzi, którym brak wiary, a nawet łatwowierności, jest duchowa forma romansu? Jak w redukcyjnym świecie śmierci, w oddzielnym królestwie rozbitych na atomy znaczeń, z których każde oderwane jest od następnego, może

² [W notatkach sporządzonych przez Blake'a w r. 1826 podczas lektury utworów Wordswortha w związku z cyklem *Poems Referring to the Period of Childhood* czytamy: „Widzę w Wordsworth'ie Człowieka Naturalnego nieustannie powstającego przeciw Człowiekowi Duchowemu; nie jest więc żadnym Poetą, lecz Pogańskim Filozofem wrogim wszelkiej prawdziwej Poezji czy Natchnieniu”.]

³ [W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*: „jedna część istnienia to Płodny, druga — to Pożerający; Pożerającemu wydaje się, jakoby płodzący znajdował się w jego niewoli; tak jednak nie jest — chwytając tylko cząstki bytu wyobraża sobie, że to całość. Ale Płodny przestałby być Płodnym, gdyby Pożerający nie przyjmował w siebie — jak morze — nadmiaru jego rozkoszy”.]

⁴ [Tak określa Keats — przeciwstawiając mu swój własny typ poezji — charakter poezji Wordswortha w liście do R. Woodhouse'a z 27 X 1818.]

życie poety — czy jakiegokolwiek człowieka — być życiem ciągłej alegorii (jakim, według Keatsa, musiało być życie Szekspira ⁵)? Chociaż wszyscy ludzie są poszukiwaczami, nawet ci najmniej ważni, to jakie znaczenie posiada poszukiwanie w szarym świecie ciągłości i ujednoliconych przedsięwzięć? Mówiąc zaś słowami samego Wordswortha — jaką wiedzę można jeszcze zdobyć nie okupując jej utratą mocy? ⁶

Frye w swojej teorii mitów bada analogię między romansem poszukiwań a snem:

Przełożony na język teorii snów romans poszukiwań jest szukaniem przez *libido*, czyli jaźń pożądaną, takiego spełnienia, które wybawi je od lęków rzeczywistości, będzie jednak tę rzeczywistość nadal w sobie zawierać.

Romans zinternalizowany, a *The Prelude* i *Jerusalem* mogą być uznane za najświetniejsze przykłady tego gatunku — kreśli obraz poszukiwania prometejskiego i rewolucyjnego i nie może być przełożony na język teorii snów, gdyż *libido* zwraca się tu w głąb jaźni. Najbardziej drastyczną romantyczną wersją poszukiwania jest *Prometeusz rozpiętan*y Shelleya, jednak w naszych czasach istnieją wersje jeszcze drastyczniejsze, chociaż przedstawiają się jako parodystyczne, jak np. w cyklu cudownych poszukiwań wewnętrznych Stevensa, od *The Comedian as the Letter C*, do kulminacyjnych *Notes Toward a Supreme Fiction*. Bohaterem poszukiwania zinternalizowanego jest sam poeta, antagonistami zaś to wszystko w jego „ja”, co tamuje pracę wyobraźni, spełnieniem wszakże nie jest nigdy sam utwór, lecz ten utwór gdzieś poza nim, który staje się możliwy dzięki apokalipsie wyobraźni. „Wypowiedź w porę — ulgę przyniosła tej myśli [*A timely utterance gave that thought relief*]” ⁷ — ta Wordsworthowska formuła chwilowego ocalenia zdrowia psychicznego poety przez napisany już wiersz — mogłaby być mottem historii nowoczesnej liryki od Wordswortha do Harta Crane’a.

Romantycy skłaniali się ku takiej interpretacji Szatana Milтона, która widziała w nim archetyp heroicznego w swej klęsce prometejskiego poszukiwacza. Nowoczesna krytyka nie poszła wprawdzie w ich ślady, ale romantycy trafnie wyczuwali, iż pewien element ich jaźni pokrewny jest temu w Miltonie, czego projekcji mógł on nadać jedynie kształt demoniczny. Naprawdę w Miltonowskim Szatanie jest jego rzeczywisty prometeizm, i to całkowicie zinternalizowany; w *Raju utraconym* Szatan może wykraść jedynie swój własny ogień, gdyż Bóg w tym poemacie może ukazać się jako ogień tylko wtedy, gdy kieruje go przeciw niemu. W poszukiwaniu romantycznym bohater prometejski staje się

⁵ [W liście do George’a i Georgiany Keatsów (12 II — 3 V 1819) Keats pisał: „Życie Człowieka [...] jest ciągłą alegorią. [...] Szekspir wiódł życie alegorii, komentarzem do niej są jego dzieła”]

⁶ [W. Wordsworth, *The Prelude*, ks. V, w. 425.]

⁷ [W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, w. 23; tłum. S. Kryński.]

w końcu — zupełnie samotny — swą własną twierdzą, i cały ogień to jego pozycja. Świadomość ta nie prowadzi jednak ani do nihilizmu, chociaż igra z nim Byron, ani do solipsyzmu, chociaż tego obawiają się wszyscy.

W życiu jednostki stale istnieje oczywiście niebezpieczeństwo idealizowania *libido*, a choć idealizacje takie są groźne dla całych społeczeństw, to jednak internalizacja romansu musiała pogodzić się z tym niebezpieczeństwem. Bohaterem poezji romantycznej jest proces twórczy, wszelkiego więc rodzaju zahamowania wyobraźni muszą być oczywiście antagonistami poetyckiego poszukiwania. Szczególnie kłopotliwą zagadką romantyzmu stanowi dialektyczna rola, jaka w odrodzeniu romansu przypadła naturze. Mówiąc najprościej, romantyczna poezja natury — wbrew temu, co mówi długa tradycja krytyczna — jest poezją antynatury nawet u Wordswortha, który wprawdzie szukał porozumienia i dialogu z naturą, na ogół jednak bezskutecznie. Błędne rozumienie Wordsworthowskiej natury to sprawa Arnolda oraz tej tradycji krytycznej, której patronował, i dopiero wnikliwi najnowsi badacze zaczęli rozwijać lepszą tradycję interpretacyjną, wywodzącą się od A. C. Bradleya i jego sprzeciwu wobec poglądów reprezentowanych przez Arnolda. Bradley podkreślał ważny aspekt wyobraźni Wordswortha — jej miltonowską wzniosłość — której Arnold najwyraźniej nigdy nie dostrzegł, a która tłumaczy wszystko to, co wybitne w *The Prelude* i w głównych lirykach kryzysu. Chociaż Wordsworth podawał się za uzdrowiciela i Shelley zaatakował go w *Mont Blanc* za usiłowanie pojednania człowieka z naturą, to jednak takiego pojednania w poezji Wordswortha nie ma, a funkcję uzdrawiającą spełnia ona tylko wówczas, gdy ukazuje władzę umysłu nad percepcją zmysłową. Siła odnowy tkwi u Wordswortha wyłącznie we wspaniałości ducha, w tym, co tak pięknie nazywa on „możliwą wzniosłością [*possible sublimity*]”⁸ lub „czymś, co wiecznie już-już ma się ziścić [*something evermore about to be*]”⁹, w potencjale wyobraźni zbyt dzikiej, by natura mogła ją poskromić. Tę właśnie siłę wyczuwał u Wordswortha — i obawiał się jej — Coleridge¹⁰, a jest ona bardzo pokrewna tej sile w Miltonie, o której mówi Marvell w swym wierszu — stanowiącym swoistą przedmowę do *Raju utraconego* — dwornie, iż napawa go lękiem¹¹. I tak jak Milton okiełznał własny prometeizm częściowo przez ukazanie jego niebezpieczeństw w szatańskiej wersji heroicznego poszukiwania, tak Wordsworth nauczył się powściągać swój,

⁸ [W. Wordsworth, *Preludium*, ks. II, w. 318; tłum. S. Kryński.]

⁹ [Wordsworth, *Preludium*, ks. VI, w. 608; tłum. S. Kryński.]

¹⁰ [Zob. rozdz. 22 w *Biographia Literaria* Coleridge'a w całości poświęcony poezji Wordswortha.]

