

Meyer H. Abrams

Wiatr - odpowiednik stanów duchowych : o pewnej romantycznej metaforze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 279-298

1971

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.

MEYER H. ABRAMS

WIATR — ODPOWIEDNIK STANÓW DUCHOWYCH

O PEWNEJ ROMANTYCZNEJ METAFORZE

W roku 1834 zauważył Henry Taylor, iż napaści Wordswortha na XVIII-wieczne słownictwo poetyckie zakończyły się powodzeniem: poezja zbliżyła się częściowo do mowy potocznej. Ale Taylor zaznaczył przy tym, że wskutek tego nowe słownictwo poetyckie niepostrzeżenie zastąpiło stare. I chociaż romantycy nie nazywali już słowika jego greckim imieniem Filomela, to niektórzy z nich określali go mianem perskim Bulbul. Taylor cytuje pewnego czytelnika, który mówi, że „dopiero z poezji lorda Byrona dowiedział się, iż dwa byki [ang. *bull* — byk] czynią jednego słowika”. Co gorsza, poezję zasypano „w czułym bredzeniu” takimi wytartymi określeniami, jak „dziki” [*wild*], „jasny” [*bright*], „samotny” [*lonely*] i „sen” [*dream*], zwłaszcza zaś rozmaitymi formami pochodnymi od słowa „dech” [*breathing*]. „Oddech — powiada Taylor — stał się słowem odnoszonym do wszystkiego, z wyjątkiem czynności oddychania”¹.

[Meyer H. Abrams — amerykański historyk literatury specjalizujący się w okresie romantyzmu. Jest autorem książki *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York 1953), która jest już pozycją niemal klasyczną, oraz wielu rozpraw, także redaktorem kilku książek zbiorowych.

Przekład według: *The Correspondent Breeze. A Romantic Metaphor*. Pierwodruk w: „The Kenyon Review”, vol. 19 (1957), s. 115—130. Przedruk poprawionej wersji z pracy zbiorowej: *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Ed. by M. H. Abrams. Oxford University Press. A Galaxy Book, New York 1960, s. 37—54.

Tytuł szkicu Abramsa jest cytatem z poematu W. Wordswortha *Preludium*, którego odpowiedni zwrot brzmi w przekładzie S. Kryńskiego (*Angielscy poeci jezior*): „odzew łagodny twórczego podmuchu”. W kilku drobnych przypadkach nie korzystamy z istniejących przekładów, gdyż nie oddają one tych właściwości oryginału, które są przedmiotem analizy.]

¹ *Essays on the Poetical Works of Mr. Wordsworth*, W: *The Works of Sir Henry Taylor*. T. 5. London 1878, s. 1—4.

Do tej przenikliwej obserwacji dorzuciłbym, że „dech” stanowi tylko jedną z realizacji bardziej ogólnego elementu obrazowania w poezji romantycznej. Jest nim powietrze w ruchu, bez względu na to, czy jawi się jako powiew czy tchnienie, wiatr czy oddech — jako powietrze wprawione w ruch przez siły przyrody czy też ludzkie płuca. Godny uwagi jest już sam fakt, że poezja Coleridge’a, Wordswortha, Shelleya, Byrona została tak dokładnie „przewietrzona”, ale zaskakujące jest, jak często w najbardziej doniosłych utworach poetyckich wiatr stanowi nie tylko składnik krajobrazu, ale metaforyczny obraz gwałtownych przemian w świadomości poety. Zrywający się wicher, zazwyczaj w powiązaniu z zewnętrznym przejściem od zimy do wiosny, zespała się ze złożonym procesem podmiotowym: przywróceniem poczucia wspólnoty po okresie wyobcowania, odrodzeniem się vitalności i siły uczuć po apatii i śmiertelnym bezwładzie, wybuchem mocy twórczej po okresie wyjałowienia wyobraźni.

Oda Coleridge’a *Przygnębienie*, utwór napisany w r. 1802, dostarcza najwcześniejszego bogatego przykładu owego symbolicznego równania. Medytacje poetyckie umiejscowione są w kwietniu, który okazuje się, podobnie jak w *Ziemi jałowej* Eliota, najokrutniejszym miesiącem, ponieważ tchnąc życie w martwą krainę, boleśnie budzi życie uczuciowe obserwatora, mieszając pamięć i pożądanie. Na początku utworu zbłąkany powiew wywołuje dźwięk harfy — instrumentu, którego tajemnicze modulacje pobrzmiwają w większości omawianych przez nas utworów.

James Bowyer, nauczyciel Coleridge’a i przedwordsworthiański reformator słownictwa poetyckiego, energicznie zakazywał posługiwania się tradycyjną lirą jako symbolem działań poetyckich. „Harfa? Harfa? Lira? Pióro i atrament masz, chłopcze, na myśli!”² Dzięki jednak zauważonym już przemianom — możemy to nazwać zasadą Taylora — lira Apollina zastępowana często bywa w poezji romantycznej lirą eolską, której muzyka wywołana zostaje nie przez kunszt, ludzki czy boski, ale przez siły natury. Poeta zdaniem Shelleya — ściśle tego paralele znajdujemy u Coleridge’a i Wordswortha — jest instrumentem doznającym wrażeń „podobnie jak lira eolska trącana zmiennymi powiewami wiatru w rytm ciągle zmiennej melodii”³. Harfa stała się ustalonym romantycznym odpowiednikiem świadomości poetyckiej, metaforycznym pośrednikiem między ruchem zewnętrznym a wzruszeniami wewnętrznymi. Można snuć domysły, że bez owego XVIII-wiecznego cacka poetom romantycznym za-

² S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Ed. J. Shawcross. T. 1. Oxford 1907, s. 5.

³ *A Defence of Poetry*. W: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*. Ed. J. Shawcross. London 1909, s. 121.

brakłoby pojęciowego modelu dla wyrażenia tego, w jaki sposób umysł i wyobraźnia reagują na wiatr, modelu, bez którego — w sensie dosłownym — nie mogłyby powstać najbardziej charakterystyczne fragmenty ich utworów.

W *Przygnębieniu* Coleridge'a lamentująca harfa przepowiada burzę, której podmiot liryczny oczekuje w letargu, z nadzieją, że tak jak w przeszłości może ona „wyzwolić duszę” i dać upust

*stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief (...)*

[stłumionemu, sennemu, beznamiętnemu żalowi, / co nie znajduje naturalnego ujścia ani wyzwolenia (...)]

Bohater utworu dokonuje przeglądu nieszczęść, które kazały mu schronić się w „zawiłe dociekania” i zniszczyły radość wewnętrzną oraz jakąkolwiek możliwość utrzymania uczuciowego kontaktu z otoczeniem. Najgorsze jest towarzyszące temu porażenie władz poetyckich, owego „kształtującego ducha Wyobraźni”. Ale już podczas dokonywania przez bohatera przeglądu spraw łączących się z martwością życia — wicher zewnętrzny wzrasta, przemieniając się w ulewną burzę, i wydobywa z harfy donośną i gwałtowną muzykę. Podobnie jak harfa, również poeta odpowiada na wiatr wzmożoną żywotnością. To, co określa jako „namiętność i życie, których źródła biją we wnętrzu”, wybucha ponownie, aż wraz z uciszeniem się wiatru utwór powraca do punktu inicjalnego: spokój opanowuje zarówno przyrodę jak i umysł bohatera. Ale poeta przeszedł drogę od spokoju apatii do spokoju następującego po uniesieniu. Za sprawą burzy, opisanej w odzie, dochodzi do zaprzeczenia założeń utworu: duch poety budzi się do gwałtownego życia już wówczas, gdy oplakuje swą śmierć wewnętrzną, osiąga wyzwolenie w samym akcie rozpaczania nad brakiem jakiegokolwiek ujścia dla uczuć i przedstawia moc wyobraźni w trakcie upamiętniania jej klęski.

