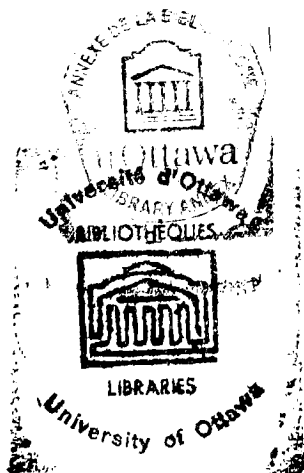


Koncepcja poety według teorii typowych
romantyków angielskich i polskich.

przez

Edmunda Ordona

Teza przedstawiona na Wydziale Sztuk
Uniwersytetu Ottawskiego za pośred-
nictwem Instytutu Wschodniej i
Południowej Europy, celem uzyskania
stopnia Doktora Filozofii.



Ottawa, Kanada, 1952

UMI Number: DC53437

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI Microform DC53437
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

SPIS TREŚCI

Rozdział	strona
WSTEP	iii
I.-WILLIAM WORDSWORTH	1
II.-SAMUEL TAYLOR COLERIDGE	32
III.-JOHN KEATS	56
IV.-PERCY BYSSHE SHELLEY	71
V.-ADAM MICKIEWICZ	103
VI.-ZYGMUNT KRASIŃSKI	125
VII.-SEWERYN GOSZCZYŃSKI	138
VIII.-JULIUSZ SŁOWACKI	149
ZAKOŃCZENIE	169
BIBLIOGRAFIA	178
 Dodatek	
1. NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG)	184
2. ALFRED DE VIGNY	208

WSTĘP

Autor niniejszej pracy postawił sobie za cel analizę koncepcji poety, w teoriach niektórych poetów, typowych dla okresu zwanego romantyzmem w dwóch literaturach, angielskiej i polskiej. Znaczenie tej koncepcji, nawet wobec różnorodności tematów, właściwe dla epoki romantyzmu w literaturze europejskiej, jest uznawane przez wszystkich znanych krytyków. Autor niniejszej pracy jest przeświadczony, że ani krytycy literaccy angielscy, ani polscy nie opracowali dotychczas koncepcji poety jako oddzielnego studium; nie ma także pracy literackiej, któraby porównywała te koncepcje w obu literaturach -- angielskiej i polskiej.

Praca, która wkracza w kulturalny okres Zachodu, nioszący nazwę "romantyzmu", narażona jest na krańcowo krytyczną ocenę. Musi ona, z jednej strony, brać pod uwagę twierdzenie, że należy omawiać "romantyzmy", a nie mówić ogólnie o romantyzmie;¹ z drugiej zaś strony - ocenić inne twierdzenie, że w twórczości tego okresu istnieje "a profound coherence and mutual implication between the romantic views of nature, imagination, and symbol", i ta wspólnota jest tak charakterystyczna dla całości, że można ją nazwać romantyzmem europejskim.²

¹ Arthur O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticism," PMLA, XXXIX (1924), 229-53. Również w jego Essays in the History of Ideas (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948), str. 228-53.

² René Wellek, "The Concept of 'Romanticism' in Literary History: Part II, The Unity of European Romanticism," Comparative Literature, I (1949), 172.

Aby przeciwdziałać ostrej krytyce, autor kierować się będzie kilkoma względami, z których jedne będą pozytywne, inne zaś okażą się negatywne w skutkach. Po pierwsze, będzie to raczej studium analityczne, niż genetyczne, a to z kilku przyczyn. Ponieważ dotyczyć ono będzie koncepcji ośmiu poetów, wybranych z dwóch literatur, musi ono unikać niebezpieczeństwa przekładowania tematu, jakkolwiek istnieją ważniejsze przyczyny, zmuszające do takiego ograniczenia. W ocenach krytycznych obu tych literatur znajduje się wiele uwag, najczęściej sporadycznych podkreślających znaczenie, jakie poeci przypisują sobie lub swej koncepcji ideału poety. Zasadnicza różnica pomiędzy poetą, piszącym o sobie, a tym samym poetą, piszącym o koncepcji, albo nie została zauważona, albo nie była stale brana pod uwagę. W najnowszej pracy, na przykład, poświęconej romantyzmowi europejskiemu, znajdujemy twierdzenie, że poeta romantyk ześrodkowuje w sobie najbardziej wyraziste tendencje epoki, oraz że poeta z europejskiej rodziny romantyków, mimo różnorodności tematów, przedstawia zasadniczo jeden typ, posiadający te same cechy i wartości. Mówi się poza tym, że ta sama ocena stosuje się zarówno do samych poetów, jak i do ich koncepcji.³ Jeżeli zatem istnieje

3 Paul Van Tieghem, Le Romantisme dans la littérature européenne ("L'Évolution de l'humanité"; Paris: Éditions Albin Michel, 1948), str. 356-57: "En lui [w poecie] s'incarnent les tendances les plus significatives de l'ère nouvelle; il devient un type dont les variantes de détail ne contrarient pas l'essentielle unité. Les écrivains aiment à le pendre, à leur propre ressemblance ou d'après l'image qu'ils se font d'eux-mêmes...."

rożnica opinii między poetami co do nich samych oraz co do ich koncepcji poety, takie podejście doprowadza do zniekształcenia opisu samej koncepcji.

Aby do takiego zniekształcenia nie dopuścić, praca niniejsza ograniczy się do badania, co każdy z tych ośmiu przedstawicieli romantyzmu, poddanych badaniu, ma do powiedzenia o poecie, i weźmie pod szczególną uwagę co mówi o samym sobie, ale tylko wówczas, gdy dotyczy to koncepcji. Aby uprościć i ustalić punkt wyjścia dla analizy każdej koncepcji, autor niniejszej pracy przedłoży odpowiedzi, jakie każdy z tych poetów daje na pewne pytania. Odpowiedzi te muszą oczywiście różnić się wyrazistością i rozpiętością. Pytania mają na celu ustalenie, kto w opinii tych autorów pisze poezję i dla kogo tworzy. Dla uczynienia pytań bardziej przejrzystymi, autor niniejszej pracy poda równocześnie opinie niektórych tych poetów, gdy chodzi o definicję poezji. U niektórych z nich odpowiedzi na dwa pierwsze pytania mianowicie, kto pisze poezję i dla kogo je tworzy, zahaczają automatycznie o definicję poezji.

Pierwsze pytanie ogólne - kto tworzy poezję - dzieli się na szereg pytań podrzędnych. Po pierwsze, autor niniejszej pracy pragnie ustalić czy poetę należy uważać za jednostkę, wyróżniającą się wśród ludzi poziomem czyli ilością zdolności, czy też klasą czyli rodzajem. Następnie autor zagłębi się w zdolności poetyckie poety, względnie jego cechy

i walory umysłowe, wydatniając i objaśniając te, które mają charakteryzować poetę, oraz szeregując je według ich właściwości. Ta sama metoda stosowana będzie odnośnie do jego wartości duchowych.

Zdobywając tą drogą określenie dla natury poety, autor zastanowi się następnie nad zagadnieniem, jak dochodzi on do twórczości. W związku z tym zapyta tych ośmiu pisarzy, czy uważają poetę za jednostkę niezależną, czy też za narzędzie. A jeśli nadadzą mu miano narzędzia, to czy będzie on narzędziem boskim, czy współczesnej jemu epoki, czy też jednego i drugiego.

Drugie pytanie ogólne - dla kogo poeta pisze - również dzieli się na szereg pytań podrzędnych. Trzeba będzie zastanowić się, czy poeta tworząc poezję uważa czytelników za niższych od siebie, czy równych sobie. Następnie autor zapyta czy są oni w danej chwili obecni, a w przeciwnym razie, czy znajdują się za jakiś czas i co spowoduje ich pojawienie się dopiero w przyszłości. Pozostaje jeszcze pytanie, czy i jakie istnieje wzajemne oddziaływanie czytelników na poetę i poety na czytelnika.

Powyższe pytania nie są oczywiście jedyne, jakie mogą nasunąć się przy określaniu przez któregośkolwiek pisarza koncepcji poety, której analizę autor tej pracy stara się przeprowadzić. Jednym z nich jest - jaki jest stosunek samego poety do jego utworów. Pytanie to jest ważne, nieomal

zasługujące na osobne studium, lecz pozostawione zostało na boku, gdyż poszerzyłoby zbytnio zakres niniejszej pracy, Musiałoby ono rozpatrywać teorię utworów poetyckich oraz dopuścić dyskusję nad odpowiadającą poezji tematyką. Odpowiedź na to pytanie pozostawia się więc na później.

