

Northrop Frye, Maciej Orkan-Łęcki

Statek pijany : element rewolucyjny w romantyzmie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/3, 243-260

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.

NORTHROP FRYE

STATEK PIJANY:
ELEMENT REWOLUCYJNY W ROMANTYZMIE

Podobnie jak i inne pojęcia tego typu — tak i pojęcie „romantyzm” jest często przenoszone z rzeczywistego życia literackiego do świata wewnętrznego, gdzie tysiące różnych rzeczy przemyka przed okiem duszy w pełnym szczęścia uproszczeniu. Na początek wypadałoby rozważyć jednak te cechy omawianego terminu, które przyjęły się powszechnie. Po pierwsze, romantyzm ma swój historyczny środek ciężkości, który mieści się mniej więcej w okresie między rokiem 1790 a 1830. W ten sposób wykluczamy natychmiast procedurę wyszukiwania wszelkich ponadczasowych cech romantyzmu, która zwykle prowadzi do stwierdzenia, że romantyzm posiada pewne cechy — jak np. specyficzny kontakt z naturą — nie pojawiające się w literaturze epoki Pope’a; w odpowiedzi na to ktoś może wskazać na utwory Propercjusza czy Kalidasy, jeśli nie samego Pope’a, z zapytaniem, czy i w nich nie udałoby się odnaleźć tych samych jakości. Po wtóre, romantyzm nie jest terminem ogólnohistorycznym jak np. „średniowiecze” — odnosi się przede wszystkim (i to jest następny środek ciężkości terminu) do sztuk pięknych. Najłatwiej nam mówić o romantycznej literaturze, malarstwie, muzyce. Co prawda mianem romantycznej określamy również pewną filozofię, lecz najwyraźniej romantyczne są, w naszym mniemaniu, egzystencjalna etyka Fichtego oraz analogiczne pomysły Schellinga, a więc filozofie zrodzone w umysłach wybitnie literackich. (Analogię w naszych czasach stanowić będzie filozofia Sartre’a czy Maritaina.) Już sam Kant zwrócił uwagę na ten fakt, jeśli sądzić po jego liście do Fichtego, w którym sugeruje adresatowi, by przestał parać się filozofią — przedmiotem dlań

[Northrop Frye — zob. notkę o nim: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283. Ostatnio opublikował m. in. książki: *Fools of Time* (1967), *The Modern Century* (1967), *The Stubbhorn Structure* (1970).

Przekład według: N. Frye, *The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism*. W zbiorze: *Romanticism Reconsidered*. Ed. by N. Frye. New York 1963, s. 1—25.]

zbyt trudnym — i ograniczył swe wysiłki do popularyzacji, łatwiej trafiającej do wyobraźni.

Po trzecie, nawet w odniesieniu do sztuk pięknych romantyzm pozostaje terminem selektywnym, a nawet bardziej selektywnym niż pojęcie „barok”, które ostatnio staje się popularne. Romantyzm obejmuje całą twórczość Keatsa, ale już nie Crabbe’a; łączymy z nim Scotta, wykluczając Jane Austen; Wordsworth — tak, natomiast nigdy James Mill. Wedle powszechnego przekonania, z romantyzmem kontrastują dwa terminy: „klasyczny” oraz „realistyczny”; zestawienie to jednak nie wytrzymuje krytyki. Trudno byłoby np. uznać *Wstęp* Wordswortha do *Lyrical Ballads* za utwór antyrealistyczny czy zaprzeczyć, że Shelley był lepszym znawcą antyku niż Dryden. Ten ostatni — jak podaje Samuel Johnson — przełożył pierwszą księgę *Iliady* nie przeczytawszy nigdy drugiej. Opozycje powyższe powszechnie funkcjonują, dlatego też przyjdzie nam rozpatrzyć je nieco dokładniej. I wreszcie — po czwarte, jako kategoria selektywna romantyzm jest przypisywany twórcom niezależnie od ich woli. Tak oto nie chciano uznać Byrona za spadkobiercę Pope’a, Wordswortha za spadkobiercę Milтона — co spotkałoby się z aprobatą obu poetów; łączono natomiast Byrona z Wordsworthem, mimo iż obaj czuli do siebie nawzajem głęboką odrazę.

Zaakceptowawszy powyższe wyjaśnienia, musimy ponadto pokonać jeszcze dwie pułapki, jakie zastawia na nas wyrażenie „historia idei”. Po pierwsze, idea jest w swej naturze niezależna od czasu i może stać się przedmiotem sporu, co jest bezsensowne w przypadku wydarzenia historycznego, nieodmiennie umieszczonego w czasie. Jeżeli więc romantyzm jest chociaż częściowo wydarzeniem historycznym, a jest nim w istocie, to stwierdzenie T. E. Hulme’a: „Potępiam nawet najlepszych romantyków”, jest analogiczne do zdania: „Potępiam nawet najlepiej prowadzone bitwy wojen napoleońskich”. Większość ogólnych sądów wartościujących skierowanych pod adresem romantyzmu to po prostu racjonalizacje aprobaty lub sprzeciwu odczuwanego w stosunku do przekonania, którego obiektywnym korelatem ma być poezja romantyczna.

Mówiąc o nim popełniamy następny błąd lub wpadamy w pułapkę heglowską. Zakładamy bowiem, że około r. 1790 lub nawet wcześniej narodziła się w historii idei pewna teza, która wcielić się miała w ruch romantyczny. W ten sposób wszelkie wytwory kultury nazywane romantycznymi traktujemy jako alegorie owej tezy. Lecz tezy pozostają w wojnie ze sobą. Skoro więc pomyślimy o romantyzmie jako pewnej odrębnej „idei”, możemy dalej postępować tylko tak, jak to uczynił Lovejoy, tj. rozbić ją na poszczególne i wzajemnie wykluczające się idee, nie posiadające żadnych wspólnych, a istotnych elementów. W obrębie literatury, a szczególnie w poezji, idee podporządkowane są obrazowaniu, językowi bardziej „prostemu, zmysłowemu i emocjonalnemu” niż język filozofii. Dlatego właśnie może powstać sytuacja, gdy dwaj poeci

dzielić będą wspólny sposób obrazowania pozostając najbardziej zaciętymi wrogami w dziedzinie religii, polityki czy nawet w samej teorii sztuki.

