

Morse Peckham

O koncepcję romantyzmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/1, 231-252

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.

P R Z E K Ł A D Y S T U D I A O R O M A N T Y Z M I E. I

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 1

MORSE PECKHAM

O KONCEPCJĘ ROMANTYZMU

Czy można żywić nadzieję na wypracowanie teorii romantyzmu? Z całym przekonaniem odpowiadam, że teoria taka jest możliwa. Zanim jednak podejmę ten temat szczegółowo, chciałbym jasno przedstawić przedmiot dyskusji.

Po pierwsze: zakres terminu „romantyzm” jest niezwykle rozległy, wyróżnić jednak należy jego dwa znaczenia podstawowe: 1) „romantyzm” jako ogólna i stała cecha mentalności, sztuki i osobowości, cecha pojawiająca się w różnych okresach we wszystkich kulturach; 2) „romantyzm” jako historyczny prąd w sztuce i myśli, prąd o specyficznym charakterze, który pojawił się w Europie i Ameryce w okresie między schyłkiem w. XVIII, a początkową fazą wieku XX. W niniejszej pracy zajmuję się wyłącznie romantyzmem w tym drugim znaczeniu. I jeśli nawet istnieje jakiś związek między jednym a drugim — o czym wątpię — wszystkie moje uwagi odnoszą się jedynie do romantyzmu jako prądu historycznego.

Po wtóre: nader często romantyzm w znaczeniu rewolucyjnego prądu w myśli i sztuce traktowany jest jedynie jako wyraz fundamentalnej zmiany w życiu Europy, która objęła również rewolucję polityczną, przemysłową i prawdopodobnie szereg innych. Nie można wykluczyć istnienia rozmaitych powiązań między rewolucją intelektualną i artystyczną a mniej lub bardziej współczesnymi rewolucjami w innych dziedzinach aktywności człowieka, rozsądniej jest jednak, przynajmniej na razie, traktować je rozłącznie. Identyfikowanie romantyzmu w sensie historycznym z mniej lub bardziej współczesnymi mu rewolucyjnymi zjawiskami uwikłało badaczy w trudności równe tym, które przyniosło wymienne używanie terminu „romantyzm” w jego sensie ogólnym i historycznym. Miast wypowiadać się autorytatywnie na temat natury historii, zacznijmy od wyodrębnienia historycznego zjawiska romantyzmu w my-

[Przekład według: M. Peckham, *Toward a Theory of Romanticism*. W zbiorze: *Romanticism*. Ed. R. F. Gleckner, G. E. Enscoe. Englewood Cliffs 1962, s. 5—23.]

śli i sztuce. Zabiegiem znacznie rozsądniejszym w obecnym stadium badań wydaje mi się np. potraktowanie romantyzmu jako jednego z ówczesnie dostępnych środków służących forowaniu lub torpedowaniu reformy politycznej niż zakładanie, że romantyzm i dążenie do reformy politycznej oraz tej ostatniej częściowa realizacja to jedno i to samo zjawisko.

Obwarowawszy się tymi zastrzeżeniami powtarzam: Czy możemy żywić nadzieję na wypracowanie teorii romantyzmu jako historycznego prądu w myśli i sztuce? Teoria taka musiałaby zwycięsko przejść przez dwie próby. Musiałaby, po pierwsze, wykazać, że Wordsworth i Byron, Goethe i Chateaubriand stanowili wszyscy częstkę ogólniejszego prądu literackiego, któremu z kolei odpowiadały analogiczne zjawiska w muzyce, sztukach plastycznych, architekturze, filozofii, teologii i nauce przełomu XVIII i XIX stulecia. Po wtóre, musiałaby ona umożliwić wniknięcie we wnętrze poszczególnych dzieł literatury, sztuki i myśli ludzkiej w ogólności; oznacza to, że nie mogłaby wyczerpać swej funkcji na wyodrębnieniu poszczególnych dzieł i umożliwieniu poklasyfikowania ich — musiałaby oddać badaczowi w ręce klucz do ich intelektualnej i estetycznej istoty. Czy są jakiekolwiek szanse na powstanie takiej teorii? Czy ośmielimy się o nią pokusić? Moja odpowiedź na oba te pytania jest zdecydowanie twierdząca. Wydaje' mi się, że wystarczy zrobić krok, dwa naprzód, by rozwiązać ten niezwykle zawili problem literacki.

Jak dotąd, nie ma powszechnie przyjętej koncepcji romantyzmu. Problem ten był przedmiotem namiętnej dyskusji 20 i więcej lat temu — nie tylko dzięki tęgim, choć **całkowicie chybnym** atakom przypuszczanym przez Babbitta i More'a. Niezłą kolekcję definicji romantyzmu, które znalazły się w mniej lub więcej powszechnym użyciu w ciągu ostatnich 50 lat można odnaleźć w pracy Jacquesa Barzuna pt. *Romanticism and the Modern Ego* (1943). Oto one: powrót do średniowiecza, predylekcja do egzotyizmu, bunt przeciw intelektowi, rehabilitacja jednostki, wyzwolenie podświadomości, reakcja przeciw metodom nauk ścisłych, odrodzenie panteizmu, odrodzenie idealizmu, odrodzenie katolicyzmu, odrzucenie konwencji artystycznych, nawrót emocjonalizmu, powrót do natury — i wiele innych. Niezmierzone królestwo chaosu! W ostatnim 20-leciu uczeni albo uporczywie przeczyli istnieniu romantyzmu jako odrębnego prądu, uznawszy wszelkie nadzieje na wydobyć się z tego chaosu za płonne, albo — mniej pesymistycznie — w dalszym ciągu stosowali jedno lub kilka pojęć czy idei świadomi niedostatków swej własnej procedury. Większość badaczy żyje z kolei w przekonaniu, że rzeczywiście coś nader ważnego wydarzyło się w literaturze w okresie między śmiercią Pope'a a śmiercią Coleridge'a, nieliczni jednak, i to wzięci w krzyżowy ogień pytań, odważają się owe zmiany precyzować. Cała sytuacja jest tym bardziej zniechęcająca, że w powszechnym mniemaniu

problem romantyzmu stanowi centralne zagadnienie historii literatury. Skoro zaś nie udaje się go rozwiązać, nadzieje na rozwiązanie jakiegokolwiek innego ogólnego problemu historii literatury są równie nikłe.

W tej sytuacji większość badaczy albo unika terminu „romantyzm”, jeśli zaś strategia ta zawiedzie — a zawodzi niechybnie — wyodrębniają oni pojedynczą ideę lub chwyt literacki, by utożsamić je z romantyzmem. Bywa też, że stosują ten termin w pełnej świadomości jego problematycznej natury sądząc, iż czytelnik zdyskontuje trudności związane z jego użyciem i przejdzie nad tym faktem do porządku. Postępowanie wychodzące od teorii romantyzmu i dopiero potem usiłujące przyporządkować odpowiednie miejsce danemu utworowi lub autorowi jest niezwykle rzadkością. Równie nieczęsto właśnie teoria służy jako klucz do interpretacji szczególnie trudnych lub, co na jedno wychodzi, łatwych utworów. Najczęściej badacze wmontowują swe pomysły w tę koncepcję romantyzmu, jaką zdarzyło się im wyznawać, nie troszcząc się o jej uzasadnienie; a już nader rzadko — przynajmniej w publikacjach — przyjmują jakąś spójną koncepcję romantyzmu za punkt wyjścia dalszych badań. Sytuacja ta nie jest szczególnie pomyślna, pragnę jednak wykazać, iż nie jest aż tak zła, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka.

Dorobek ostatnich kilku lat wskazuje na to, iż badacze przynajmniej zmierzają ku wypracowaniu jednolitej koncepcji romantyzmu. W swej pracy z r. 1943 Jacques Barzun przedstawiał romantyzm jako rewolucję biologiczną¹, by w r. 1949, w kolejnej publikacji, określić go jako element „owej potężnej rewolucji, która dotychczasowe dążenie życia intelektualnego Europy {...} ku stabilizacji zastąpiła pragnieniem przemian”². Inny uczony, Stallknecht, autor fascynującej pracy na temat Wordswortha, pt. *Strange Seas of Thought* (1945), wykazawszy na samym początku, że romantyzm wprowadził do Anglii „uczucie istnienia” [*sensiment of being*], w dalszych partiach owej książki stawia tezę wręcz przeciwną, mianowicie że to właśnie owo „uczucie istnienia” zainicjowało romantyzm. Nieżyjący już C. Frederick Harrold, jeden z najwybitniejszych badaczy literatury epoki wiktoriańskiej, pisał w swym wstępie do wydania *Sartor resartus* (1937) na temat wyznawanych przez Carlyle’a idei organicyzmu i dynamizmu. Zaś jego doskonała antologia prozy wiktoriańskiej, opracowana wspólnie z Templemanem (1938), opatrzona jest aneksem „ilustrującym XIX-wieczne koncepcje wzrostu, rozwoju i ewolucji”. W ostatnich czasach najbardziej ambitną i — jak dotąd — najlepszą (choć nie pozbawioną wad) próbę ujęcia naszego problemu stanowią dwa artykuły René Welleka, pt. *The Concept of Romanticism*, zamieszczone w pierwszych dwóch zeszytach „Comparative Lite-

¹ J. Barzun, *Romanticism and the Modern Ego*. New York 1943.