¹¹ [Wiersz Marvella *On Mr. Milton's „Paradise Lost”* był rodzajem pochwalnej przedmowy, umieszczonej w wydaniu 2 (1674) *Raju utraconego* i przedrukowywanej w wielu następnych.]

czyniąc własny romans poszukiwań — *The Prelude* — relacją z powolnego uświadamiania sobie ogromnej siły natury oraz tego, jak mądrze i łaskawie nakłada ona tej sile wędzidło. W pakcie między Wordsworthem a naturą dwie moce, całkowicie od siebie odrębne i potencjalnie niszczące się nawzajem, usiłują się spotkać w dialektyce miłości. „Spotkać się” to zwrot zbyt optymistyczny, a „połączyć się w jedno” odpowiadałoby wprawdzie ideałowi autora *The Prelude*, lecz nie jego rzeczywistym osiągnięciom; sama ta próba stanowi jednak o niezwykłości Wordswortha i jego trwałym znaczeniu jako poety.

Jeśli zjednoczenie się z naturą nie było celem poszukiwania dla Wordswortha — tak często i tak absurdalnie nazywanego panteistą — to tym bardziej nie było ono celem dla Blake’a, Shelleya i Keatsa czy ich mroczniejszych jeszcze spadkobierców w pokoleniach późniejszych, począwszy od Beddoesa, Darleya i Wade’a, aż po Yeatsa i Lawrence’a w naszych czasach. Coleridge i Byron, każdy z nich na swój sposób, byli dziwnie bliżsi zarówno ortodoksyjnego mitu chrześcijańskiego jak i panteizmu czy jakiejś odmiany kultu natury, a przecież nawet ich najważniejsze utwory poezją natury nazwać trudno. Romantyczny, czyli zinternalizowany romans, szczególnie w swej najczystszej wersji romansu poszukiwań — w utworach opowiadających o symbolicznej podróży, które tworzą nieprzerwaną tradycję od *Alastora* Shelleya do *The Wanderings of Oisín* Yeatsa — ma tendencję do traktowania kontekstu natury jako pułapki dla dojrzałej wyobraźni. Tym momentem należałoby się zająć dokładniej, ponieważ wpływ starszych poglądów na romantyzm okazuje się wciąż jeszcze bardzo silny. Nawet Northrop Frye, nasz najwybitniejszy teoretyk romansu co najmniej od czasu Ruskina, Patera i Yeatsa, stwierdza:

w romantyzmie poszukiwanie tożsamości w coraz większym stopniu kieruje się w głąb, ku ukrytej podstawie czy też przyczynie tożsamości człowieka z naturą.

Powyższe stwierdzenie trafnie określa kierunek poszukiwań, myślę natomiast, że cel ich jest inny. Frye wciąż jeszcze mówi o romantykach jako tych, którzy poszukiwali ostatecznej jedności człowieka z jego naturą, ale dla Shelleya i Blake’a jedność taka nie może stać się celem, jeżeli nie poprzedzi jej całkowite przeobrażenie człowieka i natury, natomiast w wizjach Wordswortha tego, co „pierwsze, ostatnie, środkowe i bez końca [*first and last and mist and without end*]”¹², nieustępliwe kształty zarówno człowieka jak i natury zostają zachowane. Keats najbliższy jest wizji apokaliptycznej, gdy wpatruje się w twarz Monety, w kulminacyjnym punkcie *Upadku Hyperiona*, lecz nawet ta wizja, obraz nieustannie zachodzącej zmiany, która się nie może zakończyć zmianą, obraz ludzkich rysów, które postępujące wyobcowanie z natury czyni jeszcze bardziej samotnymi, rodzaj jakiejś naturalistycznej

¹² [Wordsworth, *The Prelude*, ks. VI, w. 640.]

entropii, która wykroczyła poza naturalne przeciwieństwa, „już przeszła przez lili biel i śniegu biel [*past the lily and the snow*]”¹³ — jest w istocie wizją wordsworthowską. W późniejszej tradycji romantycznej chyba tylko Joyce’a i Stevensa można by nazwać niepoprawnymi naturalistami czy naturalistycznymi humanistami. Wszyscy późni romantycy — tak różni jak Eliot, Proust i Shaw — przełamują krępujące konteksty natury, jak gdyby seksualność była antytezą wyobraźni, podczas gdy Yeats, ostatni z wielkich romantyków, wypracowuje skomplikowaną odmianę mitu poety jako pełnego sprzeczności poszukiwacza, która jest bardzo zbliżona do stylu poezji Shelleya. Jeśli celem romantycznej internalizacji poszukiwania była szersza świadomość, która wolna byłaby od nadmiaru samoświadomości, to wystarczy wziąć pod uwagę twarde prawa psychologicznej empirii, by szybko zrozumieć, dlaczego natura nie mogła stanowić odpowiedniego kontekstu. Aby zrealizować program romantyzmu, i to nie tylko u Blake’a, trzeba czegoś więcej niż człowiek naturalny. Konieczne stają się rozszerzone i liczniejsze pojęcia, a olbrzymia zasługa poezji romantycznej polega na tym, że nie tylko wymaga ona takiego rozszerzenia, ale sama zaczyna — lub przynajmniej próbuje — je wprowadzać.

Internalizacja romansu sprawiła, iż wzajemne zależności między pojęciem natury a świadomością poetycką nabrały takiego charakteru, jakiego nigdy nie posiadały przed nastaniem romantyzmu u schyłku XVIII stulecia. U wszystkich romantyków znajdujemy zawarte *implicite* — bardzo zaś wyraźne u Blake’a — trudne rozróżnienie między dwiema odmianami energii, organiczną i twórczą (Orc i Los u Blake’a, Prometeusz spętany i rozpętany u Shelleya, Hyperion i Apollo u Keatsa czy, choć rozróżnienie to budzi niejaki wątpliwości, Dziecko i Mężczyzna u Wordswortha). Dla ułatwienia pierwszą odmianę energii możemy nazwać Prometeuszem, drugą zaś — używając określenia Blake’a z jego triumfalnego listu, napisanego niedługo przed śmiercią — Prawdziwym Człowiekiem, Wyobraźnią¹⁴. Ogólnie mówiąc, Prometeusz to poeta-jako-bohater w pierwszym stadium swego poszukiwania, charakteryzującym się głębokim zaangażowaniem w polityczną, społeczną i literacką rewolucję oraz bezpośrednim, satyrycznym nawet, atakiem na zinstytucjonalizowane ortodoksje europejskiego i angielskiego społeczeństwa, łącznie z historyczną orientacją chrześcijaństwa i neoklasyczną tradycją lite-

¹³ [J. Keats, *Upadek Hyperiona*, w. 261–262; tłum. Z. Kubiak.]

¹⁴ [W liście do George’a Cumberlanda (12 IV 1827): „Byłem bardzo blisko Bram Śmierci i wróciłem jako bardzo Słaby i Stary Człowiek, słabowity i chwiejący się, lecz nie w Duchu i Życiu, nie w Prawdziwym Człowieku, Wyobraźni, co Żyje Wiecznie”. Zwrot ten pojawia się jednak u Blake’a już wcześniej, bo w r. 1820 w uwagach pisanych na marginesie *Siris* Berkeleya: „Jezus [...] uważał Wyobraźnię za Prawdziwego Człowieka” oraz „Jezus przyszedł, by położyć kres Pogańskiej czy Platońskiej Filozofii, która zaślepia Oko Wyobraźni, Prawdziwego Człowieka”.]

racką i intelektualną, szczególnie w jej fazie oświeceniowej. Prawdziwy Człowiek, Wyobraźnia, wyłania się po strasznych kryzysach, w głównym stadium romantycznego poszukiwania, odznaczającym się stosunkowo nikłym zaangażowaniem w działalność rewolucyjną i odsunięciem się od polemiki i satyry, aby terenem poszukiwań uczynić jaźń i jej zagadki. W stadium Prometeusza poszukiwanie połączone jest z walką, jaką *libido* prowadzi z tłumieniem, i natura jest tu sprzymierzeńcem, choć sprzymierzeńcem zawsze urażonym, a często i wycofującym się. W stadium Prawdziwego Człowieka, Wyobraźni, natura jest bezpośrednim, aczkolwiek nie najważniejszym antagonistą. Ostatnim przeciwnikiem, którego trzeba pokonać, jest krnąbrny element jaźni, to, co Blake nazywa Widmem Urtony, Shelley „plewą, co hamuje wzlot ducha [*the unwilling dross that checks the spirit's flight*]”¹⁵, Wordsworth „smutnym pomieszaniem [*sad perplexity*]”¹⁶ lub „zabójczą trwogą [*fear that kills*]”¹⁷ czy „nadzieją wciąż nienasyconą [*the hope that is unwilling to be fed*]”¹⁸, a Keats — najprościej i może najwyraziściej — Tożsamością¹⁹. Dla Coleridge'a, z wszystkich tych poetów najbardziej nękanego koszmarami lęków i najbardziej po ludzku nieodpornego, przeciwnik ten nosi oszałamiającą liczbę rozmaitych imion, Byron zaś i Beddoes nie tyle nazywają przeciwnika, ile wykpiwają, próbując go z siebie wypędzić nieustanną satyrą i demoniczną farsą. Bezspornie najlepszą nazwą dla tego antagonisty jest Keatsowska Tożsamość, tradycyjnie określa się go jednak jako Własne Ja, tej nazwy będą więc tu używał.