Historia obrazowania, w przeciwieństwie do historii idei, jest — jak się zdaje — dziedziną „nie tkniętą ludzką ręką”, by posłużyć się słowami fikcyjnej kanadyjskiej poetki. Nieubłagane jednak zbliżamy się do tej dziedziny przez własną argumentację; stąd wszystkie możliwe błędy, jakie mi przyjdzie popełnić tutaj, będą częściowo odkupione oryginalnością samego tematu. Pomimo iż poezja średniowieczna i renesansowa wykazuje zasadnicze różnice w technice i sposobie potraktowania przedmiotu, to jednak w obu epokach daje się zauważyć pewną wspólną strukturę [framework] (szkoda, że angielski nie ma lepszego odpowiednika dla francuskiego słowa „cadre”) w obrazowaniu. Najbardziej oczywistą i charakterystyczną cechą owej struktury jest wyróżnianie czterech poziomów bytu. Na poziomie najwyższym znajdują się niebiosy, miejsce przebywania Boga. Niżej usytuowane są dwie płaszczyzny świata natury: płaszczyzna ludzka i fizyczna. Biblijna opowieść o rajskim ogrodzie oraz mit Złotego Wieku, o którym czytamy m. in. u Boecjusza, reprezentują świat ludzki. Człowiek nie żyje już ani w raju, ani w Złotym Wieku, ale celem wszystkich jego religijnych, moralnych i społecznych zabiegów jest doprowadzenie go do czegoś, co przypominałoby te mity. Natura fizyczna — królestwo roślin i zwierząt — to świat, w którego obrębie żyje człowiek, różniąc się od fauny i flory tym, że nie potrafi przystosować się do swego otoczenia. Od chwili narodzin staje twarz w twarz wobec moralnej dialektyki: albo wznosi się ponad królestwo natury fizycznej, by zająć miejsce w królestwie człowieczym, albo też stacza się w przepaść czwartego poziomu istnienia bytu — domeny grzechu, śmierci i piekła. Sfera ta nie należy już do porządku natury, jednak zaraża ją samym swoim istnieniem. Podobną strukturę odnajdujemy w poezji klasycznej, jej zaś związek z — jak to się zwykło określać — chrześcijańskim humanizmem postawił romantyzm w opozycji do tradycji klasycznej, pomimo niezaprzeczalnych powinowactw romantyzmu z tą właśnie tradycją.

Taka struktura obrazowania nie jest sama przez się tożsama z wiarą czy wyznaniem wiary, choć obrazowanie to jest ściśle związane z wiarą. Struktura ta jest co najwyżej sposobem dobierania obrazów i kształtowania metafor. Sam wyraz „struktura” [framework] stanowi pewną metaforę przestrzenną, przy czym każda struktura łatwo poddaje się projekcji w przestrzeni i równie łatwo bywa z nią utożsamiana. U Dantego raj znajduje się wysoko w górze, na szczycie góry czyścicowej; niebiosy umieszczone są jeszcze o wiele dalej, a piekło — daleko w dole, w centrum Ziemi. Oczywista, koncepcje niebios i piekiel nie zależą od przestrzennych metafor dotyczących „góry” i „dołu” — jednakże poeta kosmologiczny, dla którego pojęcia te są obrazami, musi je gdzieś

umieścić. Łatwo przyszło Dantemu ulokować je między górą a dołem, ponieważ nie znał alternatywnych koncepcji świata dających się zestawzić z opisem Ptolomeusza. Dla Milтона, który znał inne rozwiązania, sprawa była znacznie bardziej skomplikowana: usuwa on niebo i piekło poza kosmos, w jakąś absolutną „góre” i „dół”. Po Miltonie przyszedł Newton, a po Newtonie pojęcia góry i dołu beznadziejnie się pogmatwały.

W romantyzmie widzę przede wszystkim skutki głębokiej przemiany, jaka dokonała się nie w sferze wiary, lecz w obrębie przestrzennej projekcji świata; doprowadziła ona w konsekwencji do odmiennego umiejscowienia poziomów rzeczywistości. Zmiany przestrzennego układu elementów wyobrażeń o świecie muszą mieć wpływ na wiarę i postawy, a z takimi właśnie przemianami mamy do czynienia w przypadku poetów romantycznych. Pierwotnie przemiany te nie dotyczyły jednak wiary i postaw, bo przecież odnajdujemy je wśród poetów najrozmaitszych wyznań.

Chaos grzechu, śmierci i upadku przynależał we wcześniejszym układzie do ziemskiego, sublunarnego świata czterech żywiołów. Wszystko, co pozostało z tej przyrody, jaką pomyślał Bóg przed upadkiem człowieka, usunięte było w sfery ponadziemskie. Planety, wiedzione przez anioły, odzwierciedlały Boski porządek natury uważany również za autentyczne królestwo człowieka. Stąd właśnie Dante zupełnie naturalnie lokuje *Paradiso* gdzieś w sferach planetarnych, a Milton w *Hymnie na Boże Narodzenie* [*On the Morning of Christ's Nativity*] kojarzy muzykę sfer z pieśnią anielską, a słowa „niebiosa” stosuje dla oznaczenia królestwa Boga i nieboskłonu. Poeta tworzący w epoce ponewtonowskiej zmuszony jest brać pod uwagę zjawisko grawitacji i cały system słoneczny. Jak słusznie zauważyła pani Nicolson, Newton domagał się muzy, lecz muzą tą była Urania, bezpiecznie sprowadzona na ziemski padół przez Milтона w drugiej połowie *Raju utraconego*.

Rozważmy teraz rytowany w r. 1794 poemat Blake'a *Europe*, w którym autor prezentuje przegląd historii świata Zachodu od narodzin Chrystusa do Rewolucji Francuskiej, a w pierwszych wersach parodiuje *Hymn na Boże Narodzenie* Milтона. Wszystkie bóstwa związane z planetami i gwiazdzistym niebem — łącznie z Królową Niebios, Enitharmon — stanowią dla Blake'a projekcję potrzeby tyranii, którą człowiek racjonalizuje w postaci wiecznej konieczności i wiekuistego porządku wszechrzeczy. W poemacie tym czytamy, że chrześcijaństwo nie tylko nie obaliło religii naturalnej, lecz przeciwnie — umocniło ją dzięki odwołaniom do kultury klasycznej, która bóstwom gwiazd nadała rangę boga. Los tyranii dokonał się w poemacie za sprawą Rewolucji Francuskiej, aniołem zaś, który dźwiękami trąb oznajmia zmartwychwstanie wolności, jest Izaak Newton. Strona tytułowa dzieła przedstawia słynną wizję boga

niebios, Urizena, nazywanego też Panem Wieku, z kompasem w lewej ręce. Obraz ten przywołuje portret Izaaka Newtona, pędzla Blake'a, gdzie uczony miał zajmować się nieboskłonem przypatruje się kompasowi.

Krótko mówiąc, Blake uważa, że całe uniwersum współczesnej mu astronomii, której symbolem stał się Newton, stanowi wyraz ślepego, mechanicznego, niegodnego człowieka porządku, a nie jest natomiast w stanie objawiać obecności samego bóstwa. Sam Newton wciąż jeszcze wyznawał pogląd, że Bóg jest „gdzieś w górze”, sugerując nawet, że przestrzeń może być ośrodkiem Boskich zmysłów. Według Blake'a „tam na górze” mamy do czynienia jedynie z układem ząbających się wykresów geometrycznych, podczas gdy, jak powiada, Bóg nie może być utożsamiony z wykresem matematycznym. Newtonizm prowadzi do błędów natury intelektualnej, jak to nazywa Blake, takich np. jak przekonanie o wyższości abstrakcyj nad realnymi rzeczami czy idea, według której świat rzeczywisty ma być mierzalnym, choć niewidzialnym światem jakości prymarnych. Główna teza poety zawiera się w twierdzeniu, że podziw dla mechanizmów niebios prowadzi do ujmowania życia ludzkiego w kategoriach mechanizmu. Innymi słowy, stworzony przez Blake'a mit Urizena okazuje się pełniejszą i o wiele subtelniejszą wersją mitu Frankensteina.