Dowody tego, że wspomniany utwór oparty był na osobistym przeżyciu, znajdujemy w wielu listach Coleridge'a świadczących o upodobaniu poety do wichrów i burz, które obserwował, „oddając z całym uczuciem cześć potędze i »wiecznemu Ogniwu« Energii”, wędrując wśród nich „przybity (...) poczuciem jałowości”, w „depresji zbyt głębokiej, by chcieć ją wspominać”, szukając natchnienia, by móc ukończyć *Christabel*⁴.

⁴ Listy z 18 października i 1 listopada 1800. W: *Collected Letters*. Ed E. L. Griggs. T. 1. Oxford 1956, s. 638 i 643. Geniusz — zapisał Coleridge w swym notatniku w r. 1806 — może „pozostawać jakby przysypany tłącym się żarem, aż jakiś gwałtowny i budzielski Podmuch Łaski odradzającej (...) rozpali go i objawi na nowo”. Cyt. przez George'a Whalleya, *Coleridge and Sara Hutchinson*. London 1955, s. 128.

W pewnym fragmencie napisanym mniej więcej dziewięć miesięcy po ukończeniu *Przygnębienia* odnajdujemy symboliczny wichur, który łączy się znowu z odrodzeniem uczuć i wyobraźni i wiedzie ku poczuciu, iż życie wewnątrz i zewnątrz nas stanowi jedność:

Prosto i poważnie: jako wędrowiec na szlakach alpejskich nigdy nie odczuwałem samotności w objęciach skał i pagórków, lecz duch mój błąka się, pędzi i wiruje jak Liść Jesienny; szaleńcza aktywność myśli, wyobraźni, uczuć oraz potrzeba działania w głębi mnie wzbiera — rodzaj wichury w samych trzewiach, która nie pędzi w żadnym kierunku określonym przez kompas, i nie wiem, skąd nadciąga, ale wstrząsa całą moją istotą (...). Życie zdaje mi się wówczas duchem powszechnym, który nie posiada i posiadać nie może przeciwstawnej sobie zasady (...), gdzie jest tu miejsce na śmierć? ⁵

Podobnie jest u przyjaciela Coleridge'a — Wordswortha: „Wiatry zimowe — jak zapisała Dorothy — stanowią przedmiot jego zachwyty. Myśl poety o tej porze roku częściej niż kiedykolwiek staje się płodna” ⁶. Zjawisku temu sam Wordsworth dał znamienne świadectwo w autobiograficznym *Preludium*. W utworze tym nawroty wiatru od początku są istotnie dyskretnym *leitmotiv*'em reprezentującym główny temat ciągłości i wymienności zewnętrznego ruchu oraz wewnętrznego życia i jego mocy, *leitmotiv*'em dostarczającym utworowi zasady organizującej, która wykracza poza chronologię.

Dawniejsi poeci rozpoczynali swe dzieła epickie zwracając się o natchnienie do Muzy, Apollina czy Ducha Świętego. Początkowe wersy Wordswortha, które spełniają tę samą rolę, brzmią następująco:

*Oh there is blessing in this gentle breeze
That blows from the green fields and from the clouds
And from the sky (...)*

[O, błogosławi mi lekki ten wietrzyk,
Co z pól zielonych wieje i z obłoków,
I z nieba (...)]⁷

Wyzwolony wreszcie od miasta i przygniatającego ciężaru przeszłości, powiada poeta: „oddycham na nowo”. Ale podobnie — jak odkrywamy — oddycha natura we fragmencie, gdzie wiatr staje się zarówno bodźcem jak i zewnętrznym odpowiednikiem wiosennego jakby przebudzenia ducha po zimowej porze i odrodzenia poetyckiego natchnienia, które Word-

⁵ 14 stycznia 1803, *Collected Letters*, t. 2, s. 916. 20 października tego roku Coleridge zapisał w notatniku: „Przez całą noc burza — zacinający, deszczem smagający wiatr (...). Ja, na wpół uśpiony, wsłuchuję się, nie bez zaczepek ze strony Uczuć poetyckich (...)”. *The Notebooks of S. T. Coleridge*. Ed. K. Coburn. T. 1. New York 1957, poz. 1577.

⁶ 29 listopada 1805. *The Early Letters of Wm. and Dorothy Wordsworth*. Ed. E. de Selincourt. Oxford 1935. T. 1, 547.

⁷ [Przekład S. Kryńskiego. W: *Angielscy poeci jezior*, s. 135.]

sworth, idąc dalej niż Coleridge, stawia na równi z natchnieniem proroków nawiedzonych przez Ducha Świętego. Występuje nawet przelotny paralelizm metaforyczny między wynikającym stąd dziełem poetyckiej kreacji a prawzorem tworzenia poprzez Boskie tchnienie — gdyż „jażń Natury — jak powiedział później Wordsworth — to tchnienie Boga” (*Preludium*, wyd. 1805, V, 222).

*For I, methought, while the sweet 'breath of Heaven
Was blowing on my body, felt within
A corresponding mild creative breeze,
A vital breeze which travell'd gently on
O'er things which it had made, and is become
A tempest, a redundant energy
Vexing its own creation. 'Tis a power
That does not come unrecogniz'd, a storm
Which, breaking up a long-continued frost
Brings with it vernal promises (...)
The holy life of music and of verse (...)*

*To the open fields I told
A prophecy: poetic numbers came
Spontaneously, and cloth'd in priestly robe
My spirit, thus singled out, as it might seem,
For holy services (...)*

[Bo zdało mi się, gdy wonny dech niebios
Owiewał ciało, zem poczuł gdzieś w głębi
Odzew łagodny twórczego podmuchu,
Żywotny podmuch, co lekko przeleciał
Nad tym, co stworzył, ale teraz stał się
Burzą, energią zebraną w nadmiarze,
Co swe stworzenie dręczy. To potęga,
Co nie przybywa nie poznana; burza,
Co przełamując mróz tak długotrwałą,
Zwiastuje wiosnę i niesie nadzieję (...)
Świętego życia muzyki i wiersza (...)⁸

Polom rozległym głosiłem / Proroctwo. Swobodnie dobieierałem poetyckie
dźwięki, / Duch zaś mój, w szaty kapłańskie odziany, / Zdawał się wybrany
/ Do ceremonii świętej (...)]

Nieco zaś dalej występuje pozostały składnik romantycznego zespołu wyobrażeń, analogia między umysłem poety a harfą eolską:

*It was a splendid evening; and my soul
Did once again make trial of the strength
Restored to her afresh; nor did she want
Eolian visitations; but the harp
Was soon defrauded. (...)*

(wyd. z 1805, I, w. 1—105)

⁸ [Przekład jw., s. 137—138.]

[Był wspaniały wieczór, a moja dusza / próbowała raz jeszcze sił, które jej wróciły; nie pożądała wcale / Eolskich nawiedzeń, lecz harfa / Wkrótce została w błąd wprowadzona.]