² J. Barzun, *Romanticism: Definition of a Period*. „Magazine of Art” 42 (1949), listopad, s. 243.

ature" (1949). Odnajdujemy tam trzy kryteria romantyzmu: wyobrażnię jako zasadę poezji, organiczną koncepcję natury jako fundamentalną zasadę światopoglądową oraz symbol i mit jako podstawy stylu poetyckiego.

W swym artykule Wellek niewątpliwie ustala trzy sprawy. Po pierwsze, że w historii Europy rzeczywiście istniał pewien artystyczny i intelektualny prąd o swoistych cechach, słusznie nazywany romantyzmem. Po wtóre, że zwolennicy tego prądu byli w pełni świadomi swego historycznego i rewolucyjnego znaczenia. Po trzecie, że głównym źródłem panującego obecnie w Ameryce sceptycyzmu co do możliwości wypracowania teorii romantyzmu jest słynny artykuł Arthura O. Lovejoya z r. 1924, pt. *On the Discrimination of Romanticisms*³. W artykule tym Lovejoy wskazywał na wielką zaiste mnogość znaczeń tego terminu i że nie mieszczą się one w żadnym ogólniejszym pojęciu. I rzeczywiście, artykuł ten zapoczątkował wzrost sceptycyzmu co do możliwości naukowego ujęcia romantyzmu, sceptycyzmu, który w następnych latach zdominował badania nad przełomem XVIII i XIX wieku. Wellek dopatruje się u Lovejoya przesadnego nominalizmu oraz sceptycyzmu i w tych samych kategoriach omawia inny artykuł Lovejoya, z r. 1941, zatytułowany *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*⁴. W pracy tej autor ustala trzy kryteria lub raczej trzy podstawowe idee romantyzmu, które Wellek uważa za „heterogeniczne, logicznie niezależne od siebie, niejednokrotnie głęboko antytetyczne w swych implikacjach”. Owe trzy idee to: organicyzm, dynamizm oraz dywersytaryzm [*diversitarianism*]. Wydaje mi się, że w swej krytyce artykułu Lovejoya z r. 1941 Wellek popełnił błąd. Najwyraźniej bowiem nie wziął pod uwagę trzech ostatnich rozdziałów *The Great Chain of Being* (1936) i nie rozpoznał zasadniczej różnicy między oboma artykułami⁵.

Znakomita książka Lovejoya stała się przełomowym wydarzeniem nauki: zainspirowała wielce pożyteczne badania i służyła równie nieoczekiwanej pomocy w praktyce akademickiej. Obecnie, 25 lat po jej opubliko-

³ A. O. Lovejoy, *On the Discrimination of Romanticisms*. „PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)” 39 (1924), s. 229—253. Przedruk w: *Essays in the History of Ideas* (Baltimore 1948).

⁴ A. O. Lovejoy, *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*. „Journal of the History of Ideas” 2 (1941), s. 237—278.

⁵ Wydaje się, że Wellek utożsamia — i na tym polega jego błąd, być może tylko pozorny — te rodzaje „romantyzmów”, które Lovejoy wyróżnił w swej pracy z roku 1924, z „romantycznymi ideami”, o których pisał w r. 1941. Owe idee uznał zresztą Wellek za „heterogeniczne, logicznie od siebie niezależne i często głęboko antytetyczne w swoich implikacjach”. W moim przekonaniu te „idee romantyczne” — to organicyzm, dynamizm i dywersytaryzm (zob. cz. II niniejszego artykułu) i nie można utożsamiać ich z różnymi znaczeniami romantyzmu omawianymi w pracy Lovejoya z r. 1924 (zob. cz. I pracy R. Welleka *The Concept of „Romanticism” in Literary History* („Comparative Literature” 1949, nr 1)).

waniu, stanowi dla badaczy punkt zwrotny w dziejach badań literackich, głównie ze względu na to, iż w zaskakujący sposób umożliwiła zrozumienie literatury XVI, XVII i XVIII stulecia. O ile mi jednak wiadomo, nikt, jak dotąd, nie pokusił się o zastosowanie materiału końcowych trzech (a szczególnie dwóch) rozdziałów tej pracy w badaniach nad romantyzmem i dziełami tej epoki. Zaskakująca to zaiste sytuacja, gdyż owe trzy rozdziały zawierają podstawy jednolitej teorii romantyzmu, o jaką walczymy. Takiej mianowicie teorii, która umożliwi ustalenie wzajemnych relacji między dziełami a ich autorami oraz odpowiednią interpretację poszczególnych dzieł.

Pominąwszy kompletnie, jak już mówiliśmy, *The Great Chain of Being*, Wellek doszedł do wniosku, że oba artykuły (z r. 1924 i 1941) Lovejoya przepełnione są tym samym sceptycyzmem. Tymczasem *The Great Chain of Being* stanowi odpowiedź autora na jego artykuł z roku 1924. W swych wykładach z lat 1933—1934, które stały się podstawą późniejszej książki, Lovejoy po prostu zrobił to, co w r. 1924 uważał za niewykonalne. Krótko mówiąc, w r. 1936 stwierdził, że romantyzm narodził się w następstwie zmiany europejskiego sposobu myślenia. Oto od czasów Platona życie intelektualne Europy podporządkowane było jednemu systemowi myślowemu, u którego podstaw leżała próba pojednania dwóch fundamentalnie sprzecznych przekonań co do natury rzeczywistości. Oba te przekonania wywodziły się zresztą od samego Platona. U schyłku w. XVIII i na początku w. XIX myśl i jednocześnie sztuka Zachodu obrały całkowicie odmienny kierunek. Lovejoy sądzi ponadto, że owa przemiana sposobu myślenia stanowić miała najpoważniejszą zmianę w historii myśli Zachodu, co implikuje równie znaczną zmianę w metodach i samym przedmiocie sztuki europejskiej.

I

Zamierzeniem moim w niniejszej pracy jest, po pierwsze, przedstawić konsekwencje, jakie owe zrodzone u schyłku w. XVIII idee niosły ze sobą. Chciałbym również osiągnąć pojednanie koncepcji Welleka i Lovejoya i obu propozycji samego Lovejoya oraz przedyskutować znaczenie pewnych koncepcji romantyzmu, o których wspominałem powyżej. Po drugie, pragnę ponadto wzbogacić teorię Lovejoya i Welleka, w nadziei, że w ten sposób przyczynię się do wyjaśnienia fundamentalnej sprawy, o której Lovejoy tylko napomknął, z którą zaś Wellek nie może się uporać.

Referowanie zawartości myślowej *The Great Chain of Being* wydaje się tu zbyteczne. Ograniczę się więc jedynie do spraw fundamentalnych. W wielkim skrócie wygląda to tak: owa zmiana w sposobie myślenia Europy równała się zmianie stosunku do wszechświata. Załamała się dotychczasowa jego koncepcja, wedle której stanowić miał statyczny me-

chanizm, a jej miejsce zajęło ujęcie świata jako dynamicznego organizmu. Dodajmy, że w tym kontekście „statyczny” oznacza taki, w którym cały potencjał możliwości został już w prapoczątku całkowicie zrealizowany lub od początku dany w samej istocie rzeczywistości i w którym wszystkie możliwości zastajemy jako hierarchicznie uporządkowane — od Boga na szczycie hierarchii do nicości na samym końcu, włączając w to możliwości literackie, od epiki począwszy, a na horacjańskiej odzie czy liryce skończywszy. Termin „mechanizm” oznacza w tym wypadku przekonanie, że wszechświat to doskonale działający mechanizm, zwykle porównywany do zegarka. (W obrębie tej metafizyki pojęcie mechanizmu jest najczęściej spotykaną metaforą.) Koncepcję równie doniosłą stanowił wówczas uniformizm [*uniformitarianism*], płynący bezpośrednio zarówno ze statyzmu jak i z mechanicyzmu, nawet gdy — co się nader często zdarza — występują rozłącznie. W takim ujęciu wszelkie konsekwencje zmiany należało wmontować w i tak już idealnie funkcjonującą maszynę, i to dlatego właśnie, że idealne wzorce w rozumie boskim lub w niematerialnym podłożu zjawisk obejmowały całość wszechrzeczy.

Innymi słowy, jeśli przyjmiemy, że wszechświat rzeczywiście stanowi idealnie skonstruowaną maszynę, zaobserwowane wadliwe funkcjonowanie jawić się nam będzie nie jako błąd w konstrukcji, lecz jako niedostatecznie zrozumiany przez nas fenomen. W najgłębszym bowiem naszym przekonaniu wszystkie części mechanizmu wszechświata muszą być idealnie dopasowane, zgodnie z niezmiennymi prawami, które sprawiają, że jakiegokolwiek nowe części mechanizmu powstają w harmonii z jego własnymi potrzebami. Wtedy z całym czarującym brakiem konsekwencji — który sprawił, że Pope przyjął swój *Wiersz o człowieku* za podstawę swych własnych satyr⁶ — probierzem wartości danej rzeczy stanie się jej zdolność funkcjonowania w obrębie mechanizmu. Jednakże ów brak konsekwencji pozostanie przez pewien czas w stanie utajenia — już to w związku z pojęciem grzechu pierworodnego w przypadku ortodoksyjnych chrześcijan, już to w związku z przekonaniem o niszczącym wpływie cywilizacji w przypadku wyznawców deizmu i sentymentalizmu, co zresztą wychodzi na jedno. Doskonałość, niezmienność, jednolitość i racjonalizm zapanują na szczycie hierarchii wartości.