Dla romantyków, podobnie jak przed nimi dla takich wizjonerów chrześcijańskich jak Eckhart, tylko Własne Ja płonie w Piekło. Własne Ja nie jest podstawą erotyki, lecz właśnie tą jej częścią, która nie może zostać uwolniona w dialektyce miłości, czy to między człowiekiem a człowiekiem, czy to między człowiekiem a naturą. Tu wszyscy romantycy, jak sądzę, nawet Keats, rozmijają się z Freudowską dialektyką natury ludzkiej. Piękne zdanie Freuda o małżeństwie jest formułą, na której można sprawdzić romantycznego Erosa:

Opuści człowiek ojca swego i matkę — zgodnie z przykazaniem biblijnym — a przyłączy się do żony swej²⁰; wtedy tkliwość i zmysłowość zostają złączone.

¹⁵ [P. B. Shelley, *Adonais*, w. 384.]

¹⁶ [W. Wordsworth, *Opactwo w Tintern*, w. 60; tłum. Cz. Miłośz.]

¹⁷ [W. Wordsworth, *Stanowczość i niezawisłość*, w. 113; tłum. J. Kaspro-wicz.]

¹⁸ [*Ibidem*, w. 114.]

¹⁹ [W liście do Richarda Woodhouse'a z 27 X 1818 Keats pisze: „Poeta jest najbardziej niepoetyczny ze wszystkiego, co istnieje, ponieważ nie ma żadnej Tożsamości — nieustannie ożywia on i wypełnia jakieś inne Ciało: Słońce, Księżyc, Morze, Mężczyzn i Kobiety”.]

²⁰ [*Księga Rodzaju*, II, 24; tłum. Jakuba Wujka.]

W myśl reguł zinternalizowanego romansu można to przetłumaczyć następująco: poeta opuści swój Wielki Początek (w wypadku romantyków — Miliona) i naturę — zgodnie z przykazaniem Geniuszu Poetyckiego — a przyłączy się do swej Muzy, czyli Wyobraźni; wtedy obie połowy — hojna i samotna — zostają złączone. Tak przetłumaczona, formuła ta przestała być jednak formułą Freudowską, a stała się romantyczną. U Freuda część miłości własnej *ego* zostaje przeniesiona na obiekt zewnętrzny, część jednak zawsze pozostaje w *ego* i nawet ta część przeniesiona może do niego trafić z powrotem. Wszyscy nieszczęśliwie zakochani mogą wziąć sobie do serca znakomite zdanie Freuda: „*Libido* przedmiotowe było najpierw *libido ego* i może znów zostać w nie przetworzone”; innymi więc słowy, pewna narcystyczna niestałość jest rzeczą wskazaną. Gdzie indziej zauważa on, iż wszelki romans jest w istocie rzeczy formą tego, co nazywa „romansem rodzinnym”; równie dobrze można by twierdzić, że — mówiąc jego językiem — wszelki romans z natury rzeczy jest pewną formą romansu *ego*. W łagodnym smutku tego stwierdzenia rozbrzmiewa echo długiej tradycji realizmu, która wydała Freuda, i może być ono prawdą; jednakże potoczne mniemanie, iż wielki romantyzm ujmuje miłość zupełnie inaczej, opiera się na lepszym wyczuciu i bliższe jest prawdy o romantykach niż wypowiedzi większości badaczy literatury. Podstawą wszelkiego romansu — literackiego i ludzkiego — jest urok; w swych interpretacjach tego, co w nas opiera się urokiem, i wartości tego oporu Freud i romantycy różnią się zasadniczo. Dla Freuda jest to zasada rzeczywistości, działająca poprzez „wielkiego odczarowywacza” — rozum, postawę naukową, a bez niej żadne cywilizowane wartości nie są możliwe. Dla romantyków cała sprawa ma znów charakter dialektyczny, gdyż w opieraniu się urokom przeplatają się dwie zasady: jedna „organiczna”, zasada lęku, udająca zasadę rzeczywistości i tożsama z miłością własną *ego*, która nigdy nie odważa się wyjść poza nie, a druga „twórcza”, opierająca się urokowi w imię formy wyższej niż współodczuwająca wyobraźnia. Dwoistość ta najlepiej widoczna jest w mitologii Blake’a, gdzie mamy do czynienia z dwoma *ego*, Widmem Urtony i Losem [imię bohatera poematu], opierającymi się, gdzie i kiedy tylko mogą, prawdziwym oraz zwodniczym urokiem — natury i kobiety — z tych dwóch bardzo różnych powodów. To samo rozdwojenie *ego* na komponenty bierne i czynne występuje jednak także, choć nie w tak schematycznej formie, u innych poetów, ilekroć próbują oni swych najwyższych wzlotów, z pogardą odrzucając ziemię. Do najcięższej próby w romantycznym poszukiwaniu dochodzi wtedy, gdy kryzys czyścicowy, jaki następuje po wyrzeczeniu się stadium prometejskiego, zbliża się do końca. Czyściciel romantyczny, przez niezwykle przemieszczenie wcześniejszej mitologii, znajduje się tuż za ziemskim rajem zamiast tuż przed nim, tak iż wyobraźnia doświadczona jest przez najlepszy aspekt natury. Z przykładami przeplatania się

czyśćca i raju spotykamy się zarówno u Blake'a, gdy mówi on o stanie istnienia, który nazywa „Beulah”, jak i w całej twórczości Keatsa, od *Endymiona* z jego pieczarą czy jaskinią Spokoju, aż po strukturę *Upadku Hyperiona*, gdzie poeta rozkoszuje się owocami raju, by zaraz potem stanąć przed Monetą, do której przybytku dotrzeć można jedynie wspiąwszy się po czyśćcowych schodach.

Najtrudniejszy do zrozumienia w poezji romantycznej, przynajmniej dla mnie, jest ten proces, który zaczyna się za każdym razem, gdy poeta wyrzeka się Prometeusza; wcielenie Prawdziwego Człowieka, Wyobraźni, nie jest bowiem podobne do psychicznego dojrzewania poetów przed romantykami. Miłość, która wykracza poza Własne Ja, ma swe odpowiedniki w wielu tradycjach, w tym także w ramach chrześcijaństwa, lecz twórczy Eros romantyków nie jest Erosem wyrzeczenia, chociaż wykracza poza „ja”. Jest to, by użyć określenia Shelleya, całkowite wyjście z naszej własnej natury; całkowite, gdyż siłą, która je powoduje, nie jest samo prometejskie *libido*, lecz raczej połączenie *libido* i czynnego składnika *ego* — składnika wyobraźni; inaczej mówiąc, pragnienie całkowicie wchłonięte przez wyobraźnię. Mówić o „poezji miłosnej Shelleya” to właściwie mówić o całej niemal jego twórczości, lecz ściśle erotycznych utworów tego poety, cyklu wielkich liryków i olśniewającego *Epipsychidiona*, nie doceniano dlatego, że były one tak bardzo trudne, a trudność ta polegała na shelleyowskiej i romantycznej wizji miłości.