Później Wordsworth idzie śladem wznawianych przez Milтона inwokacji do boskich przewodników, wzywając „ożywcze tchnienie”, stanowiące „radosny wstęp do tego Wiersza”, które teraz, stawszy się widzialnym dzięki kołyszącym się gałęziom ulubionego gaju, ponownie

*Spreads through me a commotion like its own,
Something that fits me for the Poet's task.*

(VII, w. 1—56)

[Wprawia mnie w poruszenie podobne swojemu, / Coś, co mnie sposobi do zadań Poety.]

Opis duchowego kryzysu, dokonany przez Wordswortha w *Preludium*, biegnie z grubsza równoległe do autobiograficznych fragmentów *Przygnębienia* Coleridge'a. Na samym zaś dnie apatii, doznając „całkowitej utraty samej nadziei i rzeczy, w których można pokładać nadzieję”, poeta daje znak powrotu do zdrowia, zwracając się znów do *correspondent breeze*:

*Not with these began
Our Song, and not with these our Song must end:
Ye motions of delight, that through the fields
Stir gently, breezes and soft airs that breathe
The breath of Paradise, and find your way
To the recesses of the soul! (...)*

(XI, w. 7—12)

[Nie tym się zaczęła
Pieśń nasza — nie tym pieśń nasza się skończy;
Ruchy rozkoszne, wy, co poprzez pola
Suniecie miękko, wietrzyki, co tchniecie
Oddechem rajy i trafiacie prosto
Do zakamarków duszy! {...}]⁹

„Wiosna powraca, widziałem powrót wiosny”. I nawet wpływ Doroty ujęty jest jako ożywczy wiosenny powiew:

*Thy breath,
Dear Sister, was a kind of gentler spring
That went before my steps.*

(XII, w. 23—24; XIII, w. 244—246)

[Tchnienie twe, / Siostró droga, łagodniejsze od wiosny, / wyprzedzało mój krok.]

⁹ [Przekład jw., s. 227.]

Raz po raz najbardziej sekretne wypowiedzi Wordswortha wykorzystują w podobny sposób, jak to określili w *The Excursion* (IV, w. 600), „powiewy natury, poruszające jego duszę”¹⁰. W *Odzie o przeczuciach nieśmiertelności* „(...) Wiatr zawiewa do mnie z pól uśpionych”¹¹, zaś w *Preludium* poeta wsłuchuje się w dźwięki, które

*(...) make their dim abode in distant winds.
Thence did I drink the visionary power;*

[(...) znajdowały swą nikłą siedzibę w odległych wiatrach. / Stąd spijałem potęgę widzeń;]

— lub stwierdza, że:

*(...) visionary power
Attends the motions of the viewless winds,
Embodied in the mystery of words.*

[(...) potęga widzeń / Towarzyszy poruszeniem niewidzialnych wiatrów, / Wcielonych w tajemnicę słów.]

Muszla Araba w śnie Wordswortha, która wydaje „donośny proroczy dźwięk pełen harmonii”,

*Had voices more than all the winds, with power
To exhilarate the spirit.*

(wyd. z r. 1850, II, 310—311)

[Posiada głosów więcej niżli wszystkie wiatry, a przy tym władzę / Radowania ducha.]

Z dwu „momentów czasowych” — niezatartych wspomnień, dzięki którym wyobraźnia, jak u Coleridge’a, „nadwątlona uprzednio, zostaje nasycona i niepostrzeżenie uleczona” — jeden dotyczy kobiety „w szatach szarpanych i targanych silnym wiatrem”, drugi zaś — „wiatru i mokrego śniegu”, budzących „ponurą muzykę starodawnej ściany kamiennej”. Dlatego w tym właśnie czasie, w zawieli i deszczu zimowym, lub wówczas gdy letnie drzewa kołyszą się

¹⁰ W swojej „zapowiedzi” (*Prospectus*) poematu *The Recluse* Wordsworth napisał:

*To these emotions, whencesoe'er they come,
Whether from breath of outward circumstance,
Or from the soul — an impulse to herself —
I would give utterance in numerous verse.*

[Wzruszeniom tym, skądkolwiek nadchodzą, / Z tchnień dookolnych, / Czy też z duszy — samą siebie pobudzającej — / Dam wyraz w licznych wierszach.] *Poetical Works*. Ed. E. de Selincourt. T. 5. H. Darlinshire, Oxford 1949, s. 3.

¹¹ [Przekład Kryńskiego, op. cit., s. 83.]

*In a strong wind, some working of the spirit,
Some inward agitations thence are brought.*

(wyd. z r. 1850, XII, 208—332)

[Przy silnym wietrze, następuje jakieś pobudzenie ducha, / Jakies wewnętrzne ożywienie.]

Wordsworth odczytał swe ukończone arcydzieło Coleridge'owi w r. 1807, w pięć lat po powstaniu *Przygnębienia*, kiedy Coleridge pozostawał w skrajnej depresji psychicznej. Upamiętniając to zdarzenie w wierszu *To William Wordsworth*, Coleridge skrupulatnie odnotował, że Wordsworth opisał ożywiający wpływ, jaki na jego myśl wywarł wiosenny wiatr: „przynoszące życie powiewy, tajemnicze jak duch wiosennego wzrastania”. Gdy Coleridge słuchał następnie fragmentów, w których Wordsworth wyrażał swą miłość do niego i wiarę w swego przyjaciela, uroczysty głos poety ogarnął go nagle niby gwałtowny wiatr — podobny do rzeczywistej wichury z *Przygnębienia* — który pobudził odrętwiałego ducha „o wygasłej, jak się zdawało, nadziei” do natychmiastowego i bolesnego odrodzenia. Jest to jeden z najbardziej poruszających epizodów w literaturze.

The storm

*Scatter'd and whirl'd me, till my thoughts became
A bodily tumult. (...)
Ah! as I listened with a heart forlorn,
The pulses of my being beat anew:*

*And even as Life returns upon the drowned,
Life's joy rekindling roused a throng of pains —
Keen pangs of Love, awakening as a babe
Turbulent, with an outcry in the heart. (...)¹²*

[Burza / Mnie rozdarła i wciągnęła w wir, aż myśli moje przemieniły się / W fizyczne wzburzenie. (...) / Ach! kiedy tak słuchałem z sercem niepokojonym, / Tętno całej mojej istoty poczęło bić na nowo. / Jak kiedy Życie wraca topielcowi, / Tak pobudzona na nowo radość Życia wywołała nadmiar udręki — / Przenikliwe bóle Miłości, budzącej się jak dziecko / Niepokojne, z krzykiem w sercu. (...)]

Łatwo mnożyć podobne cytaty z tych i innych pisarzy romantycznych. Tak np. Childe Harold odzyskał swe siły duchowe uczestnicząc w szaleństwach burzy alpejskiej i dostrzegł w niej podobieństwo do gwałtownego wyzwolenia się własnej myśli poetyckiej (*Pieśń* III, 42—47). Kiedy zaś De Quincey jako sześciolatek stał na uboczu, samotnie, przy śmiertelnym łożu swej ukochanej siostry, „podniósł się uroczysty

¹² Do tekstu kanonicznego z *Sybelline Leaves* włączyłem tu fragment wariantów. Por. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. E. H. Coleridge. T. 1. Oxford 1912, s. 403—407.

wiatr”; gdy „ucho pochwyciło ową szeroko rozlegającą się eolską inkantację”, a oczy odwróciły się od „złocistej pełni życia” na świecie w letnie popołudnie, by spocząć „na szronie pokrywającym twarz mojej siostry, nagle ogarnęło mnie uniesienie. (...) Duch mój wzniósł się jakby na wielkiej fali (...)”¹³.