Jednakże u schyłku w. XVIII owa potężna metafizyka statyzmu, po niebezpiecznie długim okresie wszechwładnego panowania nad umysłem człowieka — bo aż od czasów Platona — runęła pod naporem wewnętrznych sprzeczności. Tzn. runęła dla niektórych, jako że dla znakomitej większości ludzi pozostała nieuświadomionym podłożem ich intelektualnych, moralnych, społecznych, estetycznych i religijnych wartości. Jedynie najsutelniejszym umysłom przełomu w. XVIII i XIX wydała się już nie do utrzymania, i to z wielu rozmaitych powodów. Powodem o pod-

⁶ Zob. przypis 14 poniżej.

stawowym znaczeniu był fakt, że wiekowe panowanie tego światopoglądu zdołało ujawnić wszystkie konsekwencje i bezlitośnie odkryć wewnętrzne sprzeczności. Teodycea oparta na skompromitowanym systemie była nie do przyjęcia, stąd coraz silniej występująca tendencja do poszukiwania innego sposobu wyjaśniania istoty rzeczywistości i powinności człowieka.

Pominę tutaj cały proces rozwoju nowych koncepcji — jego znakomicie zaprezentowany zarys odnajdziemy u Lovejoya, a szczegóły w wielu innych pracach. Pragnę skoncentrować się na tym, co w nowej koncepcji najbardziej istotne. Rozpocznę od nowej metafory, metafory organizmu, która zastąpiła maszynę z poprzedniej epoki. Organizmem jest choćby drzewo i przykład ten jest o tyle cenny, że literatura w. XIX stale powraca właśnie do wizerunku drzewa. Tak więc organicyzm stanowić będzie *novum* epoki. Podstawowa cecha organizmu to proces *stawiania się*, proces rozwoju. Organizm nie jest produktem już wykończonym i danym w ostatecznej postaci. Widać już więc, że będziemy mieli do czynienia nie z filozofią bytu, lecz z filozofią stawania się. Co więcej, związki między częściami organizmu są odmienne od związków między składowymi częściami mechanizmu. W tym ostatnim bowiem przypadku są one wykonane oddzielnie, tzn. są oddzielnymi całościami w umyśle Boga, podczas gdy relacje poszczególnych części organizmu to relacje liść—łodyga—pień—korzeń—ziemia. Poszczególne całości są organiczną częścią tego, co je wytworzyło. Istnienie każdej części zależne jest od istnienia wszystkich innych części. W ten sposób związki, a nie odrębne całości, stają się przedmiotem badań i kontemplacji.

Co więcej, organizm wypełniony jest jeszcze jedną jakością — życiem. Jego wzrost polega nie na sumowaniu, lecz na organicznym rozwoju. Wszechświat żyje, a więc nie jest czymś wykonanym — jakąś, choćby najdoskonalszą, maszyną — lecz czymś, co się stale rozwija. I tak oto zmiana, dawniej element negatywny, staje się wartością pozytywną. Nie jest już brzemieniem człowieka: staje się jego szansą. To, co się stale rozwija lub zmienia jakościowo, nie jest, a nawet nie może być doskonałe. I tak oto pojęcie doskonałości traci swe pozytywne nacechowanie na rzecz niedoskonałości. Ponieważ zaś wszechświat stale podlega zmianie i rozwojowi, innowacja jest równie pozytywnym jak istotnym czynnikiem rzeczywistości. Oznacza to, że każda innowacja wprowadza zmiany zasadniczego charakteru wszechświata. Jest to wszechświat stale wyłaniających się zjawisk. Ale jeśli tak jest naprawdę, musimy w konsekwencji zaprzeczyć istnieniu jakichkolwiek danych z góry wzorców. Tak więc np. każde dzieło sztuki tworzyć będzie swój indywidualny wzorzec, swoją własną zasadę estetyczną. I choć może zdradzać zasadnicze podobieństwa do innych dzieł sztuki, w swej istocie pozostanie zawsze wyjątkowe. Z tej ogólnej zasady wywieść można dwa dalsze pojęcia. Po pierwsze, pojęcie dywersytaryzmu [*diversitarianism*], w przeciwieństwie do uniformizmu [*uniformitarianism*] poprzedniej epoki, jako zasadę zarów-

no twórczości jak i krytyki. I tak np. oskarżano romantyków o mieszanie gatunków poezji. Ale dlaczegoż by mieli tego nie czynić? Przecież całe metafizyczne podłoże teorii gatunków dla jednych upadło, a dla drugich po prostu zniknęło. Drugą zasadą, którą da się wywieść z koncepcji światopoglądowej, jest zasada twórczej oryginalności. Odnaleźć ją można i w poprzednich epokach, lecz występowała tam w zupełnie odmiennej postaci. Obecnie artysta jest oryginalny jako narzędzie wprowadzenia w obręb rzeczywistości autentycznej innowacji, owego „wyłaniającego się” zjawiska, a nie dlatego, że obdarzony geniuszem zbliżył się nieco do istniejącego uprzednio wzorca, naturalnego i Boskiego.

Konsekwencją radykalnej postaci organicystycznego dynamizmu jest koncepcja historii wszechświata jako historii samotworzenia się Boga. Dochodzi tu do wyjaśnienia natury zła: historia wszechświata jest tożsama z historią Boga, który, niedoskonały u prapoczątku, transcendentny i immanentny, oczyszcza się ze zła w procesie ewolucji. Naturalnie, jedna i druga filozofia może się obyć bez Boga i przybrać postać materializmu.

Najkrócej rzecz ujmując: dawna filozofia opierała się na zasadzie, że nic nie może powstać z niczego. Natomiast filozofia, która ją zastąpiła, wprowadziła zasadę przeciwną: odtąd coś może się brać z niczego, nadmiar może być skutkiem braku, a nic nie jest lepsze od nadmiaru.

II

Powyższa, jakże skrótowa, prezentacja miała na celu skonstrastowanie starego i nowego sposobu myślenia. Obecnie proponuję porównać je z przewodnimi myślami prac Lovejoya i Welleka. Lovejoy uważał, że organicyzm, dynamizm i dywersytaryzm stanowiły trzy fundamentalne innowacje myśli romantycznej. Powiada on jednocześnie, że idee te są oddzielne i logicznie niezależne. Owszem, zdarza się, że występują niezależnie od siebie; przekonany jednak jestem, iż są one wyraźnie powiązane ze sobą, jako że wywodzą się z tej samej podstawowej metafory, mianowicie metafory organicznej struktury wszechświata⁷. Precyzując tę myśl wypadałoby stwierdzić, że dynamizm zawiera się w organicyzmie po prostu dlatego, że organizm musi rozwijać się lub zmieniać jakościowo. Dla podkreślenia jednak ważności niedoskonałości i zmiany używam terminu „organicizm dynamiczny”. Dywersytaryzm jest w tym kontekście naturalnie wartością pozytywną, bo przecież różnorodność wszechrzeczy, ich niepowtarzalność, stanowi jedyny dowód ciągłej inge-

⁷ Z niepokojem stwierdzam różnicę w poglądach moich i Lovejoya. Uważam, że powyższe trzy idee nie są heterogeniczne, lecz homogeniczne i przynajmniej wywodzą się z tej samej fundamentalnej metafory. Co więcej, stwierdzenie ich ewentualnej heterogeniczności w żaden sposób nie umniejsza ich wartości interpretacyjnej ani nie ma wpływu na przedstawioną poniżej propozycję teoretyczną.

rencji innowacji w przeszłość, teraźniejszość jak i w przyszłość wszechświata.