Blake wprowadził rozróżnienie pomiędzy Beulah a Edenem jako rozróżnienie pomiędzy dwoma stanami istnienia, z których pierwszy jest domeną romansu rodzinnego, drugi zaś romansu apokaliptycznego, gdzie obiekty miłości tracą całkowicie swój wymiar przedmiotowy. W romansie rodzinnym, czyli w Beulah, istoty kochane nie ograniczają się do swej strony przedmiotowej — co uczyniłoby z nich mieszkańców Blake'owskiego stanu Płodzenia [*Generation*], czyli tylko Doświadczenia — niemniej jednak stronę tę zachowują. Droga do rzeczywistości Edenu — to droga ponownego stworzenia; inaczej mówiąc, droga wiedzy nie okupionej utratą mocy, a więc droga mocy i wolności osiągniętej przez wyjście z naszej natury, gdzie to ostatnie określenie nabiera wszystkich swych możliwych znaczeń. Aczkolwiek miłość romantyczną, zwłaszcza u Wordswortha i Shelleya, porównywano do tego, co Charles Williams nazywa romantyczną teologią Dantego, to jednak postać Beatrycze nie ma swego dokładnego odpowiednika w różnorodnych romantycznych wizjach ukochanej, gdyż sublimacja nie pojawia się w przechodzeniu od Prometeusza do Człowieka. Nie istnieje żaden odpowiednik miłości romantycznej, który mógłby się tu okazać pomocny; istnieje natomiast jej przeciwieństwo, a jest nim miłość naturalna, taka jaką ją w swej melancholijnej mądrości widział Freud, przy czym ujęcie jego odznacza się właściwą mu przejrzystością. Jeśli miłość romantyczna jest wznio-

sła, to miłość freudowska jest patetyczna i oczywiście bliższa samego zjawiska o tyle, że jest po prostu naturalna. Dla Freuda miłość zaczyna się jako *libido ego* i potem nieuchronnie już staje się zawsze historią smutku, kroniką łotrzykowską, w której stale wystawione na ciosy *ego* przechodzi od zwodzenia do frustracji, by wreszcie skończyć — jeśli ma szczęście — w ramionach kompromisu, w ramionach najszpetniejszej z Muz, zasady rzeczywistości. Zbawienna dialektyka tego romansu łotrzykowskiego polega na tym, że tak właśnie jest lepiej, gdyż zaspokojenie i tak żadnego zaspokojenia nie przynosi, skoro, zdaniem Freuda, wszyscy partnerzy erotyczni są niedoskonałymi namiastkami początkowych obiektów seksualnych — rodziców. Miłość romantyczna jest dla Freuda szczególnie intensywną odmianą pragnienia matki, miłością, w której kocha się raczej *imago* niż obiekt zastępczy. Dlatego też miłość ta jest wszystkim, tylko nie dialektyką przemiany, będąc równie skazana na przecenianie namiastki jak na przecenianie matki. Nasz wiek zaczyna obfitować w późnoromantyczne „udoskonalania” Freuda, lecz krytyka romantyczna — której przedstawicielami byli Jung i Lawrence — nie uporała się z siłą jego erotycznego pesymizmu. Z wyrafinowane przekorną próbą wyznaczenia *imago* funkcji wyobraźni mamy do czynienia u Stevensa, szczególnie w bardzo wordsworthowskich *The Auroras of Autumn*, lecz — choć cudownie burzycielska — próba ta jedynie pośrednio wymierzona jest przeciw Freudowi. A mimo to bezpośrednia romantyczna kontrkrytyka Freudowskiej krytyki miłości romantycznej wyłania się z każdego dłuższego i poważniejszego studium romantycznej poezji. Dla Freuda każde skierowanie się miłości na zewnątrz od *ego* wiąże się — i w tym właśnie tkwi ironia — z utratą energii, może nawet ducha. Tylko czysta miłość własna posiada znamiona doskonałości, *stasis* bez utraty, i tu przypomina się znów zjadliwa uwaga Van den Berga: „Ostatecznie cała zagadka smutku to skłonność *libido* do rzeczy zewnętrznych”. We Freudowskiej psychodynamice wszelki ruch na zewnątrz jest upadkiem, będącym wynikiem „przepełnionej wewnętrznej jaźni”, którą jedynie ten upadek w dół, w świat obiektów i innych jaźni, może uchronić od choroby. Chciałoby się, aby Blake narodził się ponownie i przerobił *The Book of Urizen*, czyniąc z niej satyrę na tę kosmogonię miłości. Utwór nie wymagałby zresztą zbyt wielu przeróbek, gdyż nawet teraz może być odczytywany jako prorocza satyra na Freuda, gdzie *Urizen* to *superego*, niewątpliwie przepełnione samo sobą i doprowadzające do upadku fałszywego stworzenia świata. Jeśli miłość romantyczną można zganić jako „erotyczną iluzję”, to miłość freudowska zasługuje na miano „erotycznej redukcji”, i piewcom zasady rzeczywistości grozi zawsze *Urizenowska* przechwałka:

*I have sought for a joy without pain,
For a solid without fluctuation.
Why will you die O Eternals?
Why live in unquenchable burnings?*

[Szukałem radości bez bólu, / Stałości bez rozchwiania. / Czemu chcecie umrzeć, O Wieczni? / Czemu żyć w ogniach nie do ugaszenia?] ²¹

Odpowiedzią jest romantyczna dialektyka Erosa i Wyobraźni, chociaż przypisywanie freudystom cenzorskiego tłumienia jest krzywdzące. Dla Blake'a i romantyków jednak wszystkie dostępne racje zdrowego rozumu, nawet te, które powstały, aby ludzi wyzwolić, miały niepokojącą tendencję do obracania się w cenzorskie moralizatorstwo. Freud kroczył drogą pośrednią — nie bez życzliwości dla poetyckiej wyobraźni i umiarkowanie życzliwy Erosowi. Jego mit miłości, nie będąc skończonym, twórczym Słowem, jest konstrukcją luźną i może zarówno ulegać analitycznej modyfikacji jak i przyjąć wszystko, co może jeszcze ujawnić się w *psyche*. Wbrew jednak temu, co utrzymuje Philip Rieff, mit ten nie likwiduje „przepaści między terapeutycznym racjonalizmem a podkreślającym »własne ja« romantyzmem”. Taki romantyzm to tylko pierwsze stadium romantycznego poszukiwania, to, które nazywam tu Prometeuszem. Pozostaje jeszcze znaczna przepaść pomiędzy tą subtelną doskonałością, do jakiej Freud doprowadził terapeutyczny racjonalizm, a dojrzałym romantyzmem, który poza „ja” wykracza.

Aby poznać Prawdziwego Człowieka, Wyobraźnię, musimy zwrócić się do jego pomników: *The Four Zoas*, *Miltona* i *Jerusalem* Blake'a, *The Prelude* i fragmentu *The Recluse* Wordswortha, *Pieśni o starym żeglarczy* i *Christabel* Coleridge'a, *Prometeusza rozpiętanego*, *Adonais* i *The Triumph of Life* Shelleya, obu *Hyperionów* ²² Keatsa, *Don Juana* Byrona, *Death's Jest-Book* Beddoesa; te właśnie utwory to definitywne osiągnięcia romantyzmu, słowa, które były i będą, dzień i noc ²³. To, co czytelnik znajdzie poniżej, jest jedynie szkicem przedstawiającym w błyskawicznym skrócie główną fazę tego erotycznego poszukiwania. Szkic ten, jak każdy, który usiłuje nakreślić urojonego towarzysza miłości, prawdopodobnie skończy się nasłuchiowaniem wiatru, w nadziei usłyszenia przez chwilę umykającego głosu.

Internalizacja romansu poszukiwań sprawiła, iż celem poszukiwania dla bohatera-poety nie stała się natura, lecz jego własna dojrzała moc; tak więc poeta romantyczny odwrócił się nie od społeczeństwa do natury, lecz od natury do tego, co bardziej od niej integralne, w głąb siebie. Rozszerzona świadomość poety przyniosła mu nie tyle przecucie poprzedniej jedności z naturą czy Boskością, ile jego poprzedniej pozbawionej „ja” jaźni. Przychodzi tu na myśl blake'owska deklaracja Yeatsa:

²¹ [W. Blake, *Book of Urizen*, rozdz. 2, w. 10—14.]

²² [*Hyperion* i *Upadek Hyperiona*.]

²³ [Parafraza fragmentu znanego wiersza W. Stevensa *Like Decorations in a Nigger Cemetery*: „He is singing and chanting the things that are part of him / The worlds that were and will be, death and day”, czyli „Wyśpiewuje rzeczy, które są częścią niego; / Światy, które były i będą, śmierć i dzień”.]