Dwa główne pytania, postawione wyżej, chronią przed niebezpieczeństwem, grożącym dyskusji, ograniczającej się do jednego zagadnienia, czy do zdolności umysłowych poety, czy też jego środków artystycznych lub ustosunkowania się czytelników. Jedna z ostatnich prac, na przykład, ograniczająca się do wyjaśnienia "how poets have actually written their verses", dochodzi do fałszywego wniosku mówiąc, że "Shelley ...except for A Defence of Poetry, had next to nothing to⁴ say about the philosophy or aesthetics of poetry."

Posługując się opisaną powyżej techniką, autor niniejszej pracy omówi najpierw teorię poetów angielskich, a następnie polskich. W następnych rozdziałach przeprowadzona będzie analiza opinii Wordsworth'a, Coleridge'a, Keats'a, Shelley'a, Mickiewicza, Krasińskiego, Goszczyńskiego i Słowackiego. Szczególne podobieństwa i różnice pojęć tych poetów będą przeprowadzone kolejno z jednego rozdziału w następny. Materiałem do analizy będą zasadnicze krytyki tych poetów, odnoszące się do tematu tezy, urywki z ich korespondencji,

4 Phyllis Bartlett, Poems in Process (New York: Oxford University Press, 1951), st. 133.

jak również cytaty z głównych utworów poetyckich, które mogą⁵ być wykorzystane bez zniekształcenia ich sensu.

Wreszcie w konkluzjach, które wyłonią się z przeprowadzonej analizy, autor będzie usiłował określić, czy koncepcje tych poetów mogą być uznane za jednolite, czy też uważane za szereg typów, względnie czy posiadają charakter czysto indywidualny. Autor ma nadzieję, że w ten sposób będzie mógł rzucić nieco światła na tło zagadnienia romantyzmu w literaturze angielskiej i europejskiej, który przeważnie był przyślaniany ogólnikowymi określeniami.

5 Zaciekać może brak nazwiska Byrona wśród tych poetów. Wiadomo, że jego buntownicze i egzotyczne poematy, jego liberalizm polityczny i uczestnictwo w ruchach wolnościowych porwały serca i umysły Europejczyków. Wbrew ogólnemu mniemaniu jednak, Byron nie jest typowym romantykiem, jeśli chodzi o teorie estetyczno-literackie. Niedawno wydany przez Ernest Bernbauma przegląd romantyzmu angielskiego Guide Through the Romantic Movement (New York: Ronald Press, 1949), str. 207, tak wyraża się o nim. "In some respects he seems an opponent rather than an ally of romanticism....He regarded mysticism and transcendentalism as mere nonsense....He would not join in the customary romantic clamor against Pope, and in opposition to William Lisle Bowles wrote vehement polemics in Pope's defense. He proclaimed his belief that the neo-classic law of the three unities was a sound principle of dramatic construction...." A znany krytyk amerykański, Paul Elmer More, w przedmowie do The Complete Poetical Works of Lord Byron (Boston: Houghton Mifflin, 1905), str. xiii-xiv, wyraził też utarte już zdanie. "It was in no mood of mere carping at the present that Byron condemned the romantic spirit, and waged, continuous, if often indiscreet, warfare for Milton and Dryden and Pope....He perceived clearly a real kinship, on one side of his genius, with the writers of Queen Anne, and was unflagging in his efforts to follow them as models. He was saved from their aridity by the revolutionary spirit, which was equally strong within him, and which he acknowledged by partially condemning himself with his contemporaries."

Autor nie zamierza bynajmniej rozpoczynać walki słownej na temat znaczenia terminu "romantyzm". Jest on tu użyty jako określenie przyjęte dla wyróżnienia specyficznej epoki w historii literatur. Aby jednak zbadać, czy w innych literaturach europejskich znajdowały się w okresie romantyzmu podobne koncepcje, dwie analizy dołączone zostały, jako dodatkowe. Jedna z nich wnika w koncepcję Novalisa (Friedricha von Hardenberg), druga zaś - w koncepcję Alfreda de Vigny. W ten sposób autor pragnie wykazać czy koncepcje typowych poetów romantycznych były charakterystyczne dla literatury europejskiej, czy są do siebie podobne, czy też się różnią.

I

WORDSWORTH

Podobnie jak większość poważnych poetów, William Wordsworth wykazuje wielkie zainteresowanie w ocenie wartości poety oraz poezji. W poemacie swoim Prelude pozostawił on nam jedyny w swoim rodzaju dokument tego zainteresowania. Widoczne ono jest również w niektórych innych wierszach tego autora, jego listach, jak też i w przedmowach do poszczególnych wydań jego poezji.

Obok Prelude najbardziej bezpośrednią ocenę natury oraz czynności poety według Wordsworth'a zawiera przedmowa do Lyrical Ballads, a szczególnie te części, które Wordsworth dołączył do powtórnego wydania w dwa lata później. Pomimo tego można się przekonać, że - jakkolwiek ta przedmowa mówi nam wiele o koncepcji poety - zbytne podkreślanie tej koncepcji może wypaczyć poglądy wyrażane przez niego po roku 1802.

Tak we wcześniejszych jak i w późniejszych utworach Wordsworth'a utrwała się pogląd, że poeta różni się od swoich bliźnich stopniem rozwoju, ale nigdy rodzajem. Poeta różni się, więc, od innych ilościowo, a nie jakościowo. Niektórzy inni poeci, szczególnie Coleridge i Shelley, czasami ulegają pokusie przypisywania poetom nadludzkich cech. Wordsworth nigdy nie zmienił swojego stanowiska w tej sprawie. W jego "Preface" z roku 1822 znajdujemy następujące oświadczenie:

"Among the qualities which I have enumerated as principally conducting to form a poet, is implied nothing differing in kind from other men, but only in degree."¹ W kilka lat po wydaniu drugiej wersji "Preface" Wordsworth, na łamach pisma Coleridge'a The Friend, wyraźnie oświadcza, że zdolności ludzkie są ograniczone.

Such is the inherent dignity of human nature, that there belong to it sublimities of virtue which all men may attain and which no man can transcend; and, though this be not true in an equal degree of intellectual power, yet in the persons of Plato, Demosthenes, and Homer,-- and in those of Shakespeare, Milton, and Lord Bacon,-- were enshrined as much of the divinity of intellect as the inhabitants of this planet can hope will ever take up its abode among them.²

Ważny do naszego studium jest fakt, że według Wordsworth'a osiągnięcie wysokiego poziomu moralnego jest możliwe dla wszystkich ludzi; ludzie różnią się między sobą siłami intelektu. Jeśli więc założyć się, że poeta jest odmiennym od swoich bliźnich stopniem rozwoju trzeba stwierdzić również, że różnica ta leży oczywiście w jego zdolnościach intelektualnych, umożliwiających twórczość poetycką. Wordsworth w przedmowie do wydania swoich Poezji z roku 1815 określa

¹ Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads, ed. H. Littledale (London: Oxford University Press, 1924), str. 241. Wszystkie uwagi co do "Preface" z roku 1800 i 1802 odnoszą się do tego wydania, w którym są zebrane.

² Wordsworth's Literary Criticism, ed. Nowell C. Smith (London: Oxford University Press, Impression of 1925), str. 60.

dokładnie, czym są owe zdolności, owe "powers requisite to the production of poetry". Są nimi: obserwacja i opis, jako pierwsza zdolność, wrażliwość, rozważa, wyobraźnia i fantazja, wynalazczość oraz rozsądek (observation and description, sensibility, reflection, imagination and fancy, invention, and judgement)³. Ponieważ Wordsworth nie kładzie specjalnego nacisku na logiczne i konsekwentne używanie terminów krytycznych, powyższe zestawienie zdolności, czy też władz poetyckich jest bardziej skomplikowane niżli mogłoby się początkowo wydawać.

Krótkie rozpatrzenie poglądu Wordsworth'a odnośnie do rozwoju umysłu ludzkiego i jego zdolności, tak jak je nasz autor obserwuje w samym sobie, pomoże w wyjaśnianiu komplikacji wyżej przytoczonego zestawienia. Wordsworth uważa zdolności ludzkie za siły, które ulegają stałemu rozwojowi. Siły te nie oznaczają poszczególnych etapów wzrostu człowieka, ale są raczej okresami w stadiach dojrzewania. Siły te stale pracują w człowieku, tak, że żadna z nich nie może ulec zanikowi. Poza tym, możemy znaleźć wskaźniki późniejszego rozwoju we wcześniejszych fazach.