Przejdźmy do trzech kryteriów Welleka, spośród których jedno, organicyzm, omówiliśmy powyżej. Pozostałe dwa — to: rola wyobraźni i symbolizm. Oczywiście, Wellek ma na myśli tylko wyobraźnię twórczą, a przecież pojęcie to można łatwo wywieść bezpośrednio z idei dynamicznego organicyzmu. Jeśli we wszechświecie dostrzegamy nieustanny proces samotworzenia się, to rozum ludzki — ową zdolność wyobrażeniową człowieka — musimy uznać za twórczy w samej swej istocie. Artysta posiada moc oblekania w realność nowych pojęć artystycznych, tak jak filozof włącza w rzeczywistość nowe idee. Największym zaś z ludzi jest poeta-filozof, obdarzony geniuszem w obu dziedzinach jednocześnie. Co więcej, artysta zajmuje się tworzeniem symbolu prawdy. Potrafi on bowiem myśleć metaforycznie, a skoro świat stanowi strukturę organiczną, jedynie wypowiedź o identycznej strukturze, a więc dzieło sztuki, jest w stanie stworzyć symbol adekwatny w stosunku do tak pomyślanego świata. Czyż nie na tym właśnie polega metoda symbolizmu? W przypadku alegorii symbol zachowuje swe pierwotne znaczenie nawet po wyizolowaniu go z kontekstu, w którym występuje. Jaskinia Grzechu pozostaje Jaskinią Grzechu. Relacja między zjawiskami rzeczywistości a pojęciami wyraża się tu wzajemną odpowiednością (stosunki jeden do jednego). W przypadku ekspresji symbolicznej, moc symbolu polega na związkach, w które wchodzi ze wszystkimi pozostałymi elementami dzieła. Postać Ahaba [*Moby Dick*] ma znaczenie symboliczne w związku z wystąpieniem białego wieloryba i *vice versa*. Powiązania jednostek symbolicznych odpowiadają relacjom w obrębie całej grupy pojęć. Załóżmy, że następująca seria: 1, 2, 3, 4 itd. reprezentuje odpowiednią serię pojęć abstrakcyjnych, seria zaś: a, b, c, d itd. — serię zjawisk w obrębie realnego świata lub konkretyzującej wyobraźni. Ekspresja alegoryczna polegać będzie na tym, że „a”, jeśli jest jednostką symbolizującą, zawsze będzie reprezentować „1”; „b” — „2”; itd. Dlatego też Smok w *Królowej wieszczek* Spensera (księga I, pieśń 1) nieodmiennie oznacza Grzech, bez względu na współwystępowanie postaci Rycerza Czerwonego Krzyża. Ten ostatni, z kolei, zawsze oznaczać będzie Świętość (przynajmniej na jednym z poziomów interpretacji) bez względu na współwystępowanie postaci Smoka. Kształtowanie symboliczne jest zgoła odmienne: „a”, „b”, „c” już nie wchodzi w bezpośrednią relację odpowiednio z „1”, „2”, i „3”. W tym wypadku związki zachodzące w obrębie pierwszej serii znaków odsyłać będą do całej wiązki relacji występujących między elementami drugiej serii znaków. Symboliczne znaczenie *Moby Dicka* ujawnia się tylko dlatego, że jego wartość symboliczna polega na tym, iż niemal wszystko, co w tej powieści występuje, jest także wyposażone w znaczenie symboliczne.

Pojawiająca się współcześnie zasada krytyki literackiej, zasada nie przyjęta jednak powszechnie, wedle której każdy system symboli daje się interpretować na nieskończoną ilość równowartościowych sposobów, jest w istocie pomysłem romantycznym. Zakłada on bowiem, że dzieło sztuki nie ma jednego, raz na zawsze ustalonego, statycznego znaczenia, lecz zmienia się wraz z interpretatorem, z którym wchodzi w relację dialektyczną (czy dynamiczną) i organiczną zarazem.

Widzimy więc wyraźnie, że wszystkie trzy kryteria romantyzmu przedstawione przez Welleka dają się wyprowadzić z fundamentalnej metafory — czy też pojęcia — dynamicznego organicyzmu.

Wypada jeszcze włączyć w nasze rozważania niezwykle doniosłą sprawę, o której do tej pory nie mówiliśmy. Dotyczy ona pojęcia podświadomości, które odnajdujemy i u Wordswortha, i u Coleridge'a, i u Carlyle'a. Przewija się ono właściwie przez cały w. XIX i XX. We wspomnianym eseju Carlyle'a pt. *Characteristics* z r. 1830 spotykamy zdanie stwierdzające, że dynamizm i podświadomość to dwie przewodnie idee stulecia. Pojęcie podświadomości pojawia się u Hartleya, Kanta i Leibniza, wytropić je też można w myśli Locke'a, nie mówiąc już o każdym poecie, dla którego inspiracja Muz jest sprawą niebagatelną. Jednakże w całej pełni pojawia się ono dopiero wraz z koncepcją dynamicznego organicyzmu. Romantycy znali tę sprawę głównie z mechanistycznej teorii asocjacionizmu Hartleya. Z chwilą jednak, gdy kreatywność uznali za istotę umysłu, pojęcie podświadomości nabrało decydującego znaczenia w ich myśli. Kontakt człowieka z Bogiem dokonywał się odtąd albo bezpośrednio — przez objawienie — albo pośrednio — przez świadectwa doskonałości stworzonego przezeń wszechświata. Ale jak osiągnąć poznanie prawdy, jeśli Bóg nieustannie tworzy samego siebie, niedoskonały zaś u prapoczątków wszechświat podlega ciągłemu rozwojowi poprzez nieustanną ingerencję innowacji? Jeśli odrzucić intelekt jako statyczny i, jak pokazała historia, zawodny — prawda da się osiągnąć jedynie za sprawą intuicji, wyobraźni, spontaniczności, a także całej osobowości, która kryje tajemne źródła poznania. Podświadomość okazuje się więc postulatem wpływającym z koncepcji twórczego rozumu i, pozbawiona uzasadnienia boskiego, przetrwała w niemal nie zmienionej formie jako część współczesnej teorii krytyki sztuki. Podświadomość jest tą częstką ludzkiego umysłu, przez którą innowacja przenika do osobowości i dalej — do rzeczywistości w formie myśli i sztuki. Posługując się terminami przestrzennymi można powiedzieć, iż w obecnych czasach przypisujemy podświadomości miejsce gdzieś wewnątrz osobowości, pod pokładami tego, co świadome. Wcześni romantycy umieszczali ją gdzieś na zewnątrz człowieka, ponad nim. I podczas gdy dziś zstępujemy w królestwo wyobraźni, oni nieodmiennie wznosili się na jej wyżyny, co oczywiście jest typową metodą transcendentalizmu.

Wydawać by się mogło, że romantycy po prostu przejęli pojęcie

podświadomości od Locke'a, Kanta i Hartleya, obdarzając je tylko twórczą naturą. Postaram się jednak wykazać, że stało się ono integralną częścią dynamicznego organicyzmu przede wszystkim dlatego, że wcześni romantycy dowiedli jego istnienia w pewnym sensie empirycznie — na drodze indywidualnego doświadczenia. Doświadczenie to potraktowali jako dowód zasadności nowego sposobu myślenia. To właśnie tu tkwią źródła romantycznego subiektywizmu, który zmusza artystę do stałej obserwacji zarówno rozwoju własnego geniuszu, jak i procesu wyłaniania się innowacji z podświadomości.

Czym wobec tego jest romantyzm? Jest z całą pewnością wyrazem buntu przeciwko temu sposobowi myślenia, który ujmował świat w kategoriach statycznego mechanizmu. Gdziekolwiek zaś się objawiał — w filozofii, teologii czy sztuce — widział świat w kategoriach dynamicznego organicyzmu z jego podstawowymi wartościami. Wartości te — to zmienność, niedoskonałość, rozwój, różnorodność, twórcza wyobraźnia i podświadomość.

III

Rozważania moje w swej dotychczasowej formie mogą jednak przyczynić się do powiększenia grona sceptyków, dla których próba jednolitego, całościowego ujęcia romantyzmu pozostaje celem nieosiągalnym. Ponieważ probierzem teorii jest zawsze praktyka, w pozostałej części niniejszej pracy chciałbym praktycznie pokazać, że grupa dzieł literackich da się ze sobą nawzajem powiązać w świetle przedstawionych powyżej koncepcji. Udowodnić chciałbym ponadto, że koncepcje te odsłaniają ową grupę dzieł w całym ich bogactwie, umożliwiając w ten sposób ich pełniejsze poznanie i zrozumienie. Wszystko, co przedstawiono tu dotychczas, stanowi jedynie próbę pogodzenia i rozwinięcia w harmonijną całość istniejących już koncepcji romantyzmu, które i tak były sobie pokrewne. U podstaw niniejszej teorii leży stwierdzenie Lovejoya, że romantyzm stanowił punkt zwrotny w rozwoju myśli europejskiej. Weszły do niej również takie podstawowe koncepcje dotyczące charakterystycznych cech epoki, jak „pożądanie i oczekiwanie zmiany” (Barzun), „przypisywanie bytowi uczuć”, tj. przekonanie o tym, że wszechświat stanowi żywy organizm (Stallknecht), czy wreszcie pojęcie rozwoju (Harrold)⁸. Mimo to cała teoria jest jeszcze wciąż niekompletna. Moim własnym wkładem w rozwój teorii romantyzmu będzie pewne dodatkowe pojęcie, o które chciałbym tę problematykę wzbogacić.

⁸ Interesującym przykładem podobnej procedury, choć w zastosowaniu do epoki późniejszej niż ta, którą tu omawiam, stanowią rozważania P. P. Wienera (*Evolution and the Founders of Pragmatism*. Cambridge, Mass., 1949). Dowodzi on, że amerykański pragmatyzm narodził się z połączenia dywersytaryzmu Milla, dynamicznej dialektyki i teorii ewolucji Darwina.