Złe, groźne lub po prostu zadowolone z siebie bóstwa niebios (Urizen, Nobodaddy, Enitharmon, Szatan), jakie odnajdujemy u Blake'a, przypominają podobne istoty pojawiające się u innych romantyków: Jupiter u Shelleya, Aryman u Byrona, Pan w *Prologu* do *Fausta*. Bogowie ci dali z kolei początek późnoromantycznym bogom i boginiom, takim jak kobieta „froide majesté” u Baudelaire'a, Immanentna Wola u Hardy'ego czy wreszcie Bóg w utworze Housmana *The Chestnut Casts his Flambeaux*, który ukazany jest jako bezduszny złoczyńca, z tej racji, że będąc bóstwem nieba i sprawując pieczę nad pogodą zsyła deszcz zarówno na sprawiedliwych jak i na niesprawiedliwych. To właśnie romantykom zawdzięczamy skojarzenie groźnego lub pozbawionego świadomości mechanizmu z tym, co obecnie przywykliśmy nazywać kosmosem — skojarzenie będące dziś stereotypem literatury masowej. Jeśli za jego pierwotny wyraz uznamy Pana Wieków Blake'a, to ekstremalne stadium rozwoju stanowić będzie 1984 Orwella, gdzie oczom naszym ukazuje się wizja mechanicznej tyranii ożywianej technieniem nieśmiertelnego Wielkiego Brata. Naturalnie, nie wszyscy poeci kojarzą mechaniczność z ruchem gwiazd, jak to czynił Blake; nie wszyscy także widzieć w niej będą produkt błędnego rozumienia twórczości boskiej. W każdym razie kontrast pomiędzy tym, co mechaniczne, a tym, co organiczne, bezsprzecznie tkwi swymi korzeniami w mentalności romantycznej. Zdradza ona wyraźną tendencję do kojarzenia tego, co mechaniczne, z pospolitą, przeciętną świadomością.

Przykładów dostarcza tu *Biographia Litteraria* Coleridge'a, w której autor rozprawia o wyobraźni kojarzącej, oraz opis myślenia dyskursywnego w *Defence of Poetry* Shelleya. Zaskakująca to zaiste opozycja w stosunku do tradycji kartezjańskiej, wiążącej mechaniczność z podświadomością. Ponieważ jednak mechaniczność jest charakterystyczną cechą pospolitego doświadczenia, stąd staje się atrybutem świata „zewnątrzności”, a co za tym idzie, świat organiczny znajduje miejsce „wewnątrz”. I choć świat organiczny bywa wciąż określany jako „wyższy”, to jednak świat wewnętrzny metaforycznie schodzi w dół, w coraz głębsze otchłanie świadomości.

Właśnie dlatego poeta romantyczny chcąc pisać o Bogu napotyka znacznie większe trudności w umieszczeniu go w przestrzeni niż Dante czy nawet Milton. Nic więc dziwnego, że raczej nie będzie mu przypisywał żadnego miejsca i wybierze metaforę „wnętrza”, a nie „góry”. Kiedy w *The Prelude* i innych utworach Wordsworth powiada, iż obecność bóstwa objawia mu się przez odczucie wzajemnego przenikania się umysłu ludzkiego i sił natury, to nie można nie zauważyć, że owe wielkie i mocarne siły przyniosły mu w darze, jak duchy u Yeatsa, najbardziej adekwatne metafory. Natomiast w drugiej księdze poematu *The Excursion* odnajdujemy uderzającą wizję, by tak rzec, boskiego miasta XVIII-wiecznych filozofów. Wizja ta przybrała u Wordswortha formę wspinaczki na górę, na której szczycie widnieje owo miasto. Wydaje się, że symbolika tej części utworu jest wzorowana na wizji Kleopolis w *Królowej wieszczek* Spensera i równie doskonale skonstruowana co przejrzysta. Pomimo to brak tu prawdziwego Wordswortha. Duchy przyniosły mu tym razem nieodpowiednie metafory; przenośnie, których tak wspaniale i przekonująco używa Spenser, zawodzą u Wordswortha, prześlizgując się jedynie po powierzchni jego umysłu.

Drugim poziomem hierarchii wszechświata jest królestwo pierwotnej natury człowieka, które obecnie jest już rajem utraconym czy też dawno minionym Złotym Wiekiem. W powszechnym mniemaniu stanowi ono lepsze i o wiele bardziej stosowne miejsce dla człowieka od tego otoczenia, w którym współcześnie żyje, bez względu na to, czy ludzkość kiedykolwiek odzyska raj. Tyle tylko, że dawniej nie uważano tego świata za pochodzący od człowieka. Adam przebudził się w ogrodzie, którego nie zasadził — rozpoczął życie na owiewanym świeżym powietrzem przedmieściu Miasta Bożego. A kiedy potomkowie Kaina poczęli wznosić miasta na ziemi, naśladowali tylko modele, istniejące zarówno w niebie jak i w piekle. W przekonaniu całego średniowiecza i renesansu człowiek mógł wnieść się ponad królestwo fizycznej egzystencji i osiągnąć świat iście ludzki jedynie za sprawą sakramentów religii, prawa moralnego i cnotliwego życia. Żadne z tych pojęć nie wywodziło się od człowieka, a jednak stanowiły bezpieczne i niekwestionowane czynniki i prawdziwie wychowawcze środki. Naturalnie, można by dyskusjo-

wać nad wychowawczym oddziaływaniem humanistycznych sztuk, jakimi są np. poezja, malarstwo czy muzyka. Nierzadko odmawiano im tego rodzaju wartości. Nawet sami poeci komponując apologie swej sztuki nieczęsto stawiali ją na równi z religią czy prawem, przypominając jedynie, że pierwsi wielcy poeci byli jednocześnie wieszczami i prawodawcami.

Dla współczesnej mentalności istnieją dwa bieguny aktywności umysłowej. Jeden z nich można by określić jako rozsądek, przez co rozumiem zdolność do przyswajania danych przynoszonych człowiekowi przez doświadczenie. Jest to nastawienie umysłu na empiryczną obserwację, która m. in. daje początek naukom indukcyjnym. Z tego punktu widzenia rzeczywistość ujmowana jest jako istniejąca „na zewnątrz”, bez względu na to, co może się dzieć potem. Na drugim biegunie objawia się formalizująca i konstruująca aktywność ludzkiego umysłu. Tutaj rzeczywistość jest powoływana do istnienia przez nadanie jej pewnej konstrukcji. Jest dziś rzeczą jasną, dlaczego poeci preromantyczni tak silnie byli związani z tym, co nazwałem tu rozsądkiem. Poeci wszystkich epok i kultur zawsze przedkładali konkretny obraz nad abstrakcję, to, co sensoryczne, nad to, co conceptualne. Ale struktura obrazowania preromantyków odnosiła się do natury pojętej jako dzieło Boga; cała konstrukcja natury była, jak to wyraził sir Thomas Browne, Boską sztuką; natura stanowi więc obiektywną strukturę lub system, który poeta musi odwzorować. Metafory naśladujące tak pomyślaną naturę będą wizualne i fizyczne, a twórcze siły poety odnajdą modele poza człowiekiem.