„*I'm looking for the face I had / Before the world was made* [Szukam swojej twarzy / Sprzed stworzenia świata]”²⁴. Jakkolwiek główni romantycy różnili się w swych postawach wobec religii, wszystkich ich (z wyjątkiem Coleridge'a) łączyło to właśnie, że nie dążyli do osiągnięcia jedności z niczym poza tym, co można by nazwać ich Tharmasem czy *id*. Tharmas to w mitologii Blake'a ten z czterech Zoa, który przed upadkiem był tkwiącym w człowieku potencjałem urzeczywistnienia instynktownych pragnień, był więc regentem Niewinności. Jest on postacią pasterza i jego odpowiednikiem u Wordswortha jest szereg wizji człowieka na tle nieba, obrazów rzeczywistych pasterzy widywanych przez poetę w dzieciństwie. Ta pastoralna wizja romantyczna (która swój wyraz plastyczny znalazła w cyklu drzeworytów Blake'a do Wergiliusza oraz w pracach Palmera, Calverta i Richmonda z okresu, gdy byli oni pod wpływem Blake'a) to pastoralizm biblijny, lecz bynajmniej nie tradycyjnego typu. Tharmas Blake'a po upadku jest nierozwinięty, jak nierozwinięte jest *id*, czyli żądza, a także rozpaczliwie wygłodzony i niewygodnie związany z Widmem Urtony, projekcją biernego *ego* wysłaną na spotkanie świata-objektu, z którym został rozłączony. Tharmas Wordswortha, poza tym, że jako postać pasterza jest wyobrażeniem ludzkiej boskości, jest także obecny w samym poecie jako rozpaczliwe pragnienie ciągłości w jaźni, desperacja prowadząca do porzucenia chwili bieżącej, mogąca też jednak zrodzić zbawienną potrzebę, która chroni wyobraźnię przed silnymi urokami natury.

U Freuda *ego* pośredniczy między *id* a *superego* i nie bardzo interesował się on dalszym podziałem samego *ego*. W romantycznej mitologii psychicznej Prometeusz powstaje z *id* i może być pojmowany jako siła *libido*, skazana na cykliczne przechodzenie od żądzy do stłumienia i odwrotnie; dla pośredniczącego *ego* jakiegokolwiek poszukiwanie w obrębie natury jest więc w końcu bez znaczenia, choć droga tego poszukiwania za każdym razem — tam i z powrotem — biegnie przez nie. To właśnie w głąb samego *ego* musi zwrócić się poszukiwanie, by doszło do starcia z antagonistą właściwym i by składnik wyobraźni w *ego* mógł oczyścić się w walce przeciwieństw ze swym ciemnym bratem. Frye pisząc o Keatsie nazywa ten element wyobraźni w *ego* tożsamością-z [*identity-with*], a element własnego ja w *ego* tożsamością-jako [*identity-as*], wyjaśniając w ten sposób dwuznaczność Keatsowskiej „tożsamości”. Geoffrey Hartman pisząc o Wordsworthie wskazuje na odpowiednik romantycznego poszukiwania w radykalnym protestantyzmie:

Obawa przed brakiem ciągłości czy oddzieleniem pojawia się w gruncie rzeczy wtedy, gdy tylko pojawia się naprawdę wyobraźnia. W swej powściągli-

²⁴ [W. B. Yeats, *Before the World Was Made*. Jest to wiersz z cyklu *A Woman Young and Old*.]

wości wizji, a także specyficznym ogołoceniu wszystkiego, jakie następuje przed tą chwilą²⁵, przypomina to skrajny protestantyzm, i Wordsworth zdaje się poszukiwać „dowodów” w formie przeczuć ciągłości.

Wielkość Wordswortha polegała na tym, iż odczuwając obawę przed brakiem ciągłości tak intensywnie, jak mógł to odczuwać każdy poeta, przewycięzył ją jednak przez poddanie się wizji. W wypadku Shelleya miejsce tego poszukiwania dowodów zajmuje duch orficki, żaden bowiem inny poeta angielski nie sprawia tak nieustannego wrażenia zdawania się na niemal dosłowną inspirację. Tam gdzie Keats widział Własne Ja jako moc przyciągania wyraźnej tożsamości, którą należało ignorować, Wordsworth jako upragnioną ciągłość, której nauczył się przeciwstawiać, a Blake jako pokusę wieszczonego gniewu i usunięcia się, której trzeba się opierać, tam Shelley częstokroć sprawia wrażenie, iż nie ma takiego uroku, któremu nie poddałby się skwapliwie, gdyż każdy urok to autentyczna inspiracja. Jest to jednak wrażenie fałszywe, choć czasem doznawał go Yeats, jak np. wtedy, gdy stanowczo twierdził, iż Shelleyowi — chociaż był wielkim poetą — brakowało Wizji Zła. Pogląd przeciwny reprezentuje C. S. Lewis, który utrzymywał, że Shelley, bardziej niż jakikolwiek inny „pogański” poeta (określenie samego Lewisa) uzmysłowił prawdę Grzechu Pierworodnego. Oba te sądy są mylne. Dla Shelleya silny urok Własnego Ja, silniejszy nawet niż dla innych romantyków, jest tym urokiem, który uniemożliwiłby mu zakończenie kiedykolwiek prometejskiej fazy poszukiwania. Własne Ja sprzymierza się z Prometeuszem przeciw tłumiącej sile, którą Shelley nazywa Jupiterem — innej wersji Urizena Blake’a czy *superego* Freuda. Pokusa ta wzywa poetę do nieustannej rewolucji i Shelley — choć rozpaczliwie pragnie ujrzeć tyranie swych czasów obalone — wyrzeka się jej, w imię Wyobraźni, na początku *Prometeusza rozpętanego*. Dzięki temu wyrzeczeniu się przystępuje do obalenia tyranii samego czasu.

Dwa są więc główne elementy w najważniejszej fazie romantycznego poszukiwania: pierwszy — to wewnętrzne przewyciężenie pokusy Własnego Ja, drugi zaś — to zwrócenie się na zewnątrz zwycięskiej Wyobraźni, wolnej od dalszych internalizacji. „Wewnątrz” i „zewnątrz” stają się jednak rozszczepioną fikcją, sztucznymi rozróżnieniami pojęciowymi w tym triumfie, który musi zamknąć dialektykę miłości przez złączenie Wyobraźni z jej oblubieńcem — przeobrażonym, nieustannie stwarzanym przez nią światem, a nie z odkupioną naturą. Blake

²⁵ [„*Peculiar nakedness before the moment*” — zwrot ten wyrwany z szerszego kontekstu, w jakim umieszcza go Hartman, może być niejasny. Mowa tu o charakterystycznym dla Wordswortha pewnym zawieszeniu percepcji zmysłowej w jego obrazach-wizjach, w których element przykuwający uwagę poety zostaje niejako wyizolowany z otaczającego go świata, „ogółocony” z bogactwa naturalnego kontekstu.]

i Wordsworth żyli długo i każdy z nich w pełni ukształtował swoją wersję tej dialektyki. Coleridge zaniechał poszukiwania i poetą był już tylko sporadycznie, poszukiwanie zaś Byrona, nawet gdyby dożył on wieku średniego, w coraz większej mierze nabierałoby charakteru ironicznego. Keats umarł mając 25 lat, Shelley — 29; mimo iż tak płodni, nie przeszli oni całej drogi rozwoju, lecz ich ostatnie, nie dokończone utwory, *Upadek Hyperiona* i *The Triumph of Life*, zwiastują wchodzenie w końcową fazę poszukiwania. Wprawdzie oba poematy urywają się w momencie, gdy Własne Ja zostaje ujarzmione, w obu też zawarta jest głęboka rozpacz, zwłaszcza w utworze Shelleya, jednakże u Keatsa odnajdujemy pewne sygnały wskazujące, czym byłby triumf Wyobraźni. Ostatnim akcentem u Shelleya jest może całkowita rozpacz, ale człowiek, który tak żarliwie wierzył, iż nadejdzie lepszy czas, dał nam już wizję triumfu Wyobraźni w końcowym akcie *Prometeusza rozpętanego* i tam możemy się zwrócić, by znaleźć to, co zostało rozmyślnie pominięte w *The Triumph of Life*. Prześledźmy teraz pokrótce tę najważniejszą fazę poszukiwania u naszych czterech poetów, opierając się na *Jerusalem* i *The Prelude*, *Upadku Hyperiona* i *The Triumph*, przy dwóch ostatnich odwołując się również do wcześniejszych poematów erotycznych Keatsa i Shelleya.