Mianem „romantyzmu radykalnego” określiłem ujawniającą się w literaturze pełną formę dynamicznego organicyzmu wraz z jego wszystkimi pojęciami pochodnymi. Termin, który chciałbym wprowadzić teraz, to „romantyzm pozytywny”. Wydaje się, że określenie to można stosować wszędzie tam, gdzie pojawia się dynamiczny organicyzm w swej pełnej lub niepełnej postaci. Służyć ono może przy omawianiu postaci historycznych, idei i dzieł sztuki. Nie wystarcza jednak dla pełnego zrozumienia romantyzmu. Przeciwnie: tak jak zostało tu przedstawione, w całkowitej izolacji, może nawet zniekształcać obraz. Czytelnik, który zada pytanie: „No a Byron?” — wyrazi słuszną wątpliwość. Termin „romantyzm pozytywny” zawodzi bowiem w przypadku Byrona. Jest więc niewystarczający — ale tylko wtedy, gdy nie uzupełni się go natychmiast określeniem „romantyzm negatywny”. Proponuję teraz przejść do omówienia właśnie tego problemu ⁹.

Cały ten wywód może pozornie przeczyć postawionemu na wstępie celowi, którym miało być włączenie mnogości teorii na temat romantyzmu w jakiś jednolity system. Wrażenie takie jest jednak tylko pozorne. „Romantyzm negatywny” nie jest terminem równoległym czy alternatywnym w stosunku do „pozytywnego”, który należałoby z nim w jakiś sposób pogodzić. Jest jego koniecznym dopełnieniem. Najkrócej rzecz ujmując, romantyzm negatywny stanowi wyraz postaw, uczuć i refleksji człowieka, który porzuciwszy statyczny mechanicyzm nie osiągnął jeszcze pełnej reintegracji na gruncie dynamicznego organicyzmu. Stosuję tu, z czego zdaję sobie w pełni sprawę, metodę analityczną, która jest dziś tak powszechna, że badacz chcąc nie chcąc przesiąka nią przez lekturę prac krytycznych. Jest to metoda, która przenosi rozwój osobowości artysty na jego dzieła. Przed przystąpieniem do badań nad twórczością danego artysty ustalamy kanon i chronologię jego dzieł. W ten sposób zakładamy z góry, że jego twórczość podlega rozwojowi. Pragnę jednak

⁹ Wellek np. powiada, że u Byrona „brak romantycznej koncepcji wyobraźni”, a jeśli już się ona pojawia, to „sporadycznie”. Uzasadnia to cytatem z III pieśni *Wędrówek Childe Harolda*, opublikowanej w r. 1816, kiedy Byron chwilowo pozostawał pod wpływem Wordswortha za pośrednictwem Shelleya. To samo można powiedzieć o poglądach Byrona na temat natury. Romantyczne przekonanie, iż stanowi ona organizm, w który człowiek jest wpisany dzięki wyobraźni, występuje w jego twórczości sporadycznie, i to jedynie pod chwilowym wpływem Shelleya. Równie nieprzekonywające jest w pracy Welleka ujęcie Byrona jako symbolisty, powstałe zresztą pod wpływem książki Wilsona Knighta *The Burning Oracle*. Jest to książka bardzo niesolidna, co zauważył sam Wellek, określając ją eufemistycznie jako „przesadną”. Tak więc trzy kategorie Welleka, a także trzy romantyczne idee Lovejoya zawodzą z tych samych przyczyn w zastosowaniu do twórczości Byrona (zob. drugi artykuł R. Welleka w „Comparative Literature” 1949, nr 1, s. 165 i 168). Byron stosuje, oczywiście, symbole, lecz czyni to przymusowo — jak każdy inny poeta — a nie przyjmuje świadomie zasady symbolistycznej konstrukcji i kreacji.

zwrócić uwagę, w nadziei, że nie jest to z mej strony czysty pedantyzm, iż praktyka ta wspiera się na jednej z naczelných zasad wywodzących się z dynamicznego organicyzmu czy też pozytywnego romantyzmu, mianowicie na pojęciu ewolucji w znaczeniu, jakie mu przypisywał wiek XIX. Powróćmy jednak do mej koncepcji negatywnego romantyzmu. Zasadność tej teorii, jak również jej związek z romantyzmem pozytywnym, najlepiej pokaże praktyka. Proponuję więc przyjrzeć się z tego punktu widzenia trzem wczesnoromantycznym dziełom: *Pieśni o starym żeglarzu* Coleridge'a, *The Prelude* Wordswortha oraz *Sartor resartus* Carlyle'a¹⁰.

Najogólniej mówiąc, są to utwory na temat duchowej śmierci i odrodzenia lub na temat świeckiego nawrócenia. W swej podstawowej formie doświadczenie takie ma następujące fazy: Jednostka przechodzi od ufności we wszechświat do rozpacz i zwątpienia w jakiegokolwiek znaczenie otaczającego świata, aby w następnej fazie powrócić do wiary w istnienie dobra. Etap pierwszy oznacza duchową śmierć, etap drugi — duchowe odrodzenie.

Zacznijmy od omówienia *The Prelude*, w którego podtytule czytamy: *The Growth of a Poet's Mind* (podtytuł ten *nb.* nie pochodzi od autora utworu). Przed rozpoczęciem pracy nad poematem *The Recluse* Wordsworth, chcąc wyłożyć istotę swej koncepcji, postanowił najpierw przedstawić jej genezę. Już sama ta decyzja stanowi symptom pozytywnego romantyzmu. Jeśli bowiem świat ujmowany jest statycznie, podobnie jak u Pope'a w *Wierszu o człowieku*, w centrum zainteresowania leży końcowy rezultat doświadczenia czy procesu myślowego. Inaczej, gdy jedynym możliwym sposobem objaśnienia idei stanie się przedstawienie procesu jej powstawania. U podstaw rozumowania leży wówczas pojęcie rozwoju [*development and growth*]. Najważniejsze w utworze Wordswortha jest opisane w nim doświadczenie duchowego odrodzenia w następstwie duchowej śmierci. Początkowo poeta przejawiał niezłomną wiarę w podstawowe idee Rewolucji Francuskiej wpojone mu przez deistycznych filozofów i konstytucjonalistów. Zakładał wraz z nimi, z całą naiwnością, że stworzenie doskonałego społeczeństwa polega jedynie na obaleniu skażonej zepsuciem formy rządów i przywróceniu jej pierwotnie czystej postaci — słowem, na odnowieniu umowy społecznej. Dołączył się do tego sentymentalizm, któremu najznakomitszy wyraz dał Shaftes-

¹⁰ Przedstawiona tu interpretacja *Pieśni o starym żeglarzu* powstała kilka lat temu i w swym zasadniczym wywodzie jest zgodna z interpretacjami Stallknechta, Maud Bodkin i innych badaczy, których punkty wyjścia były jednak zupełnie inne. Przedstawione tu trzy utwory są, według mojej interpretacji, przetworzeniem tego samego subiektywnego doświadczenia. O ile mi wiadomo — jak dotąd, tylko Stallknecht pokazał w swej pracy pt. *The Strange Seas of Thought*, że *The Prelude* i *Pieśń o starym żeglarzu* traktują o tym samym przedmiocie. Żaden ze znanych mi badaczy nie stwierdził tego samego tematu w *Sartor resartus* Carlyle'a.

bury. W wieku XVIII sentymentalizm stanowił wyraz wiary w doskonałość i dobroć wszechświata, lecz w miarę jak upadała proponowana przez teodyceę, przybierał coraz ostrzejsze, wręcz absurdalne formy. Tak już bowiem jest, że tym zacieklej bronimy idei, które angażują nas emocjonalnie, im słuszniejsza jest ich krytyka.

W opinii Wordswortha Rewolucja Francuska zawiodła pokładane w niej nadzieje. Zamiast spodziewanego dobra wskrzesiła w człowieku zło; zamiast wolności politycznej i intelektualnej przyniosła tyranie, mord oraz ekspansję imperialistyczną. Poeta uznał, że zbyt łatwo dał się zwieść emocjom; odrzucił więc sentymentalizm i wszystkie wartości oddał pod sąd rozumowi. Jednakże sławetny rozsądek wieku Oświecenia zawiodł: nie potrafił wyjaśnić upadku Rewolucji, nie pokazał też drogi do zaakceptowania rzeczywistości. Wtedy Wordsworth doświadczył duchowej śmierci. Postawił na uczucie i na rozsądek, przegrał w obu dziedzinach. Teraz, jako duchowy bankrut, szukał drogi akceptacji rzeczywistości. W tym właśnie stanie duchowej śmierci Wordsworth przeniósł się do Racedown, ponownie połączył się z żoną, Dorotą. Wtedy także poznał Coleridge'a i zamieszkał w jego sąsiedztwie, w Nether Stowey. Tam, pod intelektualnym i emocjonalnym wpływem Coleridge'a i żony, dokonała się w jego światopoglądzie zasadnicza ewolucja. Odrodziła się w nim, wsparta na nowych zasadach, wiara w dobroć i znaczenie wszechświata. W obliczu natury był „istotą czucia pełną, t w ó r c z ą duszą”; czuł w sobie moc twórczą „na miarę siły Natury”. Wierzył, że przyroda i twórcza dusza stale pozostają we wzajemnym kontakcie, kontakcie wzniosłym i inspirującym. Ten głos natury stał się dla niego głosem żyjącej istoty. Zdarzają się nawet chwile, kiedy głos ten słyhać, a wtedy „przenika się istotę rzeczy” i ma się „najwznioślejsze poczucie / Tego, co rzeczy wewnątrz kryje”; a także „Ożywiające poruszenia Ducha, / Które istnienia myślące przepaja / I płynie w tym, co myśl pomyśli”.