Przyjęło się uważać Rousseau za reprezentanta i do pewnego stopnia inicjatora owej rewolucyjnej zmiany, która legła u podstaw współczesnego stosunku do świata. Przyczyna głębokiego wpływu myśli Jana Jakuba leży, moim zdaniem, nie w jego poglądach politycznych czy pomysłach pedagogicznych, ale w tym, że to właśnie on uświadomił nam, iż cywilizacja jest od początku do końca produktem człowieka, czymś, co człowiek stworzył (i co już się nie odstanie) i za co tylko on jest odpowiedzialny. Rousseau pokazał, że modelu cywilizacji należy szukać w umyśle ludzkim. Założenie to jest odkrywcze i jednakowo dotyczy jego przeciwników, zwolenników jak i tych, którzy o nim nigdy nie słyszeli. Co więcej, idea Rousseau należy do tego gatunku pomysłów, które natychmiast opanowują umysły, podczas gdy koncepcje przeciwne, jak np. sprawa dosłownej i historycznej natury opowieści o rajskim ogrodzie, stopniowo tracą na sile. Myśl Rousseau przyniosła dwie poważne konsekwencje. Po pierwsze, przypisała sztukom miejsce w samym centrum cywilizacji: twórcza moc człowieka staje się jej fundamentem, a wizja objawiona w sztukach — jej modelem. Po wtóre, model ten — wraz ze źródłami mocy twórczej — zostaje teraz ulokowany w królestwie ludzkiego umysłu, spychając świat zewnętrzny do roli zwierciadła, które odbija i udostępnia zmysłom to, co dzieje się wewnątrz.

W ten sposób świat wewnętrzny uzyskuje prymat nad światem „zewnątrznosci” i nadaje mu w ogóle jakikolwiek sens poetycki.

Obserwując Naturę — pisze Coleridge w swych *Notebooks* — nie dostrzegam niczego nowego, ale raczej poszukuję symbolicznego języka dla wyrażenia czegoś, co już we mnie odwiecznie istniało.

Zasada ta obejmuje zarówno bezpośrednio otaczający nas świat, który u Wordswortha jest emblematem muzyki ludzkości, jak i gwiaździste niebo, w którym Keats odnajdywał „potężne, chmurne symbole wzniosłego romansu”.

I właśnie dlatego poezja romantyczna kładzie nacisk nie na to, co nazwalismy rozsądkiem, lecz na ową konstruującą władzę umysłu, która sprawia, że doświadczenie powołuje rzeczywistość do życia. W potocznej mowie zaznacza się kontrast między romantykiem a realistą; słowo „romantyk” sugeruje tu sentymentalny, różowy obraz rzeczywistości. Ale właśnie to pejoratywne zabarwienie może najlepiej uzmysłowi nam ogrom wysiłku, z jakim romantycy przeciwstawiali się światu zewnętrznemu poprzez narzucenie jednolitego tonu i atmosfery. Jednolitość ta przy równoczesnym odrzuceniu wszystkiego, co by mogło jej zagrażać, stanowi typową i stale powtarzającą się cechę najlepszej poezji romantycznej, choć wszyscy, którym poezja ta nie odpowiada, stwierdzą, że jest to objaw rozszczerzenia wrażliwości. Ujmując rzecz psychologicznie: technika taka jest pokrewna magii, ponieważ jej zadanie polega na sprowadzaniu sił duchowych do rzeczywistości przez koncentrację na pewnym typie doświadczenia. Słowa takie, jak „zaklęcie” czy „urok”, sugerują zarówno jednolitość atmosfery jak i repertuar zachowań czarnoksiężnika. Natomiast w ujęciu historycznym i genetycznym poezja ta spokrewniona jest z romansem [*romance*], który zmierza do utrzymania wyidealizowanego, wewnętrznie spójnego świata, nie zmaconego realizmem czy ironią.

Z tych też powodów trudno jest konsekwentnie utrzymać postawę romantyczną w powieści [*novel*], która ze swej natury wymaga postawy empirycznej, obserwacyjnej. Dlatego właśnie romantyzm nie zasłużył się na polu powieści, lecz wzbogacił literaturę prozatorską o pewną formę romansu [*romance*]. Postaci romansu stają się raczej projekcjami psychologicznymi, całość zaś umieszczona jest w bezpiecznie odległej przeszłości, którą wystarczy ewokować bez potrzeby angażowania się w empiryczne studia nad epoką. Uważamy więc, że twórczość Scotta należy do romantyzmu, a Jane Austen jest z nim związana jedynie poprzez zawarte w jej powieściach parodie pewnego rodzaju wrażliwości, która usiłuje stworzyć własny, zamknięty świat zamiast przystosować się do istniejącej rzeczywistości. Przykłady można by mnożyć: Marianne w *Sense and Sensibility*, Catherine w *Northanger Abbey* i oczywiście

wszystkie postaci w *Love and Friendship*. Naturalistyczny manifest zawarty na początku *Wioski* Crabbe'a wyraża postawę podobną do Wordsworthowskiej: Crabbe jednakże pisze powieść wierszem, a Wordsworth nie. Natomiast żołnierz w *The Prelude* i poławiacz pijawek w wierszu *Stanowczość i niezawisłość* — to postaci czysto romantyczne, gdyż stanowią psychologiczną projekcję, tj. stają się mitami ziemskimi lub epifanicznymi. Zauważmy również, że romantyczna internalizacja rzeczywistości ustawia romantyzm w opozycji do ówczesnego realizmu, który wywodząc się z tradycji preromantycznej, przybiera ekstremalnie empiryczną postawę wobec świata zewnętrznego.

Trzecie piętro struktury obrazu świata stanowił świat fizyczny. Tu człowiek się rodzi, lecz swą naturą — wedle teologii — przynależy gdzieś indziej. Stąd odseparowanie się od zewnętrznego świata fizycznego było pierwotną postawą człowieka. Ten rodzaj pokusy, który przedstawia Chata Rozkoszy [z *Królowej wieszczek*] Spensera czy Miltonowski *Comus*, opiera się na fałszywym przekonaniu, że natura fizyczna ze swą stosunkowo niewinną swobodą moralną może stanowić model natury ludzkiej. Technika poetycka Spensera zastosowana w epizodzie o Chatce Rozkoszy jest tylko powierzchwnie podobna do niektórych technik stosowanych przez romantyków: w przeciwieństwie do romantyków Spenser świadomie buduje retoryczną konstrukcję, by pokazać, że Chata Rozkoszy jest nienaturalna, sztuczna (we współczesnym znaczeniu tego słowa). W oczach poetów preromantycznych człowiek nie jest dzieckiem natury, tzn. nie jest z samej swej istoty dzikusem. Miltonowski Adam staje się szlachetnym dzikusem natychmiast po swym upadku, ale nie jest to jego prawdziwa natura. Romantyczny kult człowieka pierwotnego jest ubocznym produktem procesu internalizacji twórczego impulsu. Od poety zawsze oczekiwano naśladowania natury, skoro jednak model jego mocy twórczej znajduje się w nim samym, to natura, którą ma on naśladować, jest także w nim, nawet jeśli istnieje również na zewnątrz.