Pierwszy z długich poematów Blake'a, *The Four Zoas*, jest zasadniczo poematem Prometeusza, gdyż poświęcony jest cyklicznym zmaganiom prometejskiego Orca z cenzorem moralnym, Urizenem (niekończący się cykl walk między nimi jest tu w pełni ukazany). Poemat kończy się apokalipsą, wybuchową i prometejską *Night the Ninth, Being the Last Judgment*, która sama w sobie jest jednym z najwspanialszych dzieł Blake'a, od której wszakże odstąpił, gdy wyrzekł się całego utworu (rezygnując z litografowania go). Przedtem jednak spróbował przesunąć cały poemat ze stadium Prometeusza do stadium Wyobraźni, gdyż właśnie w okresie pracy nad *The Four Zoas* dobiegł końca proces twórczego dojrzewania samego Blake'a. Wyraźnym dowodem wchodzenia w dojrzałe stadium poszukiwania są dwie różne wersje *Night the Seventh*, wersja późniejsza wprowadza bowiem rozdwojenie ego na Widmo Urtony i Losa — Własne Ja, czyli *Tożsamość-jako* i Wyobraźnię, czyli *Tożsamość-z*. Choć Blake manipuluje nim bardzo zręcznie, rozdwojenie to nie było jednak zupełnie jasne, nawet dla niego samego, nie chciał więc uznać poematu na wizję ostateczną. W kanonie Blake'a miejsce tego utworu zajął niejako podwójny romans, na który składają się dwa poematy — *Milton* i *Jerusalem*. Pierwszy z nich jest w bardziej oczywisty sposób przemieszczonym romansem, gdyż mamy tu do czynienia z symbolicznymi podróżami w dół do naszego świata, jakie odbywają Milton i jego emanacja, Ololon, obaj zstępujący z ortodoksyjnej Wieczności w poszukiwaniu siebie nawzajem, przy czym charakterystyczna ironia polega na tym, że nie

mogli się oni nigdy spotkać w tradycyjnym niebie. Bardzo niewiele w tym poemacie fazy Prometeusza, której już wcześniej poświęcił Blake cykl utworów profetycznych, od *America* i *Europe*, poprzez *The Book of Urizen*, aż do wspaniałych — nawet jeśli nie w pełni zadowolających ich autora — *The Four Zoas*. Struktura Milтона w przeważającej mierze podporządkowana jest dwu głównym stadiom dojrzalej fazy poszukiwania. Walka z Własnym Ja przebiega tu od kłótni między Palambrohem (Blake) a Szatanem (Hayley²⁶) we wprowadzającej *Pieśni Barda*, poprzez heroiczne zapasy Milтона z Urizenem, i osiąga swój punkt kulminacyjny na brzegu morza w Felpham, w scenie bezpośredniej konfrontacji, gdy Milton rozpoznaje w Szatanie swe Własne Ja. Zmusza to Szatana do pełnego objawienia się i w rezultacie do klęski. Wreszcie Milton staje przed Ololonem i utwór kończy się epifanią przeciwstawną szatańskiej, tym, co Blake nazywa przygotowaniem do wyruszenia na wielkie żniwa i winobranie narodów. Nawet to nie mogło stać się jednak ostatecznym Słowem Blake'a; w *Miltonie* poszukującym jest sam Milton, a nie Blake, antagonistą zaś poszukiwania jest wciąż jeszcze do pewnego stopnia zobiektywizowany. Bezspornie najbardziej wyczerpującą wersją romantycznego poszukiwania jest *Jerusalem*, jedyny utwór mogący rywalizować z *The Prelude* o miano najznakomitszego długiego poematu XIX wieku. Tu właśnie mamy do czynienia na przemian z wizją sięgającą na zewnątrz, w koszmarny świat zasady rzeczywistości, i całkowicie wewnętrzną wizją konfliktu w *ego* Blake'a między Widmem a Losem [imię bohatera poematu]. Antagonistą poety jest on sam i pierwsza część poematu to najbardziej wstrząsająca i pełna męki relacja geniusza kuszzonego szaleństwem przekonania o własnej prawości, gniewu frustracji i solipsystycznego wycofania się w całym okresie romantyzmu. Blake-Los walczy dalej z tym urokiem rozpaczy, aż do chwili gdy poemat łagodnie, niemal bez ostrzeżenia, zaczyna przechodzić w światło Sądu Ostatecznego tego rodzaju, jaki każdy człowiek odbywa nad samym sobą. Końcowe tabliczki utworu (kanoniczne utwory Blake'a to szereg rytowanych tabliczek) przynoszą początek pojednania Łośa z jego emanacją, Enitharmon, i poszukiwanie zbliża się do końca.

Mimo iż ciągłość — zwłaszcza w *Jerusalem* — jaką próbuje osiągnąć Blake, oparta jest na zestawianiu i równoczesności tematów, a nie na ich logicznej kolejności, panuje on nad swą metodą tak pewnie, że

²⁶ [William Hayley (1745—1820) — literat patronujący wielu artystom; w r. 1800 zaproponował Blake'owi, by przeniósł się do Felpham, w pobliżu jego rezydencji, gdzie poeta miał także zająć się ilustracjami do książek Hayleya i innymi pracami zamawianymi przez niego. W ciągu 3-letniego pobytu Blake'a w Felpham narastały jednak nieporozumienia między nim a jego protektorem, a w r. 1803 doszło do kłótni, po której Blake powrócił do Londynu. Kłótnia z Hayleyem i nie-

jego dzieło łatwiej streścić niż *The Prelude* — co na ogół zaskakuje niedoświadczonych czytelników Blake'a i Wordswortha. *The Prelude* śledzi życie Wordswortha zgodnie z surową, naturalistyczną chronologią aż do połowy drogi, gdzie — jak każdy nowoczesny czytelnik — zostawia go, przygotowanego do dalszej wielkości, która nigdy nie przyszła. A jednak to nie tylko wynalazek nowoczesnej liryki — to poemat tak bogaty i osobliwy, iż dotąd opiera się właściwie wszelkiemu opisowi.

The Prelude jest poematem autobiograficznym często uciekającym się do stylu podniosłego, co może grozić katastrofą estetyczną. Taką katastrofą estetyczną jest *The Excursion*, jak to trafnie spostrzegli Hazlitt, Byron i później wielu innych, a przecież tam Wordsworth zachowuje rozsądne granice. *The Prelude* powinno być poematem urągającym wszelkim zasadom poetyki, lecz jego szczególna mieszanka przemieszczonego gatunku i nieodpowiedniego stylu okazuje się mieszanką skuteczną, ponieważ internalizacja poszukiwania to nieuchronna fabuła dla tamtego okresu. Wordsworth nie miał temperamentu prometejskiego, miał jednak absolutne jego wyczucie — jak wykazali już *The Borderers* [Ludzie z pogranicza]. W *The Prelude* wstępna faza poszukiwania, faza poety-jako-Prometeusza jest rozproszona, lecz wszechobecna. Determinuje ona każdy etap rozwoju świadomości dziecka, widziany zawsze jako pogwałcenie ustalonego porządku naturalnego, i osiąga wielką siłę w księdze VI, gdy początek Rewolucji Francuskiej zostaje powiązany z ukrytymi pragnieniami samego poety, pragnieniami pokonania natury, które wychodzą na jaw we wspaniałych ustępach o przełęczy Simplon. Utemperowany jednak w Alpach przez naturę i wskutek serii wstrząsów, jakich doznaje moralna istota poety, gdy Anglia prowadzi wojnę z Rewolucją, a Rewolucja zdradza samą siebie, prometeizm ponosi klęskę. Bardziej bezpośrednio fiasko prometejskiego poszukiwania — porzucenie przez poetę Annette Vallon²⁷ — jest jedynie pośrednio ukazane w *The Prelude* z r. 1805, a zostaje całkowicie opuszczone w poprawionym, pośmiertnie wydanym *The Prelude* z r. 1850²⁸, wersji, z którą styka się większość czytelników.

które wydarzenia z okresu pobytu poety w Felpham zostały przedstawione w pierwszej części *Miltona*, a sam Hayley, symbolizujący dla Blake'a wszelki błąd, utożsamiony w Szatanem.]