Wszechświat nie jest martwą, choć doskonałą maszyną; jest żywym, rozwijającym się organizmem, który objawia nam swą postać poprzez twórczy umysł i jego zmysły. Istoty wszechświata nie da się wywieść z naukowej „obserwacji przyrody”. Tylko podświadomość i twórczy umysł umożliwiają jej ogląd. Tę właśnie myśl wyraża zawarty w ostatniej księdze *The Prelude* opis wspinaczki na szczyt Snowdonu. Poprzez mgłę poeta dociera na sam szczyt, skąd roztacza się wspaniały widok: ocean chmur wokoło, a nad nim księżyc — świetlisty, jasny, piękny. A przez szczeliny w pokładzie chmur przedziera się grzmot górskich strumieni. W księżycu Wordsworth dostrzega symbol ludzkiego umysłu, „Co karmiąc się nieskończonością, / W jej głos płynący ku światłu wsłuchany, / Wisi ponad ciemnością otchłani”. Jest to dla niego symbol podświadomej natury tak człowieka, jak całego wszechświata, natury w swej istocie tożsamej, która łączy w sobie istnienie ze stawaniem się. Doświadczenie to stało się dlań dowodem na istnienie, pewność i moc podświadomego umysłu, na życie wszechświata i na bezustanną twórczą aktywność całego kosmosu.

Dodać tu jednak należy, że Wordsworth nigdy nie wyzbył się tęsknoty do stałości, do ideału wiekuiestej doskonałości. Doszło w ten sposób dość wcześnie do kompromisu, który uważa się za cechę epoki wiktoriańskiej. Wydaje się, że przyczyn późniejszej utraty twórczej mocy poety, przejścia na stanowisko skorygowanego toryzmu z jego ideałem społeczeństwa organicznego, lecz pozbawionego dynamiki, należy szukać w tej właśnie dwoistości myśli. Ale to już całkiem inna sprawa.

Nie zwracając uwagi na chronologię dzieł przyjrzyjmy się teraz tekstowi *Sartor resartus* Carlyle'a. Oto tytuły najważniejszych rozdziałów utworu: *Wiekuieste Nie* [*The Everlasting No*], *Centrum Obojętności* [*The Center of Indifference*], *Wiekuieste Tak* [*The Everlasting Yea*]. Wskazują one wyraźnie na występowanie cyklu duchowej śmierci i odrodzenia. Profesor Teufelsdröckh, *alter ego* samego Carlyle'a, rozpoczyna od stwierdzenia utraty wiary:

Utrata wiary oznaczała utratę wszystkiego. Ów niegdyś piękny świat obrócił się w ponurą Pustynię. Od wszystkiego, co żyje, czułem się odgradzony niewidzialnym murem nie do przebicia: czyżby na całym świecie nie znalazła się istota, którą z całą ufnością mógłbym przycisnąć do mego łona? Jedyną odpowiedzią było przeczenie (...). Żyłem w izolacji wprost nie do zniesienia. Odczułem całą pustkę wszechświata, pozbawionego Życia, Celu, Woli, a nawet Wrogości; wszystko stało się jedną niezmierzoną i martwą Maszyną parową, pędzącą w martwym, bezdusznym opętaniu, by rozerwać mnie na strzępy. Wiekuieste Nie rozbrzmiewało złowrogo, niczym wyrocznia, we wszystkich zakamarkach istnienia.

W momencie jednak bafometrycznego chrztu przez ogień bohater zdobył się na gest odrzucający ten straszny wyrok. Nie oznaczało to jeszcze, co prawda, duchowego odrodzenia, stanowiło jednak pierwszy krok w jego kierunku — fazę buntu, rzucenie wyzwania.

W rozdziale następnym, zatytułowanym *Centrum Obojętności*, bohater wędrując po Europie doświadcza całej absurdalności ludzkiego istnienia, styka się z okrucieństwem i występkiem. Jest wędrowcem, pielgrzymem, dla którego nie ma schronienia w żadnej z istniejących świątyń. Aż pewnego dnia, w otoczeniu pięknego krajobrazu, w obliczu samej natury i prawdziwej ludzkiej pobożności, nastąpiła przemiana.

Ponure sny odpłynęły, a Niebo i Ziemia ukazały nowe oblicze (...). Czymże jest natura? Ha! dlaczego wzbraniam się nadać Ci imię BOGA? Czyż nie jesteś „żyjącym Boga strojem”? Wszak wszechświat nie jest martwą, demoniczną kostnicą pełną duchów: jest Boski, do Boga należy.

Słowem, jest pełen życia. W jednym z dalszych rozdziałów utworu, zatytułowanym *Organiczne Włókna* [*Organic Filaments*], Carlyle jeszcze inaczej sprawę tę ujmuje. Powiada mianowicie, że natura „nie jest wykończonym produktem, lecz nieustannym procesem rozwoju (...). Ludzkość jest ciągłym ruchem, to wolniejszym, to znów szybszym”. Pozytywny romantyzm wyrażony w tych słowach leży już na samym skraju romantyzmu radykalnego. Myśl Carlyle'a jednak, podobnie jak w przy-

padku Wordswortha, zdradzała zawsze pewną niekonsekwencję. Z dynamizmem bowiem chciał on pogodzić statyzm i zastosować go do teorii ewolucji wszechświata. Tak jak poprzedni twórca, poniósł jednak klęskę. Jest to jednak znów całkowicie odrębna sprawa.

Pieśń o starym żeglarzu Coleridge'a mówi o tym samym doświadczeniu, które zajmowało Wordswortha i Carlyle'a. W utworze tym protagonista żegluguje dookoła świata, co symbolizować ma pielgrzymkę przez życie. W pewnym momencie swej peregrynacji uśmierca przelatującego nad statkiem albatrosa — jedyną żywą istotę w krainie lodu i śniegu, symbolizującą w tym kontekście oziębłość, śmierć duchową. Czynem swym burzy wiarę swych współtowarzyszy, którzy odwracają się od niego naznaczwszy go piętnem winowajcy. Z krainy śniegu i lodów przenoszą się następnie w strefę ognia i prażącego upału, co znów oznacza duchową śmierć, alienację i cierpienie. Tam dusza żeglarza zstępuje w krainę Życia-w-Śmierci: utrzymuje się przy życiu, podczas gdy wszyscy jego współtowarzysze, bez słowa, z wyrzutem w oczach, padają martwi. Przytoczmy tu słowa Carlyle'a, który posłużył się podobną symboliką — ognia i lodu — by wyrazić ten stan ducha: „Żyłem w izolacji wprost nie do zniesienia”. Tak więc duszę żeglarza opanowuje poczucie izolacji, wyobcowania, straszliwej winy. W samotności staje w obliczu płonącego złem wszechświata. „I morza głąb snadź gniła już”¹¹, a przerażające, oślizgłe węże morskie wypęły z otchłani oceanu, by opanować statek. I gdy w ostatecznym przerażeniu bohater nasz nie może oderwać wzroku od owych potworów, uderza go nagle ich niesamowite piękno. Jak sam później powiada: „I jam je błogosławił”¹². W otchłani podświadomości narodziła się afirmacja, miłość do całego świata umożliwiająca zaakceptowanie jego istoty. Trup albatrosa spada z szyi żeglarza w morskie głębiny. Znika w ten sposób symbol winy, alienacji i rozpacz. Wszechświat ożywa, a deszcz, który wnet spada, niesie życiodajną wodę. Ożywca zaś bryza, tchnienie żyjącego wszechświata, prowadzi okręt poprzez ocean do przystani. Przystwór napęlnia się muzyką sfer niebieskich i życiodajną światłością. Z pomocą przychodzi mu nawet duch krainy śniegu i lodów. (Jak pisał Carlyle, nawet w momencie najczarniejszej rozpacz ognik wiary i afirmacji tlił się w zakamarkach podświadomości.) Anioły wstępują w ciała marynarzy, by poprowadzić okręt. Cały wszechświat uczestniczy w pomyślnym zakończeniu rejsu.

A później, gdy poprzez akt spowiedzi i rozgrzeszenia bohater zostaje ponownie włączony w bieg ludzkiego życia, odczuwać zaczyna potrzebę opowiedzenia swej historii. Jest to w swej istocie twórczy porыв poetycki,

¹¹ [S. T. Coleridge, *Pieśń o starym żeglarzu*. Przełożył J. Kaspróvicz. „Chimera” 1901, z. 3, s. 372.]

¹² [*Ibidem*, s. 377.]

źródłami swoimi sięgający podświadomości. Z utworu wynika więc, że poezja jest aktem twórczym, choć w swej naturze przymusowym. Można zaryzykować twierdzenie, że Coleridge jest w pewnym sensie poetą głębszym od Wordswortha i Carlyle'a. Zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że od alienacji nie ma ucieczki. Dlatego też protagonista utworu nie potrafi przyłączyć się do zabaw weselnych. Znakomicie wyraził tę myśl Edwin Markham:

*He drew a circle that shut me out —
Heretic, rebel, a thing to flout:
But Love and I had the wit to win:
We drew a circle that took him in!*

[Zakreślił koło, które mnie zamknęło — / Heretyk, buntownik, przedmiot drwin; / Ale wraz z Miłością wpadliśmy na fortel: / Zakreśliliśmy koło, które go połknęło!]