Pierwotna forma społeczeństwa ludzkiego skrywa się też „wewnątrz”. Mówi o tym Keats w liście do Reynoldsa:

Gdyby ludzie zamiast wieść dysputy i wymieniać stwierdzenia wyszeptywali swe przemyślenia bliźnim (...), to ludzkość (...) stałaby się demokracją Drzew w Lesie!

Także Coleridge porusza tę sprawę w *Biographia Litteraria*:

Duchy rozumieją się wzajemnie nie za sprawą otaczającego je powietrza: medium pomagającym ich porozumieniu jest wolność, jaką wspólnie posiadają.

To, czy dany poeta romantyczny okaże się konserwatystą lub rewolucjonistą zależy wyłącznie od tego, czy będzie on zdania, że istniejące aktualnie społeczeństwo przysłania swą pierwotną formę, czy — że sta-

nowi jej manifestację. W pierwszym wypadku autentyczne społeczeństwo przedstawiać mu się będzie jako pierwotna struktura łącząca naturę z rozsądkiem, wobec czego obdarzy admiracją wszystko, co ludowe, proste, a nawet barbarzyńskie, byle nie wyrafinowane. W drugim wypadku odnajdzie autentyczne społeczeństwo ducha w Kościele i jego sakramentach bądź w najgłębiej zakorzenionych manierach arystokracji. Owo poszukiwanie ucieleśnienia społeczeństwa idealnego przejawia się w zafascynowaniu średniowieczem, co bywa w Europie kontynentalnej uważane za cechę konstytutywną romantyzmu. Często wskazywano na związki bardziej skrajnego konserwatyzmu romantycznego z takimi wywrotowymi ruchami rewolucyjnymi, jak nazizm i faszyzm. Stwierdzenia te zawierają pewien element, który pozostał nie bez znaczenia do dziś, a mianowicie, iż idea wewnętrznej istoty mocy twórczej jest już w swej naturze rewolucyjna; struktura preromantyczna okazuje się natomiast głęboko konserwatywna nawet w przypadku tak rewolucyjnych poetów jak Milton. Ogromny podziw, jakim wielu romantyków obdarzało Napoleona, tak mocno związany z silną osobistą identyfikacją, w dużej mierze wynikał ze skojarzenia mocy natury, siły twórczej z rewolucyjną działalnością. Jak powiada Carlyle w swej niezwykle ostrożnej ocenie Napoleona:

Wszystko, co Napoleon zdziałał, sprowadza się w sumie do tego, co zrobił sprawiedliwie; a więc do tego, co swymi prawami usankcjonuje Naturę.

Poeta romantyczny stanowi ponadto jeden z elementów całościowego procesu, ponieważ przepływa przezeń moc twórcza — potęga ogarniająca jego własne moce. Związek zachodzący między ową wielką mocą twórczą a samym poetą można by nazwać, posługując się terminem zaczerpniętym z Blake'a, jego formą nośną [*vehicular form*]. Poczucie jedni z wszechogarniającą energią twórczą występuje w kulturze romantycznej powszechnie, nawet, zaryzykowałbym twierdzenie, w przeładowanych a podniosłych płótnach Delacroix czy w przepełnionych wolą mocy finałach utworów Beethovena. Ten aspekt symbolizmu romantycznego doczekał się już gruntownych opracowań — żeby powołać się na dzieło profesora Abramsa *The Mirror and the Lamp* lub książkę profesora Wassermana *The Subtler Language*. Z tego też względu pragnąłbym jedynie dorzucić kilka przyczynkowych spostrzeżeń. Zdarza się często, iż forma nośna owej wielkiej mocy przybiera postać porywistego wiatru, jak to ma miejsce w *Odzie* Shelleya czy w opisywanym przez Abramsa obrazie „odzewu podmuchu [*corresponding breeze*]”¹.

¹ [Zob. M. H. Abrams, *Wiatr — odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*. Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 283—284.]

Przynależy tu również obraz harfy bądź liry Eola, jako że romantycy nie dbali w tym względzie o drobiazgowy rozróżnienia. Bywa, iż poeci posługują się symbolem łodzi wiedzionej technieniem wiatru, siłą morską prądu lub też innymi, bardziej sprawnymi, siłami tajemnymi, jak w *Pieśni o starym żeglarzu* Coleridge'a. Obraz ten powraca tak często w poezji Shelleya, że zasugerował mi tytuł tej pracy; u Wordswortha zaś we wstępie do wiersza *Peter Bell* odnajdujemy obraz latającego statku w ścisłym związku z księżycem. Wszystkie liryki Wordswortha, w których czytelnik jest jakby pchany naprzód siłą metrum — *Peter Bell*, *The Idiot Boy*, *The Waggoner* i inne — należą, moim zdaniem, do centralnych utworów tego poety. Czasami ową formę nośną stanowi albo moment wzmożonej świadomości, zwielokrotniający poczucie siły, albo żywe odczuwanie komunii, jak w wypadku ód Keatsa wykorzystujących rytualną symbolikę chleba i wina.

Mitopeiczny [*mythopoeic*] charakter najlepszych utworów romantycznych z pewnością wynika z poczucia jedni z ową potężną siłą. Mit jest zwykle przecie opowieścią o bogu, który — choć obleczonego w ludzką postać i wyposażony w ludzkie cechy — nie przestaje być jednocześnie bogiem słońca, drzew czy oceanu. Mit utożsamia świat ludzki ze światem pozaludzkim, a jest to przecie jedna z fundamentalnych cech poezji. Według Coleridge'a cecha ta występuje zarówno w wyobraźni pierwotnej jak i wtórnej. „Ja nazywam siebie tym Ja” — powiada w swych *Notebooks* — „utożsamiając w ten sposób postrzegający podmiot z przedmiotem postrzegania”. „Gigantyczne Formy” prorocत्व Blake'a — to stany istnienia i odczuwania, w których doznajemy własnego bytu i własnych odczuć. Podniosłe i potężne doznania w *The Prelude* Wordswortha mają podobne powinowactwa. Nawet sny De Quinceya są nośne w tym samym sensie. Dziwne więc, że romantycy tak mało zajmowali się mitopeicznością teoretycznie, zwłaszcza że co bardziej powierzchowni w swych ocenach krytycy owych czasów wytykali niejasność mitów, co zresztą czynią i dziś różni zoilowie.