Szczegółnej uwagi domaga się jeden poeta, najbardziej wizyjny i wieszczy. Najlepiej znany utwór poetycki Shelleya zwraca się bezpośrednio do wiatru, w formie rozwiniętej inwokacji i prośby. W otwierających wiersz strofach Dzikie Wiatry Zachodnie jest zarazem burzycielem i strażnikiem, ponieważ jesienią zdziera martwe liście i nasiona, ale po to jedynie, by w następującej potem porze roku inny wiatr zachodni — „twoja lazururowa siostra wiosenna” — mógł zagrać pobudkę zmartwychwstania, ożywić nasiona i wezwać paki, aby żywiły go, tak jak żywią sobą stada owiec pasące się na powietrzu. W ostatniej strofie Shelley, podobnie jak Coleridge w *Przygnębieniu*, wykrzykuje do wiatru, aby przewiał przez niego, w jesieni życia duchowego, jak przez harfę — „niech się w twoją harfę jak ten las przemieni”¹⁴ — i rozniósł po świecie zwiędłe liście jego martwych myśli, „przyspieszając nowe narodziny”. W zakończeniu zaś, w podmuchu wichru wygrywającego tym razem apokaliptyczną pieśń powszechnego zniszczenia i zmartwychwstania, spełnia się rozległa analogia między oddziaływaniem wiatru na nie przebudzoną jeszcze ziemię, poetyckim i profetycznym natchnieniem pieśniarza oraz wszelką wiosną ducha ludzkiego.

*Be thou, Spirit fierce,
My spirit! Be thou me, impetuous one! (...)
Be through my lips to unawakened earth*

*The trumpet of a prophecy! O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?*

[Nieokiełznany duchu,
Bądź moim duchem! Bądź mną, siło żywa! (...)
Niechaj się rozszerza
Nad senną ziemią me proroctwo, głośnie

Jak odgłos surmy! Gdy się zima zbliża,
Czy nie podąży za nią wiosna chyża?!¹⁵]

Wiatr służył często Shelleyowi jako impuls i symbol natchnienia, zarówno w szkicach prozą jak w wierszach. *Alastor* rozpoczyna się inwokacją do „Matki tego nieobjętego świata”.

¹³ *Autobiographic Sketches*. Rozdz. 1: *Udręki dzieciństwa*.

¹⁴ [Przekład J. Kasprowicza. W: P. B. Shelley, *Poezje wybrane*, s. 51.]

¹⁵ [Przekład J. Kasprowicza. W: *Poeci angielscy*. Lwów 1907, s. 200–201.]

*Serenely now
And moveless, as a long-forgotten lyre (...)
I wait thy breath, Great Parent, that my strain
May modulate with murmurs of the air (...)*¹⁶

[W uciszeniu teraz / I nieporuszony, jak zapomniana z dawna lira, / Oczekuję twego tchnienia, Pra-rodzicielko, by me tony / Mogły współbrzmieć z szeptami przestworzy (...)]

Szczególnie interesująco wykorzystał Shelley wiatr w poemacie *Adonais*. Utwór ten powtarza klasyczną kompozycję elegijną — zgodną również z kierunkiem ewolucji i wczesnej romantycznej poezji smutku — od rozpaczki do pocieszenia, chociaż pocieszenie Shellyowskie zawiera w sobie pragnienie śmierci:

*Die,
If thou wouldst be with that which thou dost seek! (...)
Why linger, why turn back, why shrink, my Heart?*

[Umieraj, jeśli chcesz być z tym, czego szukasz! (...) / Czemu się ociążasz, czemu odwracasz, czemu wzdragasz, Serce moje?]

Finał jest jednak zaskakujący. Większość tych utworów rozpoczyna się od wiatru pojętego dosłownie, który przekształca się następnie w metaforyczny wiatr natchnienia. Shelley odwraca porządek. W zakończeniu utworu *Adonais* natchnienie, którego wzywał „w pieśni” (tzn. w *Odzie do Zachodniego Wiatru*), zstępuje na niego rzeczywiście. Czuje dotykalny powiew, który urasta do gwałtownej zawieruchy w dosłownym sensie:

*The breath whose might I have invoked in song
Descends on me; my spirit's bark is driven,
Far from the shore, far from the trembling throng
Whose sails were never to the tempest given;
The massy earth and sphered skies are riven!
I am borne darkly, fearfully, afar (...)*¹⁷

¹⁶ *Alastor*, w. 41—46. W: *A Defence of Poetry*: „myśl podczas procesu twórczego jest jak gasnący węgiel, którego budzi do przelotnej świetlistości jakiegoś niewidzialne oddziaływanie, podobne nietrwałemu wiatrowi”.

¹⁷ Por. *Raj* Dantego, II, 7 n.:

*L'acqua ch'io prendo già mai nonò si corse;
Minerva spira, e conducemi Apollo.*

[Nikt nie biegł nurtem, kędy ja się wożę;
W żagiel dmie Minerwa, Feb drogę odkryje,

(Przekład E. Porębowicza)]

Fragment z Shelleya posiada daleki odpowiednik w finale *Zamku w Locksley Tennynsona*, gdzie nagłe przejście od rozpaczki do nadziei, któremu towarzyszy wybuch „prastarych źródeł natchnienia”, materializuje się na zewnątrz w niespodziewanej burzy:

*Let it fall on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow:
For the mighty wind arises, roaring seaward, and I go.*

[Tchnienie, którego mocy wzywałem w pieśni, / Zstępuje na mnie. Łódź mego ducha gnana jest / Z dala od brzegu, z dala od drżącej ciżby, / Której żagle nie zaznały nigdy burzy. / Masywna ziemia odrywa się od sferycznych niebios! / Rodzę się w mroku, w bojaźni, w oddali (...)]

2

Poetyckie zrównania powiewu i oddechu z duszą, tchnienia z natchnieniem, ożywianie przyrody z ożywaniem ducha — wzięte pojedynczo — nie są ani swoiście romantyczne, ani też w żadnym razie nowe. Są one dawniejsze niż przekaz historyczny. Zawarte w strukturze starożytnych języków, są szeroko rozpowszechnione w mitach i folklorze i tworzą wiele doniosłych formuł naszej tradycji religijnej.