Można objąć syntezą poglądy wszystkich ludzi. Jednakże w oczach swych bliźnich twórca takiej syntezy myśli, nawet jeśli pobłogosławi i to, co wielkie, i to, co małe, nieodmiennie wykraczać będzie poza powszechnie przyjęte przekonania.

W utworze tym, w każdym razie, dostrzec można pozytywny romantyzm w swej najradykałniejszej formie. Występują tu wszystkie jego elementy: zapis procesu, afirmacja podświadomości i wyobraźni twórczej, wiara w życie wszechświata, dywersytaryzm, w pełni rozwinięty symbolizm — symbolizm organiczny, w którego odrębie uśmiercenie albatrosa ma symboliczne znaczenie jedynie w relacji ze wszystkimi pozostałymi jednostkami symbolicznymi.

Powyższe interpretacje dowodzą, przynajmniej w moim odczuciu, jak znakomite narzędzie badawcze skonstruował Lovejoy. Jego trzy kryteria romantyzmu — organicyzm, dynamizm i dywersytaryzm — pozwalają badaczowi dotrzeć do wspólnej istoty rozlicznych dzieł sztuki romantycznej i ujawnić te powiązania między nimi, które sprawiają, że wszystkie należą do jednolitego prądu literackiego. Jak się wydaje, wykazały one również, iż owych trzech pojęć nie należy ujmować jako heterogenicznych, logicznie niezależnych zjawisk, stanowią bowiem wiązkę idei ściśle ze sobą powiązanych, wynikających z pojęcia podstawowego, nazwanego tu fundamentalną metaforą świata.

Przejdźmy teraz do sprawy romantyzmu negatywnego. Termin ten zapożyczyłem, rzecz jasna, z *Wiekuistego Nie* Carlyle'a. Ponieważ poglądy jednostek, w każdym przypadku zgodnie z ich indywidualną naturą oraz charakterystycznymi możliwościami intelektualnymi i emocjonalną głębią, ewoluowały od wiary w statyczny, mechanicystyczny wszechświat do światopoglądu, który ujmował wszechświat w kategoriach dynamicznego organicyzmu, droga owej przemiany musiała prowadzić przez etap zwątpienia, rozpacz, religijnej i społecznej izolacji, rozdzwisku między

rozumem a mocą twórczą. Był to okres, gdy z wszechświata znikło piękno, dobro, racjonalność, jakiegokolwiek transcendentálne znaczenie — słowem, wszelki porządek wszechrzeczy, choćby miał być ucieleśnieniem zła. Tym właśnie był romantyzm negatywny: okresem „burzy i naporu”, preludium do jego postaci określonej tu jako pozytywna. W miarę jak wiek XIX posuwał się naprzód, ewolucja ta stawała się coraz łatwiejsza dzięki pomostowi rozprzestrzeniających się nowych idei. Dla wczesnych romantyków idee te były bolesnym doświadczeniem. Typowym symbolem romantyzmu negatywnego stały się jednostki przepełnione poczuciem winy, rozpaczą, społeczną, ale także i kosmiczną alienacją. Często spotykamy bohaterów, którzy w przeszłości popełnili jakąś straszną, tajemną i nigdy nie wyjawioną zbrodnię. Często wyrzekają się ludzi i Boga, a prawie zawsze błakają się po całym świecie. Przybierają postać to Harolda, to Manfreda, to znów Kaina. Opiewają ich takie poematy jak *Alastor*. Stopniowo jednak zmieniają się: zaczynają coraz lepiej rozumieć własną sytuację, stawiają pierwsze kroki w sztuce historycznego pojmowania świata, próbują wykryć źródła swej negacji świata, poczucia winy i wyobcowania. Powoli przybierają postać Don Juana. Chodzi mi o to, że w *Don Juanie* Byron zastosował satyrę dla obiektywności spojrzenia, chciał bowiem prześledzić rozwój tych postaw, które składały się na jego własną osobowość. Jak się wyżej powiedziało, przyjęcie koncepcji romantyzmu pozytywnego nie wyjaśnia zjawiska, jakim był Byron. Wyjaśnia je dopiero pojęcie romantyzmu negatywnego. Byron żył bowiem w sytuacji, w jakiej znalazł się Wordsworth w okresie między odrzuceniem idei Godwina a przeniesieniem do Racedown i Nether Stowey, w jakiej widzieliśmy samotnego Żeglarza na bezkresnym oceanie, i w jakiej Teufelsdröckh rzucał światu swoje „Wiekuiste Nie!” w wędrowce po Krainie Obojętności.

Zarówno późniejszy z cytowanych powyżej artykułów Welleka jak i książka Barzuna obchodzą się bez proponowanej tu kategorii romantyzmu negatywnego. Stało się to przyczyną, dla której najbliyskotliwsze nawet interpretacje obu uczonych zawodzą. Zabrakło im bowiem ogniwa łączącego w harmonijną jedność przedstawicieli romantyzmu pozytywnego i negatywnego¹³. Potykają się z tą samą trudnością, wobec której stanął Auden pisząc *The Enchafed Flood*. Prawdą jest, że i negatywny, i pozytywny romantyzm jest często źródłem izolacji jednostki. Coleridge jednak — jedyny spośród omawianych tu romantyków — odnajdywał tę samą rozpacz i izolację jednostki wpisane w obie wersje romantyzmu, tyle tylko, że w fazie wcześniejszej wynikają one z przekonania o niepojmowalności wszechświata, w fazie późniejszej z faktu, że społeczeństwo, w którym dana jednostka żyje, nie podziela nowo wykształconego rozumienia rzeczywistości. I tak np. w przekonaniu M. Arnolda „Nie posiadanie i stan spoczynku, lecz rozwój i stawanie się są znamionami do-

¹³ Zob. np. przypis 9 powyżej.

skonałości w obliczu kultury". Poglądami swymi odgradzał się on od barbarzyńców, filistynów i motłochu, którzy, być może, pozostawali pod wrażeniem jego idei, lecz nigdy ich nie podzielali. Działo się tak dlatego, że postawa tego myśliciela była im tak obca, iż nie byli w stanie jej zrozumieć. Podobnie rzecz się ma z twórczością Picassa. Z jednej strony malarstwem swym dał on najgłębszy wyraz wolności, którą romantyzm obdarzył twórczą wyobraźnię; z drugiej jednak strony jego kubistyczne i postkubistyczne prace wzbudzają odrazę większości odbiorców. Picasso był w harmonii z wszechświatem, nigdy zaś ze społeczeństwem, w którym wypadło mu żyć¹⁴.

¹⁴ Przy tej okazji wyjaśnić wypada problem preromantyzmu, terminu, który należałoby wykreślić z literaturoznawstwa. Koncepcja preromantyzmu wzięła się z naiwnego zastosowania teorii ewolucji do badań historycznoliterackich. Skoro bowiem wielcy romantycy kochali naturę, wszelkie oznaki takiego uczucia w w. XVIII uznane zostały za preromantyzm, przekreślając całą horacjańską tradycję neoklasycyzmu. Skoro romantycy lubili uczuciowość, to uznano jej oznaki w poprzednim stuleciu za preromantyczne, jakby którakolwiek epoka — włączając „Wiek Rozumu” — mogła się obyć bez wyrażania uczuć. Skoro Wordsworth i Coleridge byli w młodzieńczym wieku wyznawcami sentymentalizmu, *ipso facto* sentymentalizm jest tożsamy z romantyzmem, itd. James R. Foster wykazał w swej pracy *History of the Pre-Romantic Novel in England* (New York 1949), że wrażliwość uczuć stanowiła emocjonalny wyraz deizmu, a Lovejoy w swych licznych pracach dowiódł, iż deizm i neoklasycyzm były zjawiskami równoległymi. Jeśli niepokoi nas fakt, że sentymentalizm, „toryzm kosmiczny” i deizm mają stanowić wyraz tej samej postawy wobec świata, pamiętajmy, że właśnie w w. XVIII statyczno-mechanicystyczna teodycea załamała się pod naporem wewnętrznych sprzeczności. Romantyzm więc nie zniszczył poprzedzającej go epoki. Wypełnił powstałą już pustkę. Doskonałym przykładem trudności, jakie pokonywać musieli przedstawiciele Oświecenia, aby utrzymać spójny obraz świata — jest działalność poetycka Pope'a. Niezrozumiałe jest bowiem, w jaki sposób Wiersz o człowieku mógł stać się teoretycznym uzasadnieniem jego własnych satyr, nad którymi pracował jednocześnie. A jednak właśnie tak go potraktował. Skoro jednak wszystko, co istnieje, jest słuszne, dlaczego Pope piętnuje ludzi za ich postawy i zachowanie opisywane w *Moral Essays*, w *The Dunciad* i w satyrach — zarówno oryginalnych jak i tych, które są tylko imitacjami antycznych wzorców? Napotykałyśmy tu na odwieczny problem usprawiedliwienia obecności zła w świecie stworzonym przez bóstwo doskonałe, wszechmocne i pełne łaski. W miejsce błędnego terminu „preromantyzm” proponuję przyjęcie określenia „dezintegracja neoklasycyzmu”. Rzućmy dla przykładu okiem na pierwszą stronę późniejszego z cytowanych tu artykułów Wellera: „W latach siedemdziesiątych w. XVIII wystąpił nurt »burzy i naporu«, który jest identyczny z tym, co dziś określa się też mianem preromantyzmu”. W popularnej antologii, autorstwa G. B. Woodsa, H. A. Watta i K. G. Andersona, *The Literature of England* z r. 1936 znajduje się rozdział, w którego tytule czytamy: *The Approach to Romanticism*. Obejmuje on Thompsona, Graya, Collinsa, Cowpera, Burnsa i Blake'a. Innym niezwykle popularnym dziełem jest *Guide through the Romantic Movement* Ernesta Bernbauma (powołuję się tu na jego pierwsze wydanie z r. 1930). W rozdziale pt. *Pre-Romantic Movement* widnieją jedna przy drugiej takie postaci, jak m. in. Shaftesbury, Winchilsea, Dyer, Thomson, Richardson, Young, Blair, Akenside, Collins, bracia Warton, Hartley,