²⁷ [Annette Vallon — Francuzka, z którą Wordsworth miał romans w czasie swego drugiego pobytu we Francji (1791—1792), matka jego nieślubnej córki. Wkrótce po urodzeniu przez nią dziecka, Wordsworth wrócił do Anglii, prawdopodobnie w obawie przed niebezpieczeństwem, jakie groziło Anglikowi w kraju, który znajdował się w przededniu wojny z jego ojczyzną.]

²⁸ [Pierwotna wersja *The Prelude* to poemat pisany przez Wordswortha w latach 1799—1805, nigdy nie ogłoszony drukiem za życia poety. Nad poematem tym Wordsworth pracował jednak aż do śmierci, nieustannie go poprawiając, zmieniając, rozszerzając. Ta poszerzona wersja została przygotowana do druku z kilku

ków. W trakcie kryzysu Wordsworth poznaje nadnaturalną i nadludzką siłę swej wyobraźni i poszukiwanie może już powoli przechodzić w fazę dojrzałą. Lecz pragnienie ciągłości okazuje się zbyt silne i poeta ulega jej mrocznemu urokowi. W fazie Wyobraźni u Wordswortha nie jesteśmy świadkami poddania się Własnego Ja i zapoczątkowania nowej dialektyki miłości, oczyszczonej z naturalnego serca, jak to ma miejsce u Blake'a. A jednak poeta odnosi prowizoryczne zwycięstwo nad samym sobą — w księdze XII oraz w ostatnich strofach *Stanowczości i niezawisłości* i Wielkiej Ody²⁹. Końcowa zaś wizja *The Prelude* to wizja nie odkupionej natury, lecz wyzwolonej twórczości, przekształcającej swoje dzieło w obiekt miłości:

Wieszczce Natury — my głosić im będziem
 Natchnienie, które trwa, jest uświęcone
 Przez rozum, prawdę; to, cośmy kochali,
 To będą kochać inni, nasi ucznię;
 Wskażem im, jak się umysł ludzki staje
 Piękniejszy tysiąc razy niż ta ziemia,
 Na której mieszka, nad tę postać rzeczy...³⁰

Coleridge, do którego Wordsworth zwraca się tu jako drugiego Wieszca Natury, wyrzekł się swej własnej demonicznej wersji romantycznego poszukiwania (najlepiej widocznej w słynnej triadzie *Kubla Khan*, *Christabel* i *Pieśń o starym żeglarzu*), gdyż jego chwiejny prometeizm został wcześniej pokonany nie tyle przez jego Własne Ja, co przez urizenowski lęk przed własną energią wyobraźni. Była to wysoka cena za uwolnienie, jakie udało mu się osiągnąć w krótkotrwałej fazie eksploracji romansu cudowności, niemniej jednak sama klęska zrodziła kilka utworów o nieźrównanej wartości, przede wszystkim odę *Przygnębienie*. Utwory te dowodzą, że Coleridge ma pierwszeństwo przed Wordsworthem w wynalazku tego nowego rodzaju poezji, który ukazuje umysł w dialogu z samym sobą. Mottem tej poezji mogłyby być słowa jej potomka, Stevensa:

*The mind is the terriblest force in the world, father
 Because, in chief, it, only, can defend
 Against itself. At its mercy, we depend
 Upon it.*

kolejnych rękopisów przez wdowę po poecie, od której też pochodzi tytuł utworu. Była to jedyna znana wersja poematu aż do r. 1926, kiedy to prof. de Selicourt ogłosił po raz pierwszy z rękopisu tekst pierwotny, który odtąd przyjęło się nazywać *The Prelude 1805*, w odróżnieniu od tradycyjnie znanego *The Prelude 1850*. Przepisy do niniejszego tekstu posługują się numeracją ksiąg i wierszy wedle *The Prelude 1850*.]

²⁹ [Tak nazywa tradycyjnie już krytyka anglosaska Odę o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa.]

³⁰ [Wordsworth, *Preludium*, ks. XIV (*Zakończenie*), w. 444—450; tłum. S. Kryński.]

[Umysł to najstraszliwsza w świecie siła, ojczy, / Dlatego głównie, że on tylko może bronić / Przed nim samym. Zdani na jego łaskę, polegamy / Na nim]³¹.

Coleridge podkreśla łaskę, Wordsworth zbawienną straszliwość tej siły. Keats i Shelley zaczęli od namiętności bliższej fazie Prometeusza u Blake'a niż u Wordswortha czy Coleridge'a. Najpełniejszy rozwój romantycznego poszukiwania, po mitologii Blake'a i odrzucającym mitologię modelu Wordswortha, znajdujemy w *Endymionie* Keatsa i *Prometeuszu rozpętanym* Shelleya. U tego drugiego pokolenia romantycznych poszukujących występuje ta sama pierwsza faza — prometeizm, po czym przychodzą kolejno: faza druga — kryzys, wyrzeczenie się poszukiwania, potem pokonanie Własnego Ja i wreszcie zbliżanie się do miłości będącej dziełem wyobraźni, lecz stosunek poszukiwania do świata zasady rzeczywistości uległ zmianie. U Blake'a sen ze swymi niejasnościami skupia się w Beulah, czyścicowym niższym raju seksualności i łaskawej natury. U Wordswortha sen jest rzadkością i zwiastuje albo antycypację wyobraźni obalającej naturę, albo stan, który poeta określa jako „posepność widmową [visionary dreaminess]”³², w którym bezpośrednia władza umysłu nad percepcją zmysłową jest tak wielka, iż wydaje się, że zwyczajne formy natury wycofały się. U Keatsa i Shelleya dojrzewa jednak romantyzm polemiczny i spór snu z rzeczywistością staje się dwuznaczny. Romantyzm odgadywał tę prawdę, którą nasi lekarze zaczynają dopiero mierzyć: gdy jesteśmy dziećmi, marzenia senne wypełniają połowę czasu naszego snu, a z wiekiem śnimy coraz mniej. Lekarze nie powiedzieli nam jeszcze, że całkowicie pozbawiony marzeń sen zwiastuje śmierć czy wręcz się jej równa, lecz ten znany koncept romantyczny może okazać się prawdą. Jesteśmy naszymi urojeniami i wraz z nimi umieramy.

Dla Shelleya i Keatsa sny nie są spełnieniem pragnień. To nie Keats, lecz Moneta, porywcza, przewrotna i uparta Muza w *Upadku Hyperiona*, najpierw miesza poetów z marzycielami, uznając ich za jedno plemię, a potem przesadza w odwrotnym kierunku, utrzymując, że „Poeta i marzyciel to dwaj ludzie różni / Odrębni, przeciwstawni, zgoła antypody”³³. Freud jest tu znów mądrym przewodnikiem: jawna i utajona treść snu mogą być zupełnie odmienne, sprzeczne nawet, lecz łączą się one w utworze poetyckim. Młodszy romantycy nie próbują uczynić życia snem, lecz odzyskać sen dla zdrowia życia. To, co zwiemy rzeczywistym, nazbyt często jest wyjałowioną fantasmagorią, a zasada rzeczywistości zbyt łatwo może być zdeprecjonowana do zasady poddania się, pogodzenia się ze śmiercią za życia. Wracamy do cyto-

³¹ [W. Stevens, *Saint John and the Back-Ache*. Wiersz z cyklu *The Auroras of Autumn*.]

³² [Wordsworth, *Preludium*, ks. XII, w. 256; tłum. S. Kryński.]

³³ [J. Keats, *Upadek Hyperiona*, pieśń I, w. 199—200; tłum. Z. Kubiak.]

wanego wcześniej spostrzeżenia Van den Berga; Rousseau i romantycy odkryli nie tylko obcość między dzieckiem a dorosłym, ale także powtórne narodziny — psychiczne dojrzewanie, czyli wiek młodzieńczy. Eliot uważał, że autor *Adonais* i *The Triumph of Life* nigdy nie wyszedł w swym rozwoju poza idee i ideały wieku młodzieńczego³⁴ lub przynajmniej poza to, co wyznawał jako młodzieniec sam Eliot. Każdy czytelnik może sam rozstrzygnąć, czy *Środa Popielcowa* i *Coctail Party* są utworami dojrzalszymi niż *The Witch of Atlas* i *Rodzina Cencich* i sformułować swą własną dialektykę rozwoju.