Jedną z wybijających się cech poetów romantycznych jest ich niechęć do „rozdrabniania się”: kompulsyjna potrzeba wypowiedzania się w długich, nieprzerwanie ciągnących się poematach jest w ich przypadku równie wielka, jak wybitny jest ich talent ekspresji lirycznej. Wypowiedziałem kiedyś sąd, że w swej najbardziej pierwotnej i naiwnej postaci romans [*romance*] stanowi nie kończący się pas przygód, których kres następuje albo w wyniku śmierci autora, albo w wyniku zniechęcenia tematem. Coś z ducha nie kończącego się romanu przewija się stale w romantyzmie. Childe Harold i Don Juan dadzą się zidentyfikować z Byronem do tego stopnia, że poematy, których są bohaterami, może zakończyć jedynie śmierć samego Byrona lub jego niechęć do swego *alter ego*. *The Prelude*, a właściwie całe gigantyczne poetyckie przedsięwzięcie, którego część stanowiło, jest w podobny sposób zwią-

zane z osobą Wordswortha. Rozpoczynając lekturę poematu *Sleep and Poetry* Keatsa czy *Queen Mab* Shelleya natychmiast mamy do czynienia z analogicznym zjawiskiem. Dotykamy tu problemu fragmentarycznego poematu romantycznego, o czym pisał już profesor Bostetter. Tutaj interesuje mnie raczej cecha nieograniczonej ciągłości, powiązana, jak mi się zdaje, z odczuwaniem owej energii nośnej, z poczuciem, że człowiek jest pchany naprzód jakąś wszechpotężną mocą, która — jak powiada Keats — czyni z życia ciągłą alegorię [*continual allegory*].

Pokazaliśmy już powyżej, że poezja romantyczna proponuje nową metaforyczną strukturę przestrzeni: porzuca metaforykę ruchu „na zewnątrz” i „ku górze” na rzecz ruchu „w głąb”, „do wewnątrz”. Dlatego właśnie świat stworzony wraz z niebiosami i miejscem przebywania Boga zostaje ulokowany głęboko wewnątrz. Orc Blake’a i Prometeusz Shelleya są Tytanami uwięzionymi w głębokich pokładach doświadczenia; gdzieś w otchłani znajdują się ogrody Adonisa w *Endymionie* Keatsa, a w *Królowej wieszczek* i *Comusie* są w górze. W *Prometeuszu rozpętanym* Shelleya wszystko, co przychodzi w sukurs ludzkości, wyrusza się z głębi i powiązane jest z wulkanami i fontannami. W *The Revolt of Islam* dochodzi do ciekawej kolizji nowego układu metaforycznego ze starym:

*A power, a thirst, a knowledge <...> below
All thoughts, like light beyond the atmosphere.*

[Moc, pragnienie, poznanie <...> poniżej / Wszelkiej myśli, jak światłość ponad przestworzami.]

Gdy Shelley mówi o procesie tworzenia, to jego styl nieustannie ewokuje geografie jaskiń i podziemnych źródeł występujących w poemacie *Kubla Khan* Coleridge’a. I tak np. w *Speculations on Metaphysics* napotykamy następujące słowa:

Lecz pośród zawiłych i splątanych korytarzy myśli z największą trudnością odnajduje drogę do komnat, z których się wywodzi. Jest jak rzeka płynąca wartkim i nieustannym strumieniem gdzieś w dal. <...> Jaskinie umysłu są już to mroczne i ciemne, już to przepełnione cudownym blaskiem, który jednak nie dobywa się na zewnątrz.

W poezji przedromantycznej niebo należy do porządku łaski, a łaska zwykle spływa z wysokości. W układzie zaproponowanym przez romantyzm istnieje pewne centrum, gdzie wewnętrzne i zewnętrzne przejawy tego samego ruchu i ducha łączą się w jednię, gdzie *ego* daje się identyfikować jako *ego* właśnie, ponieważ daje się również zidentyfikować z czymś, czym nie jest. U Blake’a królestwem tym, znajdującym się głęboko w samym centrum, jest Jeruzalem, Miasto Boga, której ludzkość lub Albion nadaremnie poszukiwały od początku swego istnienia, i to dlatego, że zwracały się w złym kierunku — na zewnątrz. Jeruzalem jest również Edenem, po którym Słowo Święte przechadzało się pośród prastarych drzew. Gdyby nie upadek świata, Eden znajdowałby się

w tym samym miejscu, gdzie teraz leżą Anglii lubie pola zielone, po których przechadzał się Jezus. A owe pola Anglii — to także Atlantyda, zatopione królestwo, które ludzkość może odzyskać dopiero po wysuszeniu „Morza Czasu i Przestrzeni” zalegającego umysł człowieka. Obraz Atlantydy powraca w *Prometeuszu rozpętanym*, kiedy protagonista odzyskuje wolność; Wordsworth posługuje się tym obrazem w owej wspólniejszej wizji, jedynym ocalałym fragmencie poematu *Recluse*:

*Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields — like those of old
Sought in the Atlantic Main — why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never was?
< >
— I, long before the blissful hour arrives,
Would chant, in lonely peace, the spousal verse
Of this great consummation.*

[Rajski ogród, zagajniki / Elizejskie, wyspy wiecznej szczęśliwości — podobne tym, co niegdyś / Były rajem Atlantydy — miałyby one / Być już tylko historią minionych rzeczy / Lub bajką o tym, co nigdy nie istniało? / <...> / Lecz zanim nastąpi ta szczęśliwa godzina, / Będę samotny opiewał w małżeńskim wierszu / Owo wielkie spełnienie.]

Motyw Atlantydy występuje w wielu innych romantycznych mitach: w epizodzie Glaukosa w *Endymionie* Keatsa i w utworze De Quinceya *Savannah-la-Mar*, który traktuje o „życiu ludzkim istniejącym w podwodnych głębinach wolnych od burz, co wstrząsają powierzchnią ziemi”. Motyw łądu odzyskanego z głębi oceanu odgrywa nieco dziwną rolę w *Fauście* Goethego i powraca u twórców kontynuujących tradycję romantyzmu, jak np. D. H. Lawrence. W jego wierszu *Pieśń człowieka, który przetrwał* czytamy:

Jeśli tylko będę czujny i twardy jak sam koniec ostrza
Niewidzialnym poruszany tchnieniem,
Rozstąpią się skały, dostąpimy cudu, Hesperydę znajdziemy².

W *The Pilgrim's Progress* Bunyana Ignorancja musi zawrócić do piekła spod samych wrót raju. Wynika z tego, że tylko ona zna dokładnie położenie obu tych królestw. Wewnętrzna podróż na wyspy ogrodów i wiecznej szczęśliwości bądź też do miasta światłości jest przedsięwzięciem niezwykle niebezpiecznym zarówno dla poznania jak i dla wyobraźni — tak niebezpiecznym, iż może się zakończyć totalną ruiną, jaką ukazuje *Ciemność* Byrona czy *Subterranean City* Beddoesa. Sugestia, że ostateczne zidentyfikowanie rzeczywistości lub zidentyfikowanie się z nią oznacza lub też zakłada śmierć, zawarta jest w wielu

² [D. H. Lawrence, *Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył L. Elektorowicz. Kraków 1976, s. 27.]

poematów romantycznych z Keatsowską *Odą do słowika* włącznie. Shelleya prześladowa myśl, podszeptywana przez Lucyfera w *Kainie* Byrona, że śmierć może prowadzić do najwyższego poznania. W słynnym fragmencie z *Prometeusza rozpętanego* połączony jest świat kreacji ze światem śmierci w tej samej przestrzeni wewnętrznej, w której Zaratustra spotyka w ogrodzie swoje własne odbicie. Tak jak nie da się patrzeć na słońce, mimo iż bez jego światła nie można by niczego dostrzec, tak próba odsłonięcia źródeł naszej wizji świata może okazać się destrukcyjna. Odkryła to Lady of Shalott Tennysona, gdy roztrzaskawszy zwierciadło odwróciła wzrok, by ujrzeć źródło lustrzanego obrazu. Tak więc otchłanie wnętrza opisywane w poezji romantycznej okazują się moralnie ambiwalentne, zachowując w tym względzie coś z demoniczności najniższych piętér wszechświata prezentowanych w poezji przedromantycznej.