Ten rozwój osobowości według Wordsworth'a jest omawiany najszerszej w jego Prelude⁴. W dzieciństwie, czyli

3 Ibid., str. 150-51.

4 Niniejsza dyskusja jest oparta na pracy Melvin M. Rader'a, Presiding Ideas in Wordsworth's Poetry ("University

w pierwszej fazie rozwoju, umysł jest opanowany w pierwszym rzędzie przez wrażenia odbierane przez dziecko od matki oraz przedmiotów otaczających go, pozostawiające wyraźny ślad na jego umysłowości. Ale już w dzieciństwie umysł posiada, według Wordsworth'a, zdolność formowania wrażeń; jest to pierwszy znak czynności poetyckiej, zatraconej z biegiem czasu u większości ludzi.

Emphatically such a Being lives,
Frail creature as he is, helpless as frail,
An inmate of this active universe:
For feeling has to him imparted power
That through the growing faculties of sense
Doth like an agent of the one great Mind
Create, creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds.--Such, verily, is the first
Poetic spirit of our human life,
By uniform control of after years,
In most, abated or suppressed; in some
Through every change of growth and of decay
Pre-eminent till death.⁵

Drugim stadium rozwojowym jest chłopiństwo, okres uczucia, kiedy umysł zaczyna poraz pierwszy zdawać sprawę ze swoich twórczych zdolności. Zdarza się, że umysł przechodzi

of Washington Publications in Language and Literature," VIII, Seattle, 1931), 131-45. Dyskusja przeprowadzona przez Rader'a jest ważnym sprostowaniem ujęcia tego problemu przez Arthur Beatty'a w William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations ("University of Wisconsin Studies in Language and Literature," No. 24, 2nd ed.; Madison, 1927), str. 69-96.

⁵ Prelude, II, 252-64, Wszystkie odsyłacze do poezji Wordsworth'a odnoszą się do The Poetical Works of William Wordsworth, ed. T. Hutchinson (Oxford: University Press, 1907).

w tym czasie przez krótki okres fantazjowania, które jest jedną z właściwości struktury psychologicznej poety, niższą gatunkowo od wyobraźni. Potym przychodzi okres młodości, intensywne studiowanie przedmiotów natury, które poeta niejako obejmuje swoimi uczuciami. Poeta nie jest w stanie utrzymać

In wholesome separation the two natures,
The one that feels, the other that observes.⁶

Świat, w którym poeta żyje, jest jego własnym tworem.

I had a world about me--'twas my own;
I made it, for it only lived to me
And to the God who sees into the heart.⁷

Jednakże w okresie wczesnej męskości uczuciowość ustępuje, i

.....Reason, not the grand
And simple Reason, but that humbler power
Which carries on its no inglorious work
By logic and minute analysis
Is of all Idols that which pleases most
The growing mind.⁸

Rozwój fantazji poprzedza okres rozwoju wyobraźni; obecnie staje się coraz bardziej widocznym, że po okresie dominowanym przez logiczny i analityczny rozum nastąpi okres "grand and simple Reason". Dojrzałość, ostatnia faza rozwoju, jest okresem, w którym wyobraźnia osiąga harmonię w wyższym rozumem. Najdoskonalszy obraz takiego pojmowania wzajemnego

6 XIV, 346-47.

7 III, 141-43.

8 Część tego cytatu z Prelude, wzięte z wydania z lat 1805-06, jest użyta do podkreślania tej samej myśli przez Rader'a, op. cit., str. 139.

stosunku tych dwu zdolności przez Wordsworth'a znajdujemy w jego Prelude.

Imagination, which in truth,
Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind,
And Reason in her most exalted mood.⁹

Jak wynika z powyższych zwierzeń, rozwój umysłu idzie w parze z rozrostem zdolności, od najniższych do najwyższych ich form. W procesie tym zdolności ludzkie nie tracą nic ze swoich najlepszych właściwości. W ostatecznym wyniku zdolności te zostają podporządkowane wyobraźni.

Podany powyżej cytat z Prelude wskazuje na to, że Wordsworth wyraźnie utożsamia "grand and simple Reason" z wyobraźnią. Ten pogląd nie jest równie jasno określony w innych utworach Wordsworth'a.¹⁰ Jeśli weźmie się Prelude jako

9 XIV, 189-92.

¹⁰ Wordsworth niestety posługuje się dość niedbale terminami, które są niezbędnie potrzebne do starannego studium jego idei. Nieraz też krytycy nie zgadzający się zasadniczo ze sobą wypowiadają o nim podobne zdania. Na przykład, Rader, op. cit., str. 157, mówi: "It is typical of his thought that he often does not clearly distinguish between reason and imagination; he refers to them as if they were two aspects of one faculty." A Beatty, op. cit., str. 174, tak mówi: "We must clearly grasp Wordsworth's identification of Imagination and Reason, or Truth, in order to understand the basis of his defense of his own poetry, and his resultant theories of the poetic art." Jedne wytłumaczenie tej trudności podaje C.D. Thorpe, w "The Imagination: Coleridge versus Wordsworth," PQ, XVIII (1939), 17-18: "On the creative side, apart from perceptive modification, the imagination is conceived by Wordsworth as acting on its materials in processes of composition according to certain fixed laws, but when he comes to explanation of these laws he appears to fall back upon principles of association."

podstawę można stwierdzić, że rozum i wyobraźnia są niepodzielnie spokrewnione z pewną wewnętrzną siłą, która u niego nosi nazwę miłości "duchowej" względnie "intelektualnej", przyczym oba terminy określają to same zjawisko. Siła ta "that frees from chains the soul" jest podstawą życia. W ostatniej księdze Prelude Wordsworth opisuje szczegółowo swoje usiłowania w kierunku odszukania prawdy oraz jak starał się on uniknąć

.....every combination which might aid
 The tendency, too potent in itself,
 Of use and custom to bow down the soul
 Under a growing weight of vulgar sense,
 And substitute a universe of death
 For that which moves with light and life informed,
 Actual, divine, and true. To fear and love,
 To love as prime and chief, for there fear ends,
 Be this ascribed; 11

Kilka wierszy później Wordsworth określa temat swojej pracy w następujący sposób:

Imagination having been our theme,
 So also hath that intellectual Love,
 For they are each in each, and cannot stand
 Dividually. 12

Mając na uwadze powyższy obraz rozwoju umysłowego możemy teraz z odpowiedniej perspektywy uporządkować owe "powers requisite for the production of poetry". Obserwacja i opis, uważane przez Wordsworth'a za jednoznaczne, są niczym innym jak tylko zdolnością pozwalającą poecie na obserwowanie i odtwarzanie z fotograficznym realizmem rzeczy widzianych

11 XIV, 155-64.

12 XIV, 206-09.

względnie zapamiętanych, "unmodified by any passion or feeling existing in the mind of the describer."¹³ Jest to siła "indispensable to a Poet" i używana tylko okresami "in submission to necessity." Wordsworth nie wspomina o tym, czym jest ta konieczność. Można tylko przyjąć, że siła ta jest użyteczna dla poety jako tło, na którym mogą działać wyższe i czynne siły jego umysłu. Wszystkie inne siły Wordsworth uważa za czynne moce umysłu.

Drugą siłą w tej kolejności jest wrażliwość, cecha szczególnie podkreślana we wcześniejszej koncepcji poety u Wordsworth'a, ale pojawiająca się również w jego późniejszych wypowiedziach na ten temat.¹⁴ W roku 1815 Wordsworth nie stara się już o zdefiniowanie tej zdolności, ale odsyła czytelnika do swoich wcześniejszych wypowiedzi z roku 1802. Jest to długie oświadczenie, ale warte przytoczenia w dosłownym brzmieniu, ponieważ zawiera ono pełne uzasadnienie olbrzymiej roli jaką wrażliwość odgrywa w twórczości poetyckiej.

He is a man speaking to men: a man, it is true, educated with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with

13 Nowell C. Smith, op. cit., str. 150.

14 Ze względu na powagę wyobraźni w koncepcji Wordsworth'a warto zanotować, że podczas gdy wrażliwość, uczucie, namietność (pojęcia synonimowe w jego języku) są stale podkreślane w "Preface", słowo wyobraźnia jest użyte tylko raz w wydaniu z 1800 i dwa razy więcej w wydaniu powiększonym z 1802.

his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them. To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet (especially in those parts of the general sympathy which are pleasing and delightful) do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motions of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves; whence and from practice, he has acquired a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels, and especially those thoughts and feelings which, by his own choice, or from the structure of his own mind, arise in him without immediate external excitement. ¹⁵

Na podstawie powyższego jasno wynika, że poeta powinien rozpoznać względnie odczuć "ducha życia" w dziejach wszechświata. Poeta ponadto musi umieć wyrazić go nawet wtedy, gdy ruchy tego ducha nie dadzą się bezpośrednio zaobserwować. Wrażliwość jako funkcja w twórczości poetyckiej korzysta z pomocy trzeciej siły, rozwagi, "which makes the Poet acquainted with the value of actions, images, thoughts, and feelings; and assists the sensibility in perceiving their connection with each other." ¹⁶ Wordsworth już raz podkreślał znaczenie tej siły w swoim "Preface" z roku 1800 i wyjaśnił tamże jej funkcjonowanie w terminach psychologii

15 H. Littledale, op. cit., str. 237.

16 Nowell C. Smith, op. cit., str. 151.

asocjacyjnej.