Kiedy np. Shelley przemienia Wiatr Zachodni w tchnienie Istoty Jesiennej oraz ducha, który staje się jego własnym tchnieniem i duchem, i który poprzez niego obwieszcza dźwiękiem trąb powszechne zmartwychwstanie, to może się wydawać skrajnie nowatorski. Jednakże z punktu widzenia filologicznego Shelley cofnął się, ożywił tylko i wykorzystał starodawne, niepodzielne jeszcze znaczenia tych słów. Łaciński *spiritus* oznaczał bowiem zarówno wiatr i oddech jak duszę. Podobnie łacińskie słowo *anima*, greckie *pneuma*, hebrajskie *ruach*, sanskryckie *atman* oraz odpowiadające im słowa w arabskim, japońskim i wielu innych językach, często zupełnie ze sobą nie spokrewnionych. W mitach i religii wiatr i oddech odgrywają ponadto istotną rolę w procesie stwarzania wszechświata i człowieka. Na początku duch, oddech czy wiatr (*ruach*) Boży uniósł się nad wodami, po stworzeniu zaś człowieka Bóg „natchnął w oblicze jego dech żywota: i stał się człowiek w duszę żywiącą”. Nawet w *Starym Testamencie* dech i wiatr obdarzone były dodatkową mocą przywracania życia po śmierci, jak u Ezechiela (37, 9): „Prorokuj do ducha, prorokuj, synu człowieczy! a rzeczesz do ducha (...): Od czterech wiatrów przyjdź duchu! a natchnij te pobite, a niech ożyją”. Podobnie rzekł Jezus (Jan 3, 7—8): „Nie dziwuj się, żem ci powiedział: Potrzeba

[Niech na Locksley-Hall upadnie,
niecąc ogień, grad lub śnieg...
Wichr się zrywa! dmie ku morzu!
Ja porzucam już ten brzeg.]

[Przekład Kasprowicz, *Poeci angielscy*, s. 355.] Podobnym nagłym przejściem zamyka się *Cmentarz morski* Valéry'ego:

Le vent se lève. Il faut tenter de vivre.

[Wiatr się zrywa. Ku życiu trzeba zwrócić kroki.]
(Przekład R. Kołonieckiego)

się wam narodzić znowu. Duch¹⁸ kędy chce, tchnie (...), tak jest wszelki, który się narodził z Ducha". Ale dech Boży w *Biblii* może też być wyniszczającą burzą (jak w *Trzeciej Księdze Królewskiej*, 19, 11; *Ezechiel* 13, 13), symbolizującą wybuch gniewu Boga, gdzie indziej zaś jest darem życia lub łaską. Podobnie bogów wiatru w mitach greckich i rzymskich uznawano za siły niszczące, które należało przebłagać. Uważano jednak także, że posiadają one — zwłaszcza Wiatr Zachodni, Zephyrus lub Favonius — władzę ożywiania i zapładniania. Fakt ten zapisali średnio-wieczni encyklopedyści oraz Chaucer:

*Whan Zephyrus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes (...)*

[Gdy wąły Zephyrus swoim słodkim tchnieniem / Ożywiał w gajach i na wrzosowiskach / Wczesne plody ziemi (...)]

Tak więc Shelleyowski Wiatr Zachodni, będący jednocześnie tchnieniem i duchem, burzycielem i strażnikiem, w tym samym stopniu ożywiającym zefirem Rzymian i dęciem trąb z *Księgi Objawienia*, zwiastującym jednoczesne zburzenie istniejącego świata oraz nowe życie w świecie przetworzonym, miał wielu swoich pogańskich i chrześcijańskich poprzedników. Dodatkowy związek między wiatrem i natchnieniem jest oczywiście zawarty w tym drugim słowie, ponieważ „natchnąć” znaczyło kiedyś wionąć lub „tchnąć w”. Kiedy zaś człowiek przyjmował boski *afflatus*, to przyjmował — dosłownie — oddech lub tchnienie Boga czy muzy. Zgodnie z klasycznymi wierzeniami owo nadprzyrodzone tchnienie pobudzało wizjonerskie wypowiedzi religijnych wyroczni i wieszczych poetów. Elifaz z Temanu w *Księdze Joba* (4, 13—16), wyraził podobny pogląd: „W okropności widzenia nocnego (...) duch (lub powiew: *ruach*) szedł przy bytności mojej (...) i słyszałem głos jako wiatru cichego”. Gdy zaś zakończyły się „dni Pięćdziesiątne” z *Dziejów Apostolskich* (2, 3—4), „stał się z prędką z nieba szum, jakoby przypadającego wiatru gwałtownego (...). I napełnieni byli wszyscy Duchem Świętym i poczęli mówić rozmaitymi językami, jako im Duch Święty wymawiać dawał”.

W związku z tym pozostaje jeszcze jeden szczegół historyczny. Pojęcie Duszy Świata u stoików — jest to „*Pneuma*”, „*Spiritus Sacer*” czy „*Anima Mundi*” — zawierało pierwotnie, w dosłownym znaczeniu tych słów, pojęcie czegoś w rodzaju tchnienia, boskiej lotnej substancji, która napełnia świat materialny i tworzy także jednostkową psychikę ludzką. Poeta Lukan powiedział, iż Apollo założył wyrocznię delficką przy wielkiej rozpadlinie, gdzie „ziemia wydzielala z siebie tchnienie boskiej praw-

¹⁸ [W polskich przekładach *Biblii* (ks. Wujka i benedyktynów): „duch”, w przekładzie angielskim (*King James version*): „wind” (wiatr) — przyp. tłum.]

dy i (...) wypuszczała gadający wiatr". Sugerował przy tym, iż przebywająca tam kapłanka pityjska czerpie natchnienie, wdychając najprawdziwsze tchnienie Duszy Świata¹⁹. Godne uwagi, że dobrze nam znana romantyczna Dusza Natury czy Duch Świata zachowywały czasem swą pierwotną lotną esencję, jednorodną z duszą ludzką, podobnie jak zachowywały swą władzę dosłownego na pozór tchnienia. W *The Eolian Harp* Coleridge snuł domysł, iż cała ożywiona natura stanowi być może jedynie pewną liczbę harf organicznych, rozmaicie ukształtowanych, poprzez które przebiega „jeden powiew myśli, / Jednocześnie dusza każdego z osobna i Bóg wszystkich”. Wordsworth w *Preludium* wzywał: „Mądrość”, „Ducha” i „Duszę” wszechświata,

*That givest to forms and images a breath
And everlasting motion,*

[Która obdzielasz kształty i obrazy tchnieniem / I wiecznym ruchem,]
oraz „Duszę przedmiotów”, która w miłości swej odświeża

*Those naked feelings, which, when thou wouldst form
A living thing, thou sendest like a breeze
Into its infant being*²⁰!

[Owe obnażone czucia, które, gdy zechcesz utworzyć / Istotę żyjącą, zsyłasz jak dech / Na jej dziecięce istnienie!]

Shelley wzywał Wiatr Zachodni, „tchnienie Istoty Jesiennej”, aby przewiał przez niego: „Bądź moim duchem! Bądź mną, siło żywa!”²¹ Dusza świata, jak oświadczył później Emerson w *The Over-Soul*, „może natchnąć, kogo chce, i oto! mowa tych ludzi będzie liryczna i słodka, i powszechna jak wiatr, gdy powstaje”²².

3

W komentarzach do *Biblii* sporządzanych przez Ojców Kościoła przyjmowano powszechnie, że ruch powietrza, tchnienie Boże, Duch Święty,

¹⁹ *Wojna domowa*, t. 3, s. 82—101. W brulionie *Epipsychidiona* opisał Shelley „Moc” w sercach śmiertelnych,

*A Pythian exhalation, which inspires
Love, only love — a wind which o'er the wires
Of the soul's giant harp (...)*

[„Pityjski dech, który roznieca / Miłość i tylko miłość — wiatr na strunach / / Potężnej harfy duszy (...)]