Poszerzenie wrażliwości współczesnego człowieka o świadomość, że źródła geniuszu wykraczają poza świat dobra i zła, że posiadanie geniuszu może się stać przekleństwem człowieka, że jedyne prawdziwe poznanie otrzymał Adam od diabła — wszystko to zawdzięczamy Byronowi. W ten właśnie sposób przyczynił się on do zmiany mentalności człowieka współczesnego. Oto jak Byron mówi o bohaterze poematu *Lara*:

Cudzoziemiec w tym świecie, z nikim się nie brata,
 Zbłąkany duch, strącony aż z drugiego świata,
 Twór dzikich wyobrażeń, co tworzyć przywyka
 Naumyślnie nieszczęścia, którym sam umyka.
 I na próżno, bo często płacił mimo chęci
 Pół rozkoszą, pół smutkiem haracz ich pamięci.
 < >
 Wszystkie lepsze uczucia w polu walk zostawił,
 A sam ich przypomnieniem dręczył się i bawił.
 Lecz dumny, od skarżenia siebie będąc z dala,
 Swój błąd i podział wstydu na naturę zwała;
 A w cielesnej powłoce, jaką śmierć nam kruszy,
 Widzi karm dla robaków lub kłatkę dla duszy.
 Tak dobre i złe biorąc za jedno, powoli
 Z dziejami przeznaczenia mieszał dzieje woli³.

Nie możemy tych słów uznać za Byronowski bełkot, ponieważ poeta wypowiada się tu niezwykle precyzyjnie. W oczach społeczeństwa pełnego obaw i wymagającego konformizmu Lara musi mieć coś z demona, jak Miltonowski smok w oczach domowego ptactwa. Ale w Larze odnajdujemy coś autentycznie demonicznego, coś, co płynie stąd, iż jest on bliżej jedni świata subiektywnego i obiektywnego niż przeciętny śmiertelnik. Sytuacja taka może potęgować siły twórcze poety, lecz „wyższe”

³ [J. Byron, *Lara. Powieść*. Przełożył J. Korsak. W: *Powieści poetyckie*. Opracował A. Tretjak. Kraków 1924, s. 213—214. BN II 34.]

istoty innego typu, włączając tu Larę, stają się przez to bardziej destruktywne.

Jak zaznaczyliśmy już powyżej, polityczne przekonania poetów romantycznych zależą częściowo od tego, czy w ich mniemaniu rzeczywiste społeczeństwo jest wyrazicielem bądź też zaprzeczeniem „społeczeństwa ducha”. Natomiast ich moralna postawa uzależniona jest od ambiwalencji tego samego typu dotyczącej koncepcji natury. Wordsworthowi Natura jawi się jako bogini-matka, przepajająca duszę pogodą i radością oraz nigdy nie sprzeniewierzająca się sercu, które ją pokochało. Inaczej u markiza de Sade’a: w jego ujęciu natura jest źródłem owych perwersyjnych przyjemności uznanych przez epoki poprzednie za „nie-naturalne”. Dla Wordswortha realność Natury objawia się w tym, iż stanowi ona odzwierciedlenie wartości moralnych; dla de Sade’a ten sam fakt zaprzecza jej realności. *Sartor resartus* Carlyle’a staje się dokumentem epoki o wielkim znaczeniu właśnie dzięki temu, że przekazuje zapis takiego ambiwalentnego doznawania (a jest to ambiwalencja, nie zaś dwuznaczność) wyglądu świata. To, co widzimy, ma jednocześnie objawiać i skrywać istotę natury, tak jak ubiór ukrywa i podkreśla kształt nagiego ciała. Mówiliśmy już o tym, że dla Wordswortha Natura to bogini-matka. Jej psychologiczny rodowód, wywodzący tę postać z innych wcieleń archetypu matki, odnajdujemy w poemacie *The Prelude*. Symbolem objawionego aspektu Natury jest bogini zboża z *Ody do jesieni* Keatsa, utożsamiana z Rut postać z jego *Ody do słowika*, niepokalana wybranka milczenia z *Ody do urny greckiej*, Psyche, a nawet spowita w zasłonę Melancholia. Z aspektem utajonym Natury związane są ulotne nimfy, złośliwe i drwiące postacie kobiece o nieokreślonej formie, np. personifikacje „kobiecej woli” u Blake’a czy postać z *Alastora*. Tu przynależą straszne i groźne białe boginie (*La Belle Dame sans Merci*) oraz postacie kobiece związane z czymś zakazanym lub demonicznym (kochankowie własnych siostr u Byrona i Shelleya).

Natura u Wordswortha, wciąż jeszcze wyposażona w przedromantyczny obiektywny porządek — to natura krajobrazu przyrody podsuwającej, jak w *Oddźwiękach* Baudelaire’a, tajemne wyrocznie oczom i uszom człowieka; tu nawet kukółka, a więc ptak o zaiste niewielkiej skali możliwości głosowych, wyśpiewuje sekrety istnienia. Krajobraz jest tu jak woal spowijający nagą naturę, naturę kłów i szponów, naturę ryku jeleni i skomlenia zająca w zębach drapieżnika, naturę przepełnioną okrucieństwem, której obraz prześladował umysły późniejszego pokolenia. Nawet opis psa polującego na jeża — jeden z epizodów *The Prelude* — przedstawiony jest z punktu widzenia psa, a nie jeża. Bardziej pesymistyczna, a może po prostu bardziej realistyczna koncepcja — ujmująca naturę jako źródło zła, cierpienia i dobra zarazem — wzięła górę dopiero w późniejszej fazie romantyzmu i panuje aż do dziś.