U Shelleya i Keatsa poszukiwanie prometejskie jest od początku nieufne w stosunku do swego podejrzanego sojusznika, natury, i głębsze zaufanie pokłada w marzeniu sennym, gdyż — jakkolwiek zredukowalibyśmy je w naszych drobiazgowych analizach — same sny poskramianiem nie są. Najbardziej może godne uwagi w nadnaturalnie szybkim dojrzewaniu Keatsa i Shelleya jest ich wczesne wyrzeczenie się fazy prometejskiej poszukiwania czy raczej dialektyczna złożoność w przedstawianiu równocześnie konieczności i nieodłącznego ograniczenia tej fazy. W *Alastorze* cały rozwój poematu zgodny jest z samounicestwieniem poety-bohatera; to właśnie jest przyczyną zasadniczej jednolitości utworu, która, jak słusznie zauważył C. S. Lewis, sprawia wrażenie cudownej zgodności między poetą a jego tematem. Jednakże mamy tu także do czynienia z daimonicznym cieniem; poemat ukazuje nam zemstę natury na wyobraźni i zbyt wysoką cenę, jaką jest alienacja poety. W skali kosmicznej występuje to w *Prometeuszu rozpętanym*, gdzie bohater, symbolizujący spętaną moc wieszczą wszystkich ludzi, podnosi się ze swego lodowego ukrzyżowania przez odmowę podejmowania na nowo cykli rewolucji i stłumienia, które tworzą ironiczną ciągłość między nim a Jupiterem. Demogorgon — dialektyka historii — podnosi się z otchłani i zatrzymuje historię, kończąc w ten sposób w mroku makrokosmosu to, co Prometeusz, przez swoje wyrzeczenie się, zapoczątkowuje w mikrokosmosie indywidualnej wyobraźni, czyli wyzwalającym marzeniu wchłoniętym przez jaźń. Potem poezja Shelleya nie zachowuje tej uroczystej nuty aktu IV jego dramatu lirycznego. Droga prowadzi znów w dół i na zewnątrz, ku czyścówym zmaganiom z Własnym Ja, którego pokusy są jednak dla Shelleya wy rafinowane i nieuchwytnie, gdyż maskują się przybierając kształty ideału. Ideał i maska stają się tak zrośnięte, iż w ostatnich wierszach, jakie w ogóle napisał, poeta traci nadzieję na wszelkie zwycięstwo, choć to jego Rousseau, a nie sam Shelley mówi tam:

thus on the way
Mask after mask fell from countenance
And form of all; and long before the day
Was old, the joy which waked like heaven's glance

³⁴ [W eseju *Shelley and Keats* z r. 1933.]

*The sleepers in the oblivious valley, died;
And some grew weary of the ghastly dance,
And fell, as I have fallen, by the wayside —*

[i tak po drodze / Maska po masce opadła z oblicza / I kształtu wszystkiego;
i na długo przedtem, / Nim dzień się zestarzał, radość, co jak spojrzenie nie-
bios zbudziła / Śpiących w dolinie niepamięci, zmarła; / I niektórzy znużyli
się upiornym tańcem, / I upadli, jak ja teraz upadłem przy drodze—] ³⁵

Dla Shelleya Rousseau nie był poetą, który poniósł klęskę, lecz raczej tym poetą, którego wpływ przyniósł rewolucję wyobraźni i niemal położył kres niewoli czasu. Tak więc Rousseau mówi tu nie tylko we własnym imieniu, ale także w imieniu swojej tradycji i — oczywiście — Coleridge'a, Wordswortha, jak również samego prometejskiego Shelleya, a właściwie — w imieniu samej poezji. A mimo to, słusznie czy niesłusznie, ostatni obraz, jaki nam zostaje, jest nie odpadaniem od poszukiwania, lecz obrazem poety wiecznie czuwającego w samym środku stożka nocy — oświetlającego ją jak gwiazda Lucifer i gasnącego jak ona — coraz intensywniejszego, w miarę jak stożek zwęża się w światło.

Labirynty romansu w *Endymionie* są tak kręte, iż przywodzą na myśl przeciwieństwo wizji, podobną do labiryntu naturę, w której wszelkie poszukiwanie musi być beznadziejne. Tu nic nie zwęża się w intensywność, a każdy namiętny poryw rozszerza się aż do zupełnego rozproszenia — taki jest właśnie los poszukiwania przez samego Endymiona jego bogini. Wobec tego Keats powściąga swój własny prometeizm i próbuje obiektywnej epiki w *Hyperionie*. Poczucie własnej tożsamości jest u Hyperiona silne, lecz szybko słabnie i fragment III księgi poematu wprowadza Apolla, u którego poczucie własnej tożsamości właśnie się rodzi. Pokusa, by po tych świetnych początkach poematu nastąpił jego ciąg dalszy, musiała być bardzo wielka, lecz w listach Keatsa znajdujemy stanowczą decyzję zaniechania utworu. Od uroków Tożsamości Keats zwraca się do fragmentu poematu, *Upadku Hyperiona*, by tym razem wciągnąć w walkę demona subiektywizmu, swe własne ambicje poety, tak jak to przed nim uczynił Wordsworth. Stawia czoła wyzwaniu Monety nie broniąc swej własnej Tożsamości, lecz odnajdując swą prawdziwą istotę we wspólnej tożsamości poetów, we wzniosłej funkcji i obowiązkach wordsworthowskiego humanizmu. Mimo iż poemat urywa się przed podjęciem próby dialektyki miłości, poszukiwanie osiąga swój cel, gdyż sama Muza została przeobrażona dzięki wytrwałości i integralności poety. Pragnęlibyśmy oczywiście czegoś więcej, ale dopiero teraz zaczynamy rozumieć, jak wiele nam dano nawet w tym nie dokończonym pomniku.

Niezbyt obszernie omówiłem dialektykę miłości u wszystkich tych poetów. Miłość romantyczna, gdy minie jej młodzieńczy okres pro-

³⁵ [P. B. Shelley, *The Triumph of Life*, w. 535—541.]

metejski, nie jest zachłanną miłością naturalnego serca, która stanowi istotę poszukiwania w wypadku freudowskiego Erosa, poszukiwania przebiegającego zawsze w tragicznym rytmie wychodzenia z *ego* i powracania tam znowu. Taką właśnie miłość Blake *explicite* odrzucił:

*Let us agree to give up Love
And root up the Infernal Grove
Then shall we return and see
The worlds of happy Eternity*

*Throughout all Eternity
I forgive you you forgive me*

[Zrezygnujmy z Miłości / I wyrwijmy z korzeniami Piekielny Gaj, / Potem wrócimy i ujrzymy / Światy szczęśliwej Wieczności.

Przez całą Wieczność / Ja przebaczam tobie, ty przebaczasz mnie]³⁶

W Piekielnym Gaju cnoty rosną gęsto, ale są to samolubne cnoty naturalnego serca. Pragnienie tego, czego się nie posiada, staje się nałogiem posiadania, a zazdrość Własnego Ja zabija Prawdziwego Człowieka, Wyobraźnię. Wszelka taka miłość jest entropią i jako taką rozumiał ją i zaakceptował Freud. Istnienie innych uświadomiamy sobie dopiero wtedy, gdy zdajemy sobie sprawę z naszego od nich oddzielenia, a nasza ekstaza jest redukcją. Czy na tym właśnie polega los człowieka, a miłość jest jedynie jego złagodzeniem?

*To cast off the idiot Questioner who is always questioning,
But never capable of answering <...>*

[Pozbyć się tego idiotycznego Pytającego, który zawsze pyta, / Lecz nigdy nie potrafi odpowiedzieć <...>]³⁷

Czymkolwiek jednak miałyby być miłość, do której dąży romantyczne poszukiwanie, na pewno nie może być ona terapią. Musi stworzyć wszystko na nowo, a następnie poślubić to, co stworzyła; inaczej mówiąc, usiłuje się ona określić poprzez odpowiednik twórczego potencjału każdego człowieka. Dzięki swym poetom przekonuje się jednak, że nie może określić tego, czym jest, lecz jedynie to, czym będzie. Człowiek zwiastowany przez romantyków — to człowiek będący stale w trakcie stawania się swym własnym rodzicem, a choć najważniejsze jego utwory zostały już może napisane, jego przepowiednia nie przyoblekła się jeszcze w ciało, nie wypróbował też ostatecznego kształtu swej miłości.

Przełożyła Maria Bożena Fedewicz

³⁶ [W. Blake, wiersz bez tytułu, odnaleziony w notatniku poety po jego śmierci.]

³⁷ [W. Blake, *Milton*, ks. II, w. 12—13.]