Poems to which any value can be attached, were never produced. . . but by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply. For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings. . . .¹⁷

Należy jednakże zdawać sobie sprawę z tego, że w ten sposób Wordsworth określa kształtowanie zewnętrznego doświadczenia przez poetę. Problem ten jest szczególnie podkreślany w przedmowie do Lyrical Ballads. W późniejszych pismach Wordsworth przykłada większą wagę do przynaglań głosu wewnętrznego, nawet wtedy, gdy uważa "man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature."¹⁸

Wiadomo obecnie, że Wordsworth przyjął przez jakiś czas niektóre z zasad wyrażonych przez Dawida Hartley'a w jego Observations on Man (1794).¹⁹ Hartley twierdził, że zasada kojarzenia pojęć rządzi czynnościami umysłu. Stosownie więc do tego prawa wszystkie wrażenia względnie myśli kojarzą

¹⁷ Littledale, op. cit., str. 228

¹⁸ Ibid., str. 239.

¹⁹ Beatty, op. cit., pierwszy zbadał wyczerpująco wpływ Hartley'a na myśl Wordsworth'a. Późniejsza praca Rader'a op. cit. sprostowała jednostronną ocenę Beatty'a i pchnęła badania nad Wordsworth'em na nowe i bardziej skuteczne tory.

się w umyśle (t.j. nabierają znaczenia) tylko wtedy, jeśli występują równocześnie lub w nieprzerywanej kolejności. Każde więc takie skojarzenie może wywołać inne skojarzenia w ten sam sposób, stając się przez to coraz bardziej zawiłe. Hartley twierdził również, że niektóre "pojęcia intelektualne", powstałe przez skojarzenie, są tak skomplikowane, że rozłożenie ich na czynniki pierwsze jest już niemożliwe.

Wordsworth posługuje się asocjacyjną terminologią, kiedy mówi o "our continued influzes of feeling" i określa myśli jako "the representatives of all our past feelings". Wordsworth wykazuje tu nieprzerywalny związek pomiędzy wrażliwością poety a jego rozwa²⁰gą. Mogłoby się zdawać, że poecie inne siły są niepotrzebne. Uczucia i myśli poety wzrastają stale tak w liczbie jak i w zawiłości, z czego poeta mógłby brać asumpt do coraz to nowych prac. Wordsworth jednak przechodzi do omawiania "wyższych" sił.

Orzeka on, że "Imagination and Fancy" są czwartym prerekwizytem poetyckiej twórczości, a czynnością ich jest

²⁰ Wydaje się, że Beatty musiał niedostrzegać znaczenia tych słów, które jasno wskazują na to, że uczucie poprzedza myśl, a nie podąża za nią. Powiada on, op. cit., str. 114: "Wordsworth follows Hartley, and this has a profound effect on his theory of the affections and emotions, which in turn has a corresponding effect on his theory of poetry." Rader, op. cit., str. 162, sprzeciwia się temu zdaniu, bez podania dowodów. "We should recognize, however, that Wordsworth penetrated through emotion to thought; and not vice versa."

"to modify, to create, and to associate."²¹ Terminy te, a właściwie sposób ich użycia, były przedmiotem polemiki. Zródłem polemiki było pewne niedbalstwo Wordsworth'a w używaniu tych terminów.²² Trudność leży w różnorodnym okreslaniu wyobraźni przez Wordsworth'a, zależnie od tego, czy w danym wypadku zajmuje się on krytyką literacką, czy też twórczością poetycką. W krytyce autor nasz stara się podać psychologiczne uzasadnienie, podczas gdy w poezji usiłuje wyjaśnić ten problem na innej zasadzie; raz nawet Wordsworth przyznaje, że roli wyobraźni nie można wytłumaczyć w ogóle.

Analiza wyobraźni w "Preface" z roku 1815 jest pod względem krytycznym (w odróżnieniu od poetyckiego) najpełniejszą analizą podjętą kiedykolwiek przez Wordsworth'a. Określa on tutaj wyobraźnię jako "a word of higher import, denoting operations of the mind upon [absent external] objects, and processes of creation or of composition governed by certain fixed laws."²³ Definicja ta posiada znany już nam dobrze asocjacyjny ton. Jednakże określenie funkcji wyobraźni nie jest asocjacyjne, a przynajmniej nie wynika to z

21 Nowell C. Smith, op. cit., str. 151.

22 C. Thorpe, op. cit., str. 1 wyraża ogólnie przyjęty pogląd badaczy w ten sposób: "Yet, when we have read all that Wordsworth has to say of the Imagination, we are likely to remain unsatisfied."

23 Nowell C. Smith, op. cit., str. 157.

definicji Hartley'a. Połączenie doświadczeń nie może - według Hartley'a - stworzyć czegoś rzeczywiście nowego; wszystkie związki i skojarzenia, za wyjątkiem najbardziej zawiłych, dają się z łatwością rozłożyć na podstawowe składniki; uczucia i myśli. Wordsworth pojmuję tę sprawę zupełnie inaczej. Rola wyobraźni - według niego - polega na modyfikowaniu wyobrażeń względnie przedmiotów przez nadawanie im czy też odejmowanie pewnych właściwości. W rezultacie tej modyfikacji wyobrażenia te i przedmioty są "endowed by the mind with properties that do not inhere in them, upon an incitement from properties and qualities the existence of which is inherent and obvious."²⁴ Wyobrażenia i przedmioty wytworzone w ten sposób działają na umysł twórcy i prawdopodobnie również na umysły czytelników "like a new existence." Niezależnie od tego rola wyobraźni polega na nadawaniu kształtów i tworzeniu.²⁵ Wordsworth twierdzi, że wyobraźnia dysponuje dużym wachlarzem możliwości przy wypełnianiu tego zadania, wymienia jednak tylko dwie z nich. Pierwszą jest możliwość łączenia szczegółów w całość, a drugą możliwość rozkładania całości na jej poszczególne składniki.

Twierdzenia te ilustrują w całej pełni trudności, które komplikują zagadnienie, dalekie jeszcze od rozwiązania, nawet gdy wyjaśni się wszystkie jego złożoności. Co właściwie

24 Ibid., str. 159.

zostaje stworzone naskutek rozłożenia całości na jej części składowe? Jest to analiza, a nie praca twórcza. W żadnym stopniu nie można jej porównać z procesem tworzenia całości z jej rożnorodnych składników. To, co Wordsworth rozumie pod nazwą modyfikujących się wyobraźni jest właściwie jej siłą twórczą, ponieważ wywołują one w umyśle czytelnika wrażenie zupełnie nowych i przedtym nieznanym przedmiotów, nawet jeśli mają one swe źródło "we własnościach i właściwościach, obecność których jest naturalna i sama w sobie zrozumiała." Ani Wordsworth ani też inni poeci nigdy nie twierdzili, że poeta może stworzyć coś z nicości. Twórczość w oczach Wordsworth'a, i innych poetów także, oznacza pewien specyficzny sposób uporządkowania faktów i obrazów, znanych już lub też poznawalnych. Zdolność albo siła będąca motorem tej akcji stanowi o różnicy pomiędzy twórczością a prostym łączeniem faktów w jedną całość. Dla Wordsworth'a i jego kolegów zdolnością tą jest wyobraźnia. Okazuje się więc, że Wordsworth nie potrafi wytłumaczyć zagadnienia wyobraźni przez psychologię. Nawet w wydaniu "Preface" z roku 1815, kiedy Wordsworth rozróżnia pomiędzy fantazją a wyobraźnią, rozróżnienie to ma zupełnie wyraźną metafizyczną postać.²⁵ "Fancy is given to quicken and to beguile the temporal part of our nature, Imagination to incite and to support the eternal."

25 Ibid., str. 165

W swoich poezjach natomiast Wordsworth interpretuje wyobraźnię w sposób konsekwentny. Nie znajduje on jaśniejszego określenia wyobraźni. Pozostaje ona dla niego wewnętrznym głosem, kształtującym zewnętrzny głos doświadczenia.