Jedną z ważniejszych konstrukcji myślowych, jakie współczesna kultura zawdzięcza romantycznemu dziedzictwu, jest motyw „statku pijanego” w jego rozmaitych realizacjach. Wszystkie one wywodzą się jednak z koncepcji odmiennej od opisywanego powyżej pojęcia „formy nośnej”. W tym wypadku statek ów zajmuje bowiem miejsce arki Noego i symbolizuje kruche naczynie chroniące wrażliwość i wyobraźnię przed otchłaniami chaosu i nieznanymi mocy. U Schopenhauera świat jako idea niepewnie unosi się nad „światem jako wolą”, który swą moralną obojętnością obejmuje niemal cały obszar egzystencji. Darwin, którego idee łatwo ożenić z ideami Schopenhauera (czego dowodzą późniejsze dzieła Hardy’ego), uznał świadomość i poczucie moralne za przypadkowe produkty bezwzględnej energii ewolucji umożliwiającej przeżycie tylko najlepszym. Podobnie rzecz ma się u Freuda, który sam zauważył paralelność opisywanej przez siebie struktury mitycznej do pomysłów Schopenhauera: obdarzone świadomością *ego* walczy o utrzymanie się na powierzchni oceanu impulsów *libido*. U Kierkegaarda natomiast wszystkie „wyższe” impulsy upadłego człowieka [wygnanego z raju] miotane są falami olbrzymiego i bezkształtnego morza „trwogi”. Istnieją wersje tej konstrukcji, w których obrębie możliwe jest przewycięzenie antytezy symbolu świadomości i elementu destrukcyjnego: spoczywająca na dnie mórz Atlantyda staje się Araratem dla miotanej falami łodzi.

Wywód swój chciałbym zilustrować przykładem zaczerpniętym z poezji Audena [...], by pokazać, że romantyczne struktury symboliczne wciąż jeszcze funkcjonują. W doktrynie Freuda świadomość zagrożona treściami podświadomości spycha je w głąb, powodując w ten sposób nerwicę. Marks dowodził, że liberalna część tej klasy społecznej, która jest w trakcie umacniania swej władzy, tworzy państwo policyjne, gdy odczuwa zagrożenie ze strony żywiołu rewolucyjnego. W obu przypadkach cały wysiłek koncentruje się na podkreślaniu antytetycznego charakteru obu zjawisk czy klas. Jednak działanie takie okazuje się błędem, gdyż znosząc wszelkie bariery osiągniemy w pierwszym wypadku równowagę psychiczną, a w drugim — społeczeństwo bezklasowe. Utwór Audena *Recitativo [For the Time Being]* rozwija strukturę religijną, zaczerpniętą z Kierkegaarda, w analogii do idei Marksa i Freuda. Elementy liberalne czy też racjonalne, reprezentowane przez Heroda, starają się stłumić przesąd w obawie przed jego odrodzeniem się w Inkarnacji. Klęska, jaką ponoszą, oznacza, iż trzeba porzucić wszelkie wysiłki zmierzające do pogodzenia się z naturą istniejącą poza umysłem człowieka, co jest przede wszystkim prymarną funkcją rozumu. Wtedy dopiero, gdy rozum uzna, iż na próżno przemierzał obszary natury obiektywnej w poszukiwaniu jej istoty, objawi się w całej pełni ów Raj czy boskość zaklęta w umyśle człowieka. Jest to postawa względnie ortodoksyjnego chrześcijaństwa, wyrażona za pomocą obrazowania i symboliki pochodzącej z *Prometeusza rozpętanego* Shelleya i *Małżeństwa Nieba z Piekłem* Blake’a.

Jeśli chodzi o doświadczenia zmysłowe, to romantyzm oddaje tu priorytet słuchowi, który będąc znakomitym receptorem wyroczni, zawodzi całkowicie w orientacji przestrzennej, ponieważ jest to domena wzroku. Tę ostatnią Wordsworth łączy w swej *Przedmowie* [do *Lyrical Ballads*] z r. 1815 z fantazją, przypisując jej drugorzędne znaczenie. W późniejszej poezji, gdy — poczynawszy od symbolizmu francuskiego — przysłała fala antyromantycznej reakcji, więcej uwagi poświęca się zmysłowi wzroku. Rimbaud, którego *Statkowi pijanemu* zawdzięcza niniejsza praca swój tytuł, był przekonany, iż zadaniem poety jest „se faire voyant”, a jego *illuminations* mają charakter wizualny do tego stopnia, że nawet samogłoski są tu widziane w kolorach. Nie ma to jednak nic wspólnego z przedromantycznym doświadczeniem ustrukturuwania natury; przeciwnie, działalność ta powinna doprowadzić romantyczne poczucie doniosłości prorocstwa do stanu jakby autohipnozy. (Związek autohipnozy ze zmysłem wzroku stał się przedmiotem nowo wydanej pracy profesora Marshalla McLuhana *The Gutenberg Galaxy*.) Nacisk na elementy wizualne prowadzi do techniki fragmentu. Atak, jaki Poe przypuścił na długi poemat, okazuje się więc nie romantycznym, lecz antyromantycznym manifestem, na co zresztą wskazuje jego wpływ na innych poetów. Tradycja symbolizmu występuje w imagizmie, tak mocno podkreślającym priorytet wartości wizualnych w teorii i tak radośnie ignorującym te założenia w praktyce. Odczytujemy go również w uwadze, jaką Pound przykładał do przestrzennego zestawiania [*juxtaposing*] metafor, a także u Eliota, gdy rozprawia o wyższości poetów stosujących, na wzór Dantego, „klarowne obrazy wizualne”. Krytyka tradycji romantycznej zaproponowana przez T. E. Hulme’a konsekwentnie przekłada fantazję [*fancy*] nad wyobraźnię [*imagination*] oraz podkreśla obiektywny charakter natury, którą poezja ma naśladować; niezgodny z duchem antyromantycznym jest tu natomiast nacisk na prymitywizm i fascynacja Bergsonem. Ekstrem techniki fragmentaryczności osiąga chyba Pound w wydaniu dzieł zebranych Hulme’a na jednej kartce.

Przez odwołanie się do Audena chciałem pokazać, czego ów cały ruch antyromantyczny nie zdołał dokonać — nie stworzył on mianowicie jakiejś trzeciej struktury obrazowania. Nie powrócił także do struktury poprzedzającej romantyzm; tylko pozornie czynił to Eliot dochowując wierności Dantemu i deprecjonując element profetyczny sztuki. Zarzut subiektywizmu, postawiony romantyzmowi przez Matthew Arnolda i wielokrotnie powtarzany, zakłada wyższość obiektywizmu w poezji, a jest to przecież koncepcja romantyczna, która do krytyki angielskiej weszła za sprawą Coleridge’a. Krótko mówiąc, antyromantyzm nie stworzył nic nowego, co by usprawiedliwiało nadanie mu rangi odmiennego prądu: pozostanie na zawsze ruchem poromantycznym. Pierwszym etapem rewizji romantyzmu powinno być prześledzenie jego kontynuacji w literaturze współczesnej. Etap ten jest już mocno zaawansowany, na co

wskazują prace profesora F. Kermode'a i innych. Pozostaje nam osądzać romantyzm tylko jego własnymi miarami. Bo przecie na nic się nie zda szukanie precyzji tam, gdzie pożądana jest nieokreśloność, wynoszenie cnoty powściągliwości wobec romantycznej wylewności bądź też domaganie się wartości wizualnych, kiedy poeta w ciemnościach słucha śpiewu słowika. Wtedy, być może, dostrzeżemy w romantyzmie i to, co Melville podziwiał w architekturze greckiej:

*Not innovating wilfulness,
But reverence for the Archetype.*

[Nie nowatorska swoboda, / Lecz uwielbienie arcywzoru.]

Przełożył Maciej Orkan-Lęcki