IV

Przedstawiona powyżej w swym ostatecznym kształcie teoria spełnia — w moim najgłębszym przekonaniu — warunek konieczny wszelkich propozycji tego typu. Umożliwia ona mianowicie interpretację poszczególnych dzieł sztuki, wydobywając jednocześnie zachodzące między nimi związki. Przyjrzyjmy się np. *V symfonii* Beethovena. Jej konstrukcja zmierza do triumfalnego zakończenia. Różni się ona od symfonii Haydna i większości symfonicznych dzieł Mozarta właśnie tym, że jej najważniejszą, najpełniej rozwiniętą częścią jest część ostatnia, a nie pierwsza czy druga. Dzieje się tak dlatego, iż wyraża ona afirmację osiągniętą w wyniku potężnych zmagających. Pomiędzy jej trzecią i czwartą częścią odnajdujemy łączący pasaż, który powtarza rytm i harmonię tematu początkowego. Cały zaś utwór rozwija się z załączkowych tematów, z których wywodzą się tematy poszczególnych części utworu. Zasadą konstrukcyjną jest tu więc rozwojowość i organiczność, cały utwór bowiem stanowi zapis procesu, zapis doświadczenia. Jest symbolem wszechświata pojmowanego jako dynamiczny organizm.

Interpretację tę można rozszerzyć, tak aby objęła malarstwo, np. impresjonizm z jego dążeniem do uchwycenia chwilowego stanu rzeczy. Okazuje się też pomocna w odniesieniu do współczesnej architektury, a zwłaszcza do dzieła Wrighta, który działalnością swą usiłował nadać materialny kształt idei „architektury organicznej”, gdzie domy stanowiłyby integralną część terenu, a pomieszczenia i ogrody przenikały się wzajemnie. Nie miejsce tu jednak na pełną prezentację historii współczesnej kultury. Pragnę jeszcze tylko przestrzec wszystkich badaczy, którzy przejęliby się przedstawioną tu teorią na tyle, by pokusić się o zastosowanie jej w praktyce.

Motorem rozwoju romantyzmu negatywnego, a następnie pozytywnego była niewątpliwie reakcja na cały kompleks statyczno-mechanicystyczno-uniformistycznych idei, które łączyły kosmiczny toryzm z sentymen-

Gray, Goldsmith, MacKenzie, Burns, Darwin, Blake, Godwin, pani Radcliffe. Niektórych — ale tylko niektórych — spośród nich rzeczywiście można umieścić w nurcie „burzy i naporu”. Ale żeby wrzucać ich wszystkich do tego samego worka? Jest to poważne nadużycie, nierzadko popełniane przez nauczycieli i badaczy, nadużycie, które zaciera istotne rozróżnienia i wypacza obraz epoki. Proponuję ująć ten problem w następujący sposób: w odczuciu niektórych przedstawicieli epoki neoklasycyzm uległ dezintegracji; dla niektórych więc nadszedł okres, który definiuję jako „negatywny romantyzm”, a którego istotnym wyrazem stał się okres „burzy i naporu”. Następnie — początkowo nieliczne jednostki przeszły na pozycję, które nazywam „romantyzmem pozytywnym”. Termin „preromantyzm” w obecnej swej postaci zaciera różnicę pomiędzy pierwszymi dwiema fazami trójogniowego procesu; termin „romantyzm” w znaczeniu, jakie mu się obecnie nadaje, utożsamia fazę drugą i trzecią.

lizmem. Romantyzm nie tylko z takiego światopoglądu się wyłonił, ale w równym stopniu nadbudował się nad nim. Dlatego też wszystkie trzy ujęcia świata pojawiają się jednocześnie w historii kultury w. XIX i XX. Ostatnie półtorawieczcie naszej historii stało się widownią dramatycznych zmagień: walki romantyzmu pozytywnego z ujęciem statyczno-mechanicystycznym lub walki romantyzmu negatywnego, romantyzmu pozytywnego i koncepcji mechanicystycznej w charakterze równorzędnych partnerów; przy tym boje toczą się zarówno wewnątrz umysłów, jak i między poszczególnymi myślicielami. Problemy te są ciągle aktualne także i we współczesnym świecie. Z całą jaskrawością ujawniają się w dzisiejszym biegunowym rozdarciu sztuki na tzw. elitarną i masową. Ich wyrazem jest charakterystyczne dla współczesności zjawisko awangardy, zjawisko o tyle współczesne, o ile współcześni są Wordsworth i Coleridge. Te właśnie sprawy zabrzmiały w debacie na temat sposobu dobierania składu sądu najwyższego; w męczących, choć ważkich, sporach o rozwój oświaty; w zaznaczającym się antagonizmie pomiędzy krytykami wyznającymi relatywistyczne i absolutystyczne koncepcje piękna; w zmaganiach koncepcji teologicznych myślicieli typu Charlesa Ravena¹⁵ ze zwolennikami „teologii kryzysu”. Pozytywny romantyzm czystej wody odnajdujemy u podstaw słynnej pracy Ruth Benedict pt. *Wzorce kultury*: ideałem autorki jest tam społeczeństwo o strukturze organicznej, dynamicznej i dywersytarnej. Słowem, historia idei i historia sztuki w. XIX i XX to historia dramatycznej walki trzech ścierających się sił: statycznego mechanicyzmu, romantyzmu negatywnego i romantyzmu pozytywnego. Bohaterem tego dramatu jest, w moim odczuciu, dynamiczny i dywersytarny organicyzm. Wydaje mi się bowiem, że Goethe, Beethoven, Coleridge i wielu innych, którzy tradycję tę zapoczątkowali — częstokroć myśliciele, którzy korzeniami swymi w niej tkwili, sami ją, co zresztą zrozumiałe, przekreślali — mają nam jeszcze dużo do powiedzenia, a już z pewnością ich idei nie wolno uznać za intelektualną czy estetyczną ciekawostkę. W oczach wielu myślicieli i uczonych sprawa ta wygląda zgoła inaczej: „czarnym charakterem” dramatu jest romantyzm pozytywny, na który spada odpowiedzialność za całe zło naszych czasów. Dramat ten rzeczywiście może okazać się tragedią, ale tylko w wypadku, gdy statyczny mechanicyzm wyjdzie z tej walki zwycięsko¹⁶.

¹⁵ Raven jest biologiem i teologiem zarazem. Zob. jego dzieło pt. *Science, Religion, and the Future* (Cambridge, New York 1943).

¹⁶ Metafizyka romantyczna niekoniecznie oznacza optymizm. Zdarzyć się bowiem może, pomimo rozwoju ku lepszemu, że zło może w ostatecznym rozrachunku przeważać nad dobrem. Metafizyka ta nie zakłada również w sposób konieczny idei progresywizmu, jako że rozwój od prostego do złożonego oznaczać może poprawę, pogorszenie lub zwyczajnie rozwój bez żadnych szczególnych kwalifikacji. W początkowej fazie w. XIX — i, ogólnie rzecz biorąc, od tego okresu — rozwój zakłada optymizm i progresywizm. Do wyjątków należy np.

Przekonania moje na temat możliwości zastosowania koncepcji pozytywnego romantyzmu w przyszłych badaniach mogą się, naturalnie, okazać całkowicie mylne i nieuzasadnione. Nie jest to jednak istotne. Pragnę jedynie, by przedstawioną tu teorię starannie rozważyć, by ją przymierzyć do badań, lektury i praktyki dydaktycznej przed wydaniem ostatecznego wyroku. Żywię przy tym nadzieję, że nie zawsze będzie to wyrok skazujący.

Przełożył *Maciej Orkan-Łęcki*

Eduard von Hartmann, najbardziej bezkompromisowy w swym pesymizmie i pozytywnym romantyzmie. W pewnym jednak sensie i jego myśl zawiera przesłanki akceptacji, ponieważ dostrzega wyraźny porządek wszechświata, choć potem odrzuca go.