Imagination--here the Power so called
Through sad incompetence of human speech,
That awful power arose from the mind's abyss
Like an unfathered vapour that enwraps
At once, some lonely traveller. I was lost;
Halted without an effort to break through;
But to my conscious soul I now can say--
'I recognize the glory:' in such strength
Of usurpation, when the light of sense
Goes out, but with a flash that has revealed
The invisible world, doth greatness make abode,
There harbors; whether we be young or old,
Our destiny, our being's heart and home,
Is with infinitude, and only there.²⁶

Jak już stwierdzono uprzednio Wordsworth uważa wyobraźnię za siłę, która jest cechą charakterystyczną pełnego duchowego i intelektualnego rozwoju człowieka. Stwierdzono również, że siły tej nie da się oddzielić od innych władz umysłu i od miłości. Do tych sił dodaje on sumienie i wolę. Należy jednak pamiętać o tym, że nacisk odczuć zewnętrznych podanych drogą zmysłową pobudza wyobraźnię do działania. Osoby obdarzone czynną wyobraźnią żyją

.....in a world of life.....
By sensible impressions not enthralled,
But by their quickening impulse made more prompt
To hold fit converse with the spiritual world,
And with the generations of mankind
Spread over time, past, present, and to come,
Age after age, till Time shall be no more.

26 Prelude, VI, wiersze 592-605.

Such minds are truly from the Deity,
For they are Powers; and hence the highest bliss
That flesh can know is theirs--the consciousness
Of Whom they are, habitually infused
Through every image and through every thought,
And all affections by communion raised
From earth to heaven, from human to divine....²⁷

Ta "glorious faculty/ that higher minds bear with them as their own" jest więc niczym innym jak tylko zdolnością zobrażenia i ucieleśnienia prawdy. Podobnego rezultatu nie da się osiągnąć w żaden inny sposób.

W tym ujęciu zagadnienie wyobraźni poruszane w "Preface" do wydania z 1815 roku nabiera bardziej określonej wartości. Analiza tam przeprowadzona jest niedokładna ponieważ Wordsworth wykazuje skłonność do przecenienia odczuć zmysłowych kombinacji. Naskutek takiego ujmowania kwestii zasadnicza cecha wyobraźni - jej wewnętrzność - nie jest należycie uwypuklona.

Analiza fantazji przeprowadzona przez Wordsworth'a w tym samym wydaniu "Preface" jest bardziej błyskotliwa aniżeli jego analiza wyobraźni. Z rozważań na temat rozwoju umysłowego wyciągnięty został wniosek, że fantazja jest niższą formą ducha poetyckiego, a jej cechą charakterystyczną jest łączenie pierwiastków uczuciowych z przedmiotami zewnętrznymi przy zupełnym nieliczeniu się z ich naturą lub stosunkiem wzajemnym. Podobnie jak wyobraźnia fantazja może "kojarzyć,

²⁷ Prelude, XIV, wiersze 104-118.

wywoływać lub łączyć" ("associate, evoke or combine"), ale osiąga te wyniki w inny sposób i dla innych celów. Fantazja dąży do osiągnięcia pożądaných efektów drogą szybkiego i różnorodnego kojarzenia myśli, które - pojedynczo - mają bardzo niewielką wartość.²⁸ Celem jej jest uzyskanie chwilowego tylko odruchu względnie wpływu, bez żadnej zgody pretensji do jakichkolwiek trwałych rezultatów ("to quicken and to beguile the temporal part of our nature...."). Według Wordsworth'a fantazja działa zgodnie z jej własnymi prawami; autor nie wymienia praw, które rządzą funkcjami fantazji, ale - jak wynika z jego rozważań na temat wyobraźni i fantazji - są one równoznaczne z prawami psychologii asocjacyjnej. Ale prawom tym brak jest siły przekonania głosu wewnętrznego, naskutek czego fantazja jest niezdolna do ucieleśnienia trwałej prawdy.

Znowu mogłoby się pozornie zdawać, że Wordsworth skończy na tym omawianie sił twórczych poety. Wrażliwość i refleksyjność właściwe poecie dają mu możliwość znalezienia dostatecznej ilości poetyckiego tworzywa, a jego wyobraźnia i fantazja pozwalają mu na skojarzenie tego materiału we właściwe i estetyczne związki, względnie na twórcze modyfikowanie tworzywa w celu ucieleśnienia prawdy. Dlatego też pewną

²⁸ Efekt wyobraźni jest wręcz przeciwny. "When the imagination frames a comparison, if it does not strike on the first presentation, a sense of the truth of the likeness, from the moment that it is perceived, grows-and continues to grow-upon the mind...." Nowell C. Smith, op. cit., str. 164.

niespodzianką jest odkrycie dwu dalszych sił "niezbędnych w twórczości poetyckiej", a mianowicie wynalazczości i rozważagi. Żaden z tych dwu czynników nie odgrywa jakiegokolwiek poważnej roli w późniejszych pracach krytycznych Wordsworth'a. "Wynalazczość" w jego ujęciu odnosi się widocznie tylko do poetów epicznych względnie dramatycznych, ponieważ określa on ją jako siłę "by which characters are composed out of materials supplied by observation..."²⁹ Ale koncepcja "rozważagi" jest u Wordsworth'a całkowicie odmienna. Ma ona dwa zadania; pierwszym z nich jest powzięcie decyzji odnośnie do sposobu i stopnia zastosowania innych sił twórczych, w celu utrzymania należytej współmierności i równowagi pomiędzy zdolnościami o większej i mniejszej wartości. Drugą jej funkcją jest u Wordsworth'a krytyczne określanie formy, to jest, techniki poetyckiej. W ten sposób "is determined what are the laws and appropriate graces of every species of composition."³⁰

Oba te czynniki twórczości poetyckiej zaciemniają obraz sił poetyckich nakreślony przez Wordsworth'a i wskazują na to, że jego sposób rozumowania nie jest konsekwentny. Jasnym jest, że przypisuje on czynnikom wynalazczości i rozważagi niektóre funkcje refleksyjności, fantazji i wyobraźni, na skutek czego różnice pomiędzy poszczególnymi czynnikami w jego ujęciu ulegają częściowemu zatarciu. Widoczne jest

29 Ibid., str. 151. 30 Loc. cit.

również. że Wordsworth w swojej twórczości podporządkowuje czynniki wynalazczości i rozwagi czynnikowi wyobraźni; ściśle biorąc, oba te czynniki nie mają żadnego znaczenia w jego koncepcji poety.

Jednakże to połączenie sił, niezbędnych w twórczości poetyckiej, wykazuje wyraźne podobieństwo do rozwoju umysłu ludzkiego w ujęciu Wordsworth'a. Brak jest dokładnych danych odnośnie do stosunku proporcjonalnego; autor nie stara się również o zachowanie chronologicznego porządku przy oznaczaniu proporcji. Dwa pierwsze okresy rozwojowe: dzieciństwo i chłopiństwo, są z całą pewnością odpowiednikami zdolności obserwacji i uczuciowości. W trzecim okresie, czyli w młodości, fantazja, opisowość i wynalazczość działają w różnym stopniu. W czwartym okresie, to jest we wczesnym wieku męskim, ukazują się wpływy refleksyjności i czynnika rozsądku. Na koniec człowiek dochodzi do kulminacyjnego punktu rozwoju, w którym niekiedy zabiera głos wyobraźnia, czyli "grand and simple Reason". Oczywiście, żadna z wyżej wymienionych cech nie zetraca się w miarę rozwoju, a stadium końcowe wykazuje wszystkie najlepsze rysy poprzedzających okresów rozwojowych. Tak więc, jakkolwiek opis sił twórczych poety poddany szczegółowej i dokładnej obserwacji, okazuje się ogólnikowy i luźny, jest oczywiste, że potencjonalne siły właściwe istocie ludzkiej osiągają swój najpełniejszy rozwój w poecie.

Ponieważ Wordsworth całą swoją uwagę koncentruje na analizie zdolności twórczych poety mogłoby się zdawać, że niedocenia on zalet duchowych poety w swoich rozważaniach nad jego charakterem. Wrażenie to jednak jest tylko pozorne; pełny rozwój zdolności może nastąpić tylko w człowieku obdarzonym zasadniczymi zaletami charakteru, to jest, człowieku cnotliwym. Wordsworth nie podejmuje próby systematycznego uporządkowania tych zalet duchowych, jak to czynił w swojej analizie zdolności poety. W zasadzie przyjmuje on jako podstawowe chrześcijańskie cnoty wiary, pokory, miłości i sumienia; twierdzi on przytym, że cnoty te są niezbędnymi częściami składowymi charakteru poety. Odpowiednie połączenie wszystkich zdolności pod władzą zwierzchnią wyobraźni tworzy w ostatecznym wyniku człowieka cnotliwego.