²⁰ *The Complete Poetical Works*, Ed. T. Hutchinson. London 1934, s. 429. Wyd. z r. 1805, t. 1, s. 428—431; fragmenty rękopisu pochodzą z *The Prelude*. Ed. E. de Salincourt. Oxford 1950, s. 508.

²¹ [Przekład Kasprowicz a, w: Shelley, *Poezje wybrane*, s. 51.]

²² [R. W. Emerson *Szkice*, Przełożył i skomentował A. Tretjak, Warszawa 1933, s. 117.]

życie i duchowe odrodzenie człowieka oraz natchnienie proroków *Starego* i *Nowego Testamentu* są ze sobą powiązane, jeśli nie dosłownie, to alegorycznie, lub też przez system odpowiedników czy jakiś inny związek egzegetyczny. Przed końcem IV stulecia św. Augustyn wprowadził „powiew ducha” w ten rodzaj kontekstu autobiograficznego, który wspólny jest wszystkim cytowanym przeze mnie dziełom romantycznym. W kluczowym fragmencie *Wyznań* (8, 11—12) Augustyn opisał stan udręki, w jakim się znajdował, wahając się na krawędzi nawrócenia, „chory na duszy {...} i udęczony — jak mówi — wahając się, czy umrzeć dla śmierci a żyć dla życia”. Pewnego dnia schronił się wówczas w przylegającym do domu ogrodzie, a „kiedy tak głębsze rozważania z najtajniejszych zakątków mej duszy wydobyły, przed oczyma mego serca powstały całą moją nędzę, rozpętała się wtedy wielka burza niosąca ze sobą rzęsisty deszcz łez”. Skutkiem tego „jakoby światło ufności wpłynęło w moje serce, i oto rozproszyło ono wszystkie ciemności wahania”²³.

Nawet typowe dla utworów romantycznych poświęconych motywom wiatru rozpoczynanie od opisu przyrody, następnie zaś przechodzenie do odpowiedników wewnętrznych — było już wcześniej znane w prozie i w wierszu. W średniowieczu metoda samopoznawczych dociekań i inwentaryzowania zjawisk duchowych, której głównym wzorem stały się *Wyznania* Augustyna, doprowadziła do ustalenia się wzorcowego stanu apatii i duchowego znieczulenia zwanego „*acedią*” lub „*jałowością*” czy „*wewnętrznym spustoszeniem*”, blisko związanego według Kasjana z innym stanem duszy, zwanym „*strapieniem*” (*tristitia*)²⁴. Opisy owego stanu wewnętrznego oraz wyzwolenia od niego ujmowane były niekiedy przy pomocy metafor przyrodniczych i metafor tyczących pór roku: zima, posucha i pustynia przeciwstawiane były wiosnie, nadejściu deszczu i puszczającej pędy roślinie lub ogrodowi. U Coleridge’a znajdujemy echa technicznego języka teologii, kiedy w liście z 25 marca 1801 (będącym prozatorską powtórką *Przygnębienia*) opisał on swe „*umysłowe wyjałowienie*”, stan, w którym „*poeta we mnie jest martwy*”, wyobraźnia „*spoczywa jak Ostudzony Knot na Obręczy Mosiężnego Świecznika*”, on sam zaś „*przypadł do ziemi wśród szalejącej burzy*”²⁵.

W okresie późnego Odrodzenia następstwo stanów wyjałowienia i świe-

²³ [Św. Augustyn, *Wyznania*. W przekładzie K. Wisłockiej-Remerowej. Kraków 1929, s. 230. BN II, 45.

²⁴ Kasjan, *De Institutione Coenobiorum*, ks. IX i X. Por. też s. Mary Madelewa, *Pearl. A Study in Spiritual Dryness*. New York 1925.

²⁵ *Collected Letters*, t. 2, s. 713-14; por. t. 1, s. 470—471 (list z 12 marca 1799), gdzie Coleridge opisuje swoją wyobraźnię jako „*plaską i bezsilną*”, zaś stan wewnętrzny — „*jakby narządy Życia uschły, jakby pozostało jedynie nagie ISTNIENIE, ślepe i bezwładne!*”

zości, gdzie śmierć i odrodzenie ducha i wyobraźni zrównane są z różnymi elementami tła przyrody, staje się częstym tematem w medytacjach poetów religijnych. U George'a Herberta przykładem dostarcza para utworów pt. *Employment*, która natchnęła *Pracę bez nadziei* Coleridge'a. Innym przykładem jest *The Flower*, także ulubiony utwór Coleridge'a, w którym znajdujemy złożoną grę śmierci za życia i odrodzenia duszy, poetyckiego talentu i wieczystego wzrastania.

*How fresh, O Lord, how sweet and clean
Are thy returns! Ev'n as the flowers in spring,
To which, besides their own demean,
The late-past frosts tributes of pleasure bring (...)*

*And now in age I bud again,
After so many deaths I live and write;
I once more smell the dew and rain,
And relish versing. O my only light,
It cannot be
That I am he
On whom thy tempests fell all night.*

[Jakże ożywcze, o Panie, jakże słodkie i jasne / Są Twe powroty! Jak kwiaty wiosną, / Którym minione chłody przydają tym większej rozkoszy (...).

Teraz zaś w wieku dojrzałym rozkwitam znowu, / Po tylu śmierciach — żyję i piszę, / Znowu czuję zapach rosy i deszczu, / Cieszę się składaniem wierszy. O światłości jedyna moja, / Nie może być, / Abym to ja był, / Na którego przez całą noc waliły się burze.]

Henry Vaughan jeszcze bardziej zbliża się niekiedy do owego znanego romantycznego wzorca depresji i odrodzenia wewnętrznego, które następują równolegle do zmian zachodzących w pejzażu podczas rozmaitych pogód i pór roku. Rola zaś wiatru ujawnia się bezpośrednio w takich utworach, jak *The Storm* i *Mount of Olives* (II), przede wszystkim jednak w *Regeneration*. „Pewnego dnia — powiada w tym utworze — wymknąłem się na dwór”. „Była wiosna w pełni (...) / Lecz w moim wnętrzu mróz”. Po przebyciu duchowej krainy i mozolnym wspięciu się na górę czyszcówą, wkroczył do ukwieconego gaju przypominającego niektóre inne, wcześniejsze ogrody, zawsze czesane wiatrem, jak Raj Ziemski Dantego, ogród będący tłem nawrócenia się Augustyna oraz ów ulubiony symbol średniowieczny, „*hortus conclusus*”, „ogród zamknięty” z *Pieśni nad Pieśniami*²⁶:

*Here musing long, I heard
A rushing wind
Which still increased, but whence it stirred
Nowhere I could not find. (...)*

²⁶ Por. Czyścić Dantego, pieśń XXVIII, w. 7—21, 103—114; Wyznania św. Augustyna, loc. cit., *Pieśń nad pieśniami*, 4, 12—16.

*But while I list'ning sought
My mind to ease
By knowing where 'twas, or where not,
It whispered: Where I please.*

*Lord, then said I, on me one breath,
And let me die before my Death!*

[Długo dumając tutaj, usłyszałem / Pędzący wichur, / Co stale się wzma-
gał. Skąd się jednak podniósł, / Nie umiałem zgadnąć. (...)]

Lecz gdy tak nasłuchiwałem, / By ulżyć myślom / Przez rozpoznanie,
gdzie jest, tu czy tam, / Wyszepiał: Kędy chcę.