Hence endless occupation for the Soul,
Whether discursive or intuitive;
Hence cheerfulness for acts of daily life,
Emotions which best foresight need not fear,
Most worthy then of trust when most intense,
Hence, amid ills that vex and wrongs that crush
Our hearts--if here the words of Holy Writ
May with fit reverence be applied--that peace
Which passeth understanding, that repose
In moral judgments which from this pure source
Must come, or will by man be sought in vain. 31

Wypływa stąd wniosek, że zdolności ludzkie są zarazem cnotami. Należy pamiętać, że jakkolwiek uporządkowanie sił albo zdolności umysłu jest możliwe, podobne uszeregowanie zalet

31 Prelude, XIV, wiersze 119-29.

duchowych jest wykluczone, ponieważ wszystkie one posiadają jednakową wartość.

Podobnie jak wielu poetów do niedawnych stosunkowo czasów Wordsworth nie może jeszcze zupełnie wyraźnie odseparować się od idei Platona, która głosi, że poeta działa pod wpływem boskiego natchnienia. Przynajmniej tylko w ten sposób można sobie wytłumaczyć podany poniżej opis jego własnego "poetyckiego wyświęcenia".

.....I made no vows, but vows
Were then made for me; bond unknown to me
Was given, that I should be, else sinning greatly,
A dedicated Spirit. 32

Koncepcja poety już nakreślona nie pozwala na przypuszczenie, że Wordsworth uważa poetę za jedynie tylko naczynie boskości lub też bierne narzędzie, jakby to pozornie wynikało z powyższego cytatu. Pogląd swój na ten temat Wordsworth wyraża zupełnie wyraźnie w "Preface" do wydania Lyrical Ballads z roku 1802. Poeta, według niego

...considers man and the objects that surround him as acting and re-acting upon each other, so as to produce an infinite complexity of pain and pleasure; he considers man in his own nature and in his ordinary life as contemplating this with a certain quantity of immediate knowledge, with certain convictions, intuitions, and deductions which by habit become of the nature of intuitions; he considers him as looking upon this complex scene of ideas and sensations, and finding everywhere objects that immediately excite in him sympathies which, from the necessities of his nature, are accompanied by

32 Ibid., IV, wiersze 334-37.

an overbalance of enjoyment.³³

Cytat powyższy jest utrzymany w terminach psychologii asocjacyjnej i zawiera niekompletną odpowiedź na dwa pytania: jak i dlaczego poeta tworzy swoją poezję. Należy zauważyć, że psychologia asocjacyjna w rozumieniu Wordsworth'a nie rozwiązuje całkowicie zagadnienia.

Poeta tworzy, ponieważ rozporządza on zdolnościami, które pozwalają mu na zdanie sobie sprawy ze stosunku pomiędzy umysłem ludzkim a poznawalnymi przedmiotami. Równocześnie poeta wie, że poznanie tego stosunku sprawia przyjemność; ta wiedza jest dla niego źródłem radości. Uprzytomnienie sobie tych warunków twórczości poetyckiej zezwala na dokładną interpretację znanej definicji dobrej poezji, którą Wordsworth określa jako "spontaneous overflow of powerful feelings..."³⁴ Należy pamiętać również o tym, że Wordsworth w "Preface" kładzie specjalny nacisk na konieczność stałej praktyki pisarskiej. Przekonanie, że poezja jest sztuką opartą na talencie i staranności opracowania jest u niego silniejsze, aniżeli u innych jego kolegów.³⁵

33 Littledale, op. cit., str. 239.

34 Ibid., str. 228.

35 Nacisk ten jest widoczny na przykład w jego liście z 22/XI/1831. "Again and again I must repeat, that the preparation of verse is infinitely more an art than men are prepared to believe; and an absolute success in it depends on innumerable minutiae...." Nowell C. Smith, op. cit., str. 243.

Jednakże świadomość zależności pomiędzy umysłem ludzkim a przedmiotami w naturze i zadowolenie wywołane odczuciem tego stosunku nie są wyłącznymi przyczynami twórczości poetyckiej. Celem poety jest również wywołanie tych samych wrażeń u współbliźnich; poeta pragnie, aby również inne umysły uświadamiały sobie swoją siłę i odczuwały tę samą przyjemność.

For the human mind is capable of excitement without the application of gross and violent stimulants; and he must have a very faint perception of its beauty and dignity who does not know this, and who does not further know that one being is elevated above another in proportion as he possesses this capability. It has therefore appeared to me that to endeavour to produce or enlarge this capability is one of the best services in which, at any period, a Writer can be engaged; but this service, excellent at all times, is especially so at the present day. ³⁶

Według Wordsworth'a więc poeta jest głosem swojej epoki i głosem wszystkich czasów. Jednakże w jego koncepcji poeta nie jest wyrazicielem swej epoki; w poezji jego nie znajdujemy odbicia ducha czasu. Jego poezja może mieć mniejsze lub większe znaczenie w tych czy innych czasach; prawdy odwieczne spostrzeżone i wyrażone w poezji są bardziej potrzebne w jednej lub drugiej epoce. Ale żaden poeta nie jest w stanie pojąć wszystkich prawd i tajemnic wszechświata. Poeta widzi niektóre związki przedtym niedostrzeżone, powiada Wordsworth, ale z utworów jego bynajmniej nie wynika, że związki te stoją

36 Littledale, op. cit., str. 230.

w jakimkolwiek nieodwołalnym stosunku do danej epoki. Wordsworth w apostrofie do Coleridge'a w ten sposób wyjaśnia swoją własną funkcję:

.....Dearest Friend!
 If thou partake the animating faith
 That Poets, even as Prophets, each with each
 Connected in a mighty scheme of truth,
 Have each his own particular faculty,
 Heaven's gift, a sense that fits him to perceive
 Objects unseen before, thou wilt not blame
 The humblest of this band who dares to hope
 That unto him hath also been vouchsafed
 An insight that in some sort he possesses,
 A privilege whereby a work of his,
 Proceeding from a source of untaught things,
 Creative and enduring, may become
 A power like one of Nature's. ³⁷

W wordsworth'owskiej koncepcji poety znajduje się jeszcze jeden wskaźnik samorządności poety, widomej w samym procesie twórczym, w technice pisania. W procesie tym nie znajduje się dowodu, któryby wskazywał na to, że poeta tworzy pod wpływem natchnienia z wyższych źródeł lub też ulega dyktatowi swojej epoki. Proces poetyckiego tworzenia wypływa z "emotion recollected in tranquillity".³⁸ Rozpamiętywanie tego wzruszenia wywołuje pewien stan uczuciowy podobny do stanu wywołanego pierwotnym wzruszeniem; stan ten, powodowany przyjemnością wynikającą z dobrowolnego opisu uczuć, jest źródłem radości. Zadaniem poety jest więc pisanie w tym szczęśliwym nastroju ducha i uprzystępnianie swych myśli,

37 Prelude, XIII, wiersze 299-312.

38 Littledale, op. cit., str. 246.

uczucie i radości czytelnikowi. Należy przytym pamiętać, że same tylko myśli i uczucia nie stanowią jeszcze o poecie. Te uczucia i myśli muszą wypływać z owych sił, które Wordsworth określa jako "requisite" w twórczości poetyckiej i muszą być wynikiem ich oddziaływania.

Przy rozważaniu zagadnienia stosunku poety do jego czytelników Wordsworth operuje terminami zdolności poetyckich pomijając zwykłą zdolność myślenia i odczuwania, która jest wspólna wszystkim ludziom. Ludzie są potencjonalnie równi sobie w cnotach moralnych, ale różnią się siłą intelektu.³⁹ Według Wordsworth'a poeta powinien być wyższym od swoich czytelników; funkcją poety jest nauczanie. W liście do J. Wilson'a z roku 1800 on pisze:

...a great Poet...ought, to a certain degree, to rectify men's feelings...to render their feelings more sane, pure, and permanent, in short, more consonant to nature, that is, to eternal nature, and the great moving spirit of things. He ought to travel before men occasionally as well as at their sides. 40

39 Na podstawie tej różnicy Wordsworth czasami wywyższa szczerzy ludzki wyraz cierpienia i uczucia ponad poezję. Littledale, op. cit., str. 237: "However exalted a notion we would wish to cherish of the character of a Poet, it is obvious, that, while he describes and imitates passions, his situation is altogether slavish and mechanical compared with the freedom and power of real and substantial action and suffering." Nie należy się przyjąć tego twierdzenia dosłownie. Nie jest ono ani jasne ani w zupełnej zgodzie z innymi wypowiedzeniami w "Preface". Nie zgadza się ono na przykład z opisem poezji lyricznej jako reakcję samego poety na własne doświadczenie.

40 Nowell C. Smith, op. cit., str. 7.

Jest on tak dalece przejęty pedagogiczną rolą poety, że wkrótce potym wraca powtórnie do tego samego tematu.

It is not enough for me as a Poet, to delineate merely such feelings as all men do sympathize with; but it is also highly desirable to add to these others, such as all men may sympathize with, and such as there is reason to believe they would be better and more moral beings if they did sympathize with. ⁴¹

Jak większość poetów Wordsworth nie liczy specjalnie na natychmiastowy sukces swoich utworów ani też nie żywi nadziei na szybkie uznanie ich wartości. Powtarza on kilkakrotnie za Coleridge'm, że poeta musi sobie wychować swoich czytelników, ale skutki tego wychowania, wywołane trwałym wpływem jego poezji, okażą się dopiero po jego śmierci. ⁴² Równoważnik tego braku wiary we współczesne grono czytelników można zaobserwować w silnym przekonaniu Wordsworth'a, że poeta winien być niezależnym i wiernym tylko swoim myślom i uczuciom. Poeta winien opierać się tylko na swoim zmyśle spostrzegawczym wynikającym z jego władz twórczych. Przyznaje on

41 Ibid., str. 10.

42 Ibid., str. 54. W liście do Lady Beaumont (21/V/1807) pisze on: "...never forget what, I believe, was observed to you by Coleridge, that every great and original writer, in proportion as he is great or original, must himself create the taste by which he is to be relished; he must teach the art by which he is to be seen; this, in a certain degree, even to all persons, however wise and pure may be their lives, and however unvitiated their taste. But for those who dip into books in order to give an opinion of them, or talk about them to take up an opinion--for this multitude of unhappy, and misguided, and misguiding beings, an entire regeneration must be produced; and if this be possible, it must be a work of time."

jednak, że pogląd ten trzeba przyjąć z pewnym zastrzeżeniem. Po pierwsze Wordsworth wyraźnie rozgranicza pomiędzy "Ludem" a "Publicznością" ("People" and "Public"). Tylko nowość i sensacyjna błyskotliwość znajdują pewien oddźwięk u publiczności, która jest pozatym niezdolna do rozeznania prawdziwego ducha spraw. Pod pojęciem "Ludu" Wordsworth rozumie widocznie prawdziwy zbiorowy rozum całej ludzkości. "The voice that issues from [it] is that Vox Populi which the Deity inspires." Przez ten głos "good poetry, the individual, as well as the species survives." ⁴³ A ponieważ lud działa pod wpływem boskiego natchnienia jego sądy są nieomyłne. Wynika stąd wniosek, że poeta późniejszy może działać pod wpływem wcześniejszych twórców, od których wolno mu przyjmować pewne nauki. Oprócz tego jednego ograniczenia jedynym drogowskazem dla poety powinien być jego własny sąd.

Nieco wyraźniej Wordsworth wyjaśnia sposoby oddziaływania poety na czytelników. I tutaj właśnie zastosowanie przez niego zasad psychologii asocjacyjnej zaczyna wykazywać pewne pozytywne wyniki. Fakt ten, o ile wiadomo, nie znalazł jeszcze należytego uwypuklenia w uprzednich pracach krytycznych. Według Wordsworth'a wielkość poetów wyraża się różnymi sposobami, w których wyniku następuje "widening the sphere of human sensibility, for the delight, honour, and benefit

43 Ibid., p. 201. "Essay Supplementary to Preface" (1815).

of human nature." Określa on je w ten sposób:

Genius is the introduction of a new element into the intellectual universe: or, if that be not allowed, it is the application of powers to objects on which they had not before been exercised, or the employment of them in such a manner as to produce effects hitherto unknown. 44

W pierwszym rzędzie rzuca się w oczy fakt, że są to osiągnięcia natury intelektualnej a nie moralnej. Wordsworth określa tu specyficznie przedmioty, które różnią poetę od innych ludzi, a tym samym oznacza zakres wpływu poety na współbliźnich. Mówi więc o aktach intelektu wpływających z władz twórczych poety, ale twierdzi, że akty te same w sobie nie dostarczają wiedzy. Osiągnięcie poety może być zrozumiane tylko wtedy, jeśli jego poezje wytworzą u czytelnika "smak" zezwalający na ich zrozumienie. Z drugiej znowu strony nie da się wytworzyć tego "smaku" bez obudzenia 45 u czytelnika tego, co Wordsworth nazywa "siłą" ("power")

Niestety Wordsworth nie wyraża tej swojej myśli dostatecznie jasno. Aby ją pojąć należy dociec przypuszczalnego znaczenia myśli przez analizę słów będących ich szatą zewnętrzną.

44 Ibid., p. 199

45 Ibid., p. 198: "Therefore to create taste is to call forth and bestow power, of which knowledge is the effect; and there lies the true difficulty."

Obudzenie sympatii z uczuciami wyrażonymi w poemacie jest, według Wordsworth'a, wykluczone "without the exertion⁴⁶ of a co-operating power in the mind of the reader."

Twierdzenie to oznacza wzbudzenie u czytelnika pewnej czynności umysłowej, równoznacznej i harmonizującej się z wkładem myślowym autora. Pozatym twierdzenie to nie ma nic wspólnego z teorią (dość naiwną zresztą) odruchowej wspólnoty pomiędzy poetą a czytelnikiem, którą podał Wordsworth piętnaście lat wstecz, w przedśłowiu do wydania⁴⁷ Lyrical Ballads z roku 1800. W swoim "Essay Supplementary To 'Preface'" wymaga on od czytelnika czegoś więcej aniżeli tylko "a healthful state of association." Żądając od czytelnika bardziej czynnego współuczestnictwa w poezji Wordsworth nie umniejsza jednak potencjonalnego wpływu poety na czytelnika. Ogólne jednak znaczenie obu tych twierdzeń

46 Ibid., p. 197.

47 Littledale, op. cit., p. 228: "For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings; and as by contemplating the relation of these general representatives to each other, we discover what is really important to men, so by the repetition and continuance of this act feelings connected with important subjects will be nourished, till at length, if we be originally possessed of much organic sensibility, such habits of mind will be produced that by obeying blindly and mechanically the impulses of those habits we shall describe objects and utter sentiments of such nature and in such connection with each other, that the understanding of the being to whom we address ourselves, if to be in a healthful state of association, must necessarily be in some degree enlightened, his taste exalted, and his affections ameliorated."

jest identyczne. Czytelnik jest wzruszany poezją oraz siłami duchowymi, które poezja ta rodzi w nim, osiągając przez to równoznaczny z poetą myślowy i uczuciowy wgląd. W ten sposób czytelnik współkorzysta w radości i mądrości, które charakteryzują poetę. Jedyną różnicą pomiędzy tymi obydwoma twierdzeniami jest to, że twierdzenie drugie, aczkolwiek mniej naiwne, jest mało wyraźne i przejrzyste. Psychologia asocjacyjna ma gotowe wyjaśnienie sposobu porozumiewania się pomiędzy poetą a czytelnikiem. Podejście, nie mechaniczne lub też empiryczne, wymaga więcej od czytelnika, ale nie objaśnia konkretnie przyczyn i sposobów związanych ze wzrostem aktywności. Nie mniej jednak jasne jest w jaki sposób poeta oddziałuje na swoich czytelników. Poeta skłania czytelnika do przeżywania względnie odtwarzania stopu wewnętrznych i zewnętrznych doświadczeń wcielonych w jego poemat. Jeśli czytelnik nie współpracuje z poetą odmawia on sobie tym samym przywileju korzystania z jego mądrości i radości. Jeśli jednak czytelnik zdobędzie się na właściwy wysiłek umysłowy ("and there lies the true difficulty") dostąpi on przywileju oświecenia przez człowieka, w którym normalne władze ludzkie są rozwinięte do najwyższego stopnia. Od niego właśnie czytelnik może nauczyć się coś o swoich własnych siłach umysłowych. Jest to najlepsza nauka, którą poeta może dać swojemu czytelnikowi a zarazem lekcja, z której czytelnik może wyciągnąć najdalej idące korzyści. Wordsworth opisuje tę naukę w Prelude

wykazując, że najwyższym celem poety jest zarazem najwyższym możliwym osiągnięciem każdego człowieka.

Prophets of Nature, we to them will speak
A lasting inspiration, sanctified
By reason, blest by faith: what we have loved,
Others will love, and we will teach them how;
Instruct them how the mind of man becomes a
Thousand times more beautiful than the earth
On which he dwells, above this frame of things
(Which, 'mid all revolution in the hopes
And fears of men, doth still remain unchanged)
In beauty exalted, as it is itself
Of quality and fabric more divine.⁴⁸

⁴⁸ Prelude, XIV, wiersze 444-54.

II]

COLERIDGE

W odpowiedzi na pytania związane z koncepcją poety Samuel Taylor Coleridge, jeszcze wyraźniej od Wordsworth'a, podkreśla zależność poezji od zdolności twórczych poety. Ustalając definicję poezji podaje on zarazem próbę określenia samego poety. Według niego:

What is poetry? is so nearly the same question with, what is a poet? that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.¹

Dlatego też opiera on całą osnowę dyskusji zagadnienia poety na omawianiu jego zdolności twórczych. Zgadza się on z Wordsworth'em, że pod pojęciem zdolności twórczych rozumie się te, które również i inni ludzie posiadają względnie mogą posiadać. W ten sposób więc Coleridge - łącznie z Wordsworth'em - wysuwa twierdzenie, że poeta wyróżnia się wśród ludzi jedynie tylko intensywnością i ilością owych uzdolnień. To wyróżnienie poety ogranicza się więc tylko do stwierdzenia stopnia zajmowanego w hierarchii ludzkiej i wyklucza przypuszczenie jakiegś różnicy w rodzaju. Zaznaczyć należy, że Coleridge - w przeciwieństwie do Wordsworth'a - miejscami okazuje

¹ S.T. Coleridge, Biographia Literaria, ed. J. Shawcross (Oxford University Press, 1907), II, 12. Wszystkie uwagi odnośnie do Biographia dotyczą tego wydania.

skłonność do przypisywania poecie większego znaczenia niżby to wynikało z jego poglądów na zdolności twórcze poety. Cała Biographia Literaria Coleridge'a jak również wyjątki z innych jego dzieł wskazują, że wielki poeta jest w jego oczach pierwszą w ludzkości osobą, a mądrość poety - jeśli już nawet nie boską - to conajmniej odzwierciedleniem mądrości boskiej. "No one can leap over his own shadow, but poets leap over death," czytamy w jednym z jego dzieł.² Czasami można podejrzewać, że Coleridge świadomie chciałby postawić prawdziwego poetę wysoko ponad resztą ludzkości. Nawet Newton zajmuje w ludzkości miejsce znacznie niższe aniżeli wielki poeta, ponieważ umysł - część składowa zdolności twórczych - jest w systemie Newton'a, w jego opinii, tylko biernym narzędziem.

The more I understand of Sir Isaac Newton's works, the more boldly I dare utter to my own mind...that I believe the souls of five hundred Sir Isaac Newtons would go to the making up of a Shakespeare or a Milton.³

Poeta jest to człowiek, który nie tylko rzuca snop światła na przeszłość, ale również, przez odkrywanie prawd odwiecznych, przepowiada przyszłość. "While the poet registers what is past, he projects the future in a wonderful degree, and makes us feel, however slightly, and see, however dimly, that state of being in which there is neither past nor future, but all

² Anima Poetae, ed. E.H. Coleridge (Boston, 1895), str. 16.

³ W liście z 23/III/1801. Letters of S.T. Coleridge, ed. E.H. Coleridge (Boston, 1895), I, 352.

is permanent in the very energy of nature." ⁴ Poeta jest źródłem odpowiedzi na wszystkie zagadki życia, jego tajemnice i przemiany.

The poet is not only the man made to solve the riddle of the universe, but he is also the man who feels where it is not solved. What is old and worn-out, not in itself but from the dimness of the intellectual eye, produced by worldly passions and pursuits, he makes new: he pours upon it the dew that glistens, and blows round it the breeze that cooled us in our infancy. ⁵

Inny znowu fragment z Anima Poetae jest jakby podsumowaniem wszystkich dotychczasowych dociekań na temat zagadnienia poety. Wskazuje on, że Coleridge uważa poetę za istotą wyższą.

Idly talk they who speak of poets as mere indulgers of fancy, imagination, superstition, etc. They are the bridlers by delight, the purifiers; they that combine all these with reason and order--the true protoplasts--Gods of Love who tame the chaos. ⁶

Jednakże Coleridge ostatecznie zgadza się z Wordsworth'em, że poeta jest "człowiekiem mówiącym do ludzi", a jego siły - jakkolwiek wielkie - są siłami ludzkimi. Poeta nie istnieje poza człowieczeństwem chociaż rozporządza on nadludzkimi siłami.

⁴ Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. T.M. Ray-sor (Cambridge: Harvard University Press, 1931), II, str. 168.

⁵ Ibid., II, str. 149.

⁶ Op. cit., str. 81.

Rozpatrywanie idei Coleridge'a w odniesieniu do funkcji, które przypisuje on zdolnościom ludzkim, jest usiane wieloma trudnościami. Jego poglądy rozwijają się stale; według niektórych krytyków, poglądy te ulegają ciągłym zmianom. Coleridge nigdy nie wyraża swoich zapatrywań w zamkniętej i ostatecznej formie. Dlatego też rozważania na temat Coleridge'a zależą w dużej mierze od tego, gdzie się zaczyna i gdzie się kończy analiza. Przez całe swoje życie Coleridge stara się o uzgodnienie przeciwstawnych sobie elementów serca i umysłu, emocjonalnej wiary i zimnego intelektu. Jego zasadniczą postawą wobec wszechświata jest -podobnie jak u Wordsworth'a - akt wiary uwarunkowany nakazem woli; wola nie jest tu jednak czynnikiem rozstrzygającym. Stąd też uważa on wszystkie czynności ludzkie zmierzające do poznania prawdy za zgodne w swojej istocie z nakazami moralności i wspólne wszystkim ludziom. Coleridge wyznawał ten pogląd przez całe swoje życie. Fakt ten utrudnia w znacznej mierze odseparowanie analizy zdolności charakteryzujących poetę od jego rozważań ogólnych na temat zdolności ludzkich.

Następujące cztery siły względnie zdolności upodabniają poetę do reszty ludzkości: rozsądek, rozum, fantazja i wyobraźnia. Posiadanie pewnej odmiany wyobraźni stanowi o różnicy pomiędzy poetą a jego współbliźnim. Rozsądek jest, według Coleridge'a "the faculty of thinking and forming judgments on the notices furnished by the sense, according to

certain rules existing in itself, which rules constitute its distinct nature."⁷ Rozsądek jest istotną częścią składową rzeczywistości ze względu na swoje wielorakie oddziaływanie na zmysły; zezwala on również na wytwarzanie sądów o rzeczywistości. Jak wynika z powyższego Coleridge zupełnie wyraźnie⁸ opiera się na kantowskiej definicji rozsądku. Coleridge określa czysty rozum jako "the power by which we become possessed of principles--the eternal verities of Plato and Descartes, and of ideas not images." Podobnie jak u Kanta rola rozumu ogranicza się u Coleridge'a do porządkowania wrażeń. Ale Coleridge przedtym już odbiega od kantowskiej teorii przez rozszerzenie roli rozumu i utworzenie nowej definicji tego pojęcia, której odtąd będzie się wiernie trzymał. Na łamach The Friend ukazuje się twierdzenie według którego rozum jest

...an organ bearing the same relation to spiritual objects, the universal, the eternal and the necessary, as the eye bears to material and contingent phenomena. But then it must be added that it is an organ identical with its appropriate objects. Thus,

7 The Friend, ed. W. Shedd (New York, 1884), str. 164.

8 Używana tu jest terminologia zastosowana przez Władysława Tatarkiewicza w jego Historii Filozofii, wyd. 4te (Warszawa: Czytelnik, 1949), II, 230: "Ale myślenie ('rozum' w najszerszym znaczeniu) obejmuje dwie różne funkcje: zdolność tworzenia pojęć na podstawie danego materiału oraz zdolność wyciągania wniosków wybiegających poza materiał doświadczalny w dziedzinę bytu absolutnego. Pierwszą zdolność Kant nazywał 'rozsądkiem' (Verstand), drugą zaś 'rozumem' (Vernunft) w węższym słowa znaczeniu." Jest to dość ogólne rozróżnienie, ale w tym wypadku wystarczające.

God, the soul, eternal truth, etc. are the objects of reason; but they are themselves reason....⁹

Innymi słowy rozum jest to organ, lub zdolność, zezwalający człowiekowi na bezpośredni kontakt z duchową rzeczywistością wykraczającą ponad świat zjawiskowy i na poznanie tej rzeczywistości. Niekiedy Coleridge nawet wyraźniej jeszcze utożsamia rozum z transcendentálną rzeczywistością. "But let it not be supposed," mówi on, "that it is a sort of knowledge, no! It is a form of BEING, or indeed it is the only knowledge that truly is."¹⁰ Oba te określenia rozumu jasno wskazują,¹¹ że on uważa rozum za najwyższą