Panie, rzekłem tedy, tchnij na mnie / I niechaj umrę, zanim nadejdzie
śmierć!]

Wicher romantyczny jest zatem czymś rodzajowo odległym od owych burz przerażających w miły sposób, burz drogich XVIII-wiecznym poetom napawającym się wzniosłością natury. Liryczne zaś spowiadanie się ze smutku i ozdrowienia, w którym wiatr ów spełnia swą rolę, nie mieści się (wbrew obiegowym mniemaniom) w tradycji XVIII-wiecznych poematów melancholii i przygnębienia. Liryki te stanowią raczej świecką odmianę dawniejszej poezji religijnej, zajętej dociekaniem stanów duszy dążącej do Boga i odchodzącej od niego. Świecką — a jednak element religijny pozostaje tu przynajmniej jako formalna paralela czy też słowne lub retoryczne echo. Najświetniejsze ody Coleridge'a, w tym *Przygnębienie* i *To William Wordsworth*, posługują się językiem teologicznym i zamykają kadencją modlitewną. W medytacjach poetyckich Wordswortha pojawia się zazwyczaj ktoś, kto przebywa w świetle zachodzącego słońca. Nawet pogańska *Oda do Zachodniego Wiatru* Shelleya zachowuje wszystkie cechy formalne modlitwy zwróconej do Ducha i Tchnienia Jesiennej Istoty.

4

I oto pytanie: cóż mamy począć ze zjawiskiem *correspondent breeze* w poezji romantycznej? W dzisiejszych czasach odpowiedź wydaje się dostatecznie oczywista i zdziwienie mógł wywołać fakt, że tak długo wstrzymywałem się przed określeniem wiatru jako „obrazu archetypicznego”. Nie wahałbym się posłużyć tak dogodnym terminem, gdyby był on jedynie neutralnym sposobem wyróżnienia stale powtarzającego się symbolu materialnego na oznaczenie pewnych stanów psychicznych. Jednakże w kontekście współczesnych teorii krytycznych słowo „archetypiczny” angażuje badacza w pewne implikacje, które są zarówno zbędne jak niepożądane. Tak np. wydaje się, że aby wyjaśnić pochodzenie i powszechne używanie owego *correspondent wind*, wystarczy wskazać na fizyczne uwarunkowania środowiska i wyposażenie samego człowieka. To,

że oddech i wiatr stanowią przykład powietrza w ruchu, że oddychanie jest oznaką życia, a jego brak oznaką śmierci, jest równie dostępne pobieżnej obserwacji jak następujące po sobie wdech i wydech, rozpacz i uniesienie, rozmach i zastój wyobraźni, narodziny i śmierć, w stałym rytmie przyrody obejmującym ciszę i burzę, suszę i deszcz, zimę i wiosnę. Skoro już raz połączono przeżycie wewnętrzne z wszechobecnym analogicznym zjawiskiem zewnętrznym, to takie połączenie będzie się powtarzać i łatwo może się przekształcić w obiegowy fakt ustnej lub pisanej tradycji. Nie ma żadnej racjonalnej potrzeby przyjmować, jak to czyni Jung, że obraz po wyciśnięciu swego piętna na systemie nerwowym schodzi w podziemie, by wyłaniać się sporadycznie z nieświadomości rasowej. Oczywiście jednak, jeśli zneutralizujemy archetyp przez usunięcie niejasnych aluzji do „pierwotnych obrazów”, „pamięci rasowej” lub „bezczasowych głębin”, krytyka archetypiczna pozbawiona zostanie tej tajemniczości czy tego patosu, które stanowią ważny warunek obecnego jej wzięcia.

Ponadto dla krytyki literackiej ostatecznym sprawdzianem jest nie to, czy doktryna stanowi dającą się uzasadnić psychologiczną hipotezę, ale jakie są jej wyniki w zastosowaniu do interpretacji tekstu. Z tego zaś punktu widzenia krytykę archetypiczną — w jej postaci powszechnie uprawianej — można obarczyć odpowiedzialnością za zacieranie, jeśli nie burzenie, swoistości wytworów literackich, które zamierza objaśnić. Sposób czytania, w którym przechodzi się do porządku nad dosłownymi, szczegółowymi i artystycznymi właściwościami poematu, by odkryć ważniejszy, ukryty porządek pierwotnych, ogólnych i nie zamierzonych znaczeń, pozbawia go indywidualności i grozi unicestwieniem samej nawet jego pozycji jako dzieła sztuki. W wyniku bowiem takiego odczytywania tekstu kurczy się bogate zróżnicowanie jednostkowych dzieł do jednego lub do bardzo ograniczonej liczby archetypicznych układów, jakie każdy utwór poetycki dzieli nie tylko z innymi utworami, ale także z takimi pozaartystycznymi zjawiskami, jak mit, marzenie senne lub psychotyczne majaczenia.

Wpływową książką Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*^{26a}, chociaż inteligentna i niezwykle sugestywna, dostarcza skrajnego przykładu tego rodzaju postępowania. Bodkin rozpoczyna swoje studium od rozważań nad znaczeniem wiatru w *Pieśni o starym żeglarczy* Coleridge'a i kontrastu między unieruchomionym przez ciszę statkiem a następującą po pobłogosławieniu węży morskich burzą, która wprawia ów statek w gwałtowny ruch. W omawianych przeze mnie utworach romantycz-

^{26a} [Fragment jej w przekładzie polskim, pt. *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, opublikował „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.]

nych zrywający się wichur zestawiony był w sposób bezpośredni ze zmianą zachodzącą w wewnętrznych stanach podmiotu lirycznego. Z drugiej strony, *Pieśń o starym żeglarzu* to także prosta opowieść o czynach i cierpieniach nieszczęśliwego żeglarza. A jednak Maud Bodkin nie waha się odczytać przejścia od ciszy do burzy jako symbolicznej projekcji — dokonanej przez autora — tych stanów psychicznych, które Jung nazwał „progresją i regresją”. Ta sekwencja psychiczna stanowi „archetyp odrodzenia”, który wyrażany bywa również przez wegetacyjnego boga z obrządków i mitów, znajduje echo w zmartwychwstaniu Chrystusa, pojawia się w marzeniach sennych, w literaturze zaś dostarcza podstawowego wzorca dla takich dzieł, jak *Edyp*, *Hamlet*, *Księga Jonasza*, *Eneida*, *Boska komedia*, *Raj utracony*, poemat Coleridge’a *Kubla Khan* i powieść Lawrence’a *Women in Love*. Archetyp ten, wyzwoleńszy się, okazuje się w rzeczy samej nienasycony i zmierza do wchłonięcia także zjawisk ze świata niższego niż ludzki: Maud Bodkin (na s. 75) wykrywa charakterystyczny układ Podróży Nocnej i Odrodzenia w zachowaniu małych doświadczalnych Wolfganga Koehlera, które przeszły przez okres dezorientacji i oszołomienia, nim błysk „wglądu” pozwolił im osiągnąć banana.

Powyższe równania są zaskakujące, ale postępowanie logiczne, które do nich doprowadziło, jest dostatecznie proste. Zasada się ono na traktowaniu luźnej analogii tak, jakby to była tożsamość. Strategia ta posiada z pewnością szczególną zaletę — nie może zawieść. Wystarczy pominąć dostateczną ilość cech, które stanowią o swoistości utworu poetyckiego lub jakiegokolwiek innego złożonego przeżycia, a można go sprowadzić do abstrakcyjnego wzorca — każdego nieomal abstrakcyjnego wzorca, łącznie z wzorcem wegetacyjnego cyklu śmierci i odrodzenia, jeśli przyjdzie nam na to ochota. Ale kosztem jakże daleko posuniętego abstrahowania od wszystkiego, co ważne, uda nam się wykazać, że literacka ballada, *Pieśń o starym żeglarzu*, utożsama się w swoim ostatecznym znaczeniu z przeróżnymi tragediami, epejami, powieściami i lirykami oraz z podstawowymi formułami mitu i religii!

Postępowanie badawcze, które w przemyślny sposób potrafi uporać się ze sprowadzeniem wszystkich doniosłych utworów poetyckich — albo przynajmniej pokaźnej ich liczby — do wariacji na ponadczasowy temat, nie na wiele się może przydać krytykowi literackiemu zainteresowanemu głównie niepowtarzalnością danego dzieła. Podobnie metoda ta nie więcej przydatna jest dla historyka literatury, mimo iż w większym stopniu zajmuje go określanie gatunków literackich i ogólnych cech danego okresu. Tak np. wiemy, że wykorzystywanie wiatru w poezji romantycznej miało swe bogate antecedencje w micie, religii i medytacyjnej poezji religijnej. Pomimo to możemy zasadnie zidentyfikować

correspondent breeze, podobnie jak dręczonego przewinieniem wędrowca lub też prometejską czy sataniczną postać bohaterskiego buntownika, jako swoiście romantyczny obraz lub swoiście romantyczną „ikonę”. Po pierwsze, nie istnieje precedens dla sposobu, w jaki wiatr przywoływany jest nagminnie przez kolejnych poetów w kolejnych utworach pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Po drugie, fakt, że poeci romantyczni wykorzystywali literackie możliwości ukryte w micie i myśli pierwotnej oraz że wygrywali świeckie wariacje na starodawne nabożne tematy, sam w sobie stanowi ich rys znamieny. Pisarze ci wykorzystywali przede wszystkim te właściwości wiatru, które sprawiały, że wyjątkowo dobrze przylegał on do zainteresowań filozoficznych, politycznych i estetycznych epoki.

Tak więc u Wordswortha są to właśnie „wichry niewidzialne, nie dostrzeżone, lecz słyszalne”²⁷, u Shelleya wiatr stanowi „niewidzialną obecność”. Kiedy Blake odrzucał „jednolitą wizję i sen Newtona”, Coleridge ustawicznie przestrzegał przed „despotyzmem oka”, a Wordsworth, wspominając radość „wśród wiatrów, / Ryczących wód, wśród blasków i cieni”, ogłaszał „cielesne oko” „najbardziej despotycznym z naszych zmysłów”, to wszyscy obarczali winą za przeróżne błędy XVIII stulecia natrętne zainteresowanie zjawiskami dostrzegalnymi fizycznie. Błędy te rozciągały się od sensualistycznej filozofii po teorię i praktykę sztuk pięknych²⁸. W romantycznym buncie przeciwko oświeceniowemu pogładowi na świat — wiatr, jako moc niewidzialna, rozpoznawalna tylko poprzez swe skutki, musiał odegrać ważniejszą nawet rolę niż woda, światło i chmury. Ponadto będące w ruchu powietrze nadawało się znakomicie do ponownego powiązania człowieka ze środowiskiem przyrody, od którego — jak odczuwali to Wordsworth i Coleridge — odciął go kartezjański dualizm i mechanizm. Gdyż powiewy przyrody nie tylko są analogiczne do ludzkiej czynności oddychania, ale same są wdychane przez ciało i materialnie przyswajane. „Wietrzyki i powiewy — według słów Wordswortha — znajdują drogę do tajników duszy”, stapiając przeto — zarówno fizycznie, jak metaforycznie — „duszę” człowieka z „duchem” natury. I wreszcie wichur romantyczny jest zazwyczaj wihrem dzikim i swobodnym — zwrot Shelleya: „o ty, nieujarzmiony” — nawet jeśli jest to wiatr łagodny, niesie on ze sobą groźbę burzycielskiej przemocy. „Łagodny powiew” u Wordswortha, witany jako posłaniec

²⁷ Wordsworth, *loc. cit.*; oraz *The Prelude*. Ed. E. de Salincourt, przyp. na str. 3.

²⁸ W. Blake, list do Thomasa Buttsa z 22 listopada 1802 r. — Coleridge, *Biographia Literaria*, t. 1, s. 74, i Coleridge *on Logic and Learning*. Ed. A. Snyder, New Haven 1929, s. 126 — Wordsworth, *The Prelude* (wyd. z r. 1850), XII, 93—131.

i przyjaciel przez więźnia „przychodzącego z domu Niewoli, uwolnionego z twoich, o Miasto, murów” — wkrótce urasta, jak powiew w *Przygnębieniu* Coleridge’a, do „burzy (...), co nęka własny swój twór”. Cechy te uczyniły z zawiei — podobnie jak to było dawniej — gotowy odpowiednik wieszczego szału poety w natchnieniu. Ale cechy te sprawiły także, że zawieja stała się najbardziej właściwym wzorcem aktywizmu romantycznego, a w tej samej mierze również symbolem wolnego ducha romantycznego. W epoce opętanej przez ideę i fakt rewolucji te właściwości wichury pozwoliły usankcjonować paralełę między nią a oczyszczającym gwałtem rewolucji, który niszczy w zamiarze ocalenia — co tak widoczne jest u Shelleya²⁹.

Ideał romantyczny, należy dodać, to gwałt ujarzmiony, utrzymujący siebie w ryzach pęd namiętności, który Coleridge opisał w utworze *To Matilda Betham*, i to raz jeszcze poprzez analogię do wiatru:

*Poetic feelings, like the stretching boughs
Of mighty oaks, pay homage to the gales,
Toss in the strong winds, drive before the gust,
Themselves one giddy storm of fluttering leaves;
Yet, all the while self-limited, remain
Equally near the fixed and solid trunk
Of Truth and Nature in the howling storm,
As in the calm that stills the aspen grove.*

[Poetyckie odczucia, jak rozłożyste gałęzie / Potężnych dębów, składają hold zawieruchom, / Miotają się na silnym wietrze, pędzone podmuchem / — Jedna zawrotna burza trzepoczących liści. / A przecie zawsze w sobie zwarte, trzymają się / Blisko nieporuszonego i masywnego pnia / Prawdy i Natury, zarówno w czas huczącej burzy / Jak w czas spokoju uciszającego osikowe gaje.]

Sądzę, że ów ład, panujący nad szałem, znamienny jest dla najlepszych dłuższych utworów lirycznych epoki romantyzmu. Fala systematycznego pomniejszania owych osiągnięć romantycznych zaczyna — jak się zdaje — ustępować, ale może i teraz jeszcze warto dać wyraz przekonaniu, że najlepsze liryki romantyczne dorównują największym utworom tego rodzaju.

Przełożył Zdzisław Łapiński

²⁹ Por. także uwagi N. Frye’a na temat „wichru Beulaha, co rusza z posad skały i wzgórze” u Blake’a, jako analogonu natchnienia i zniszczenia zarazem. *Notes for a Commentary on Milton*. W: *The Divine Vision*. Ed. V de S. Pinto. London 1957, s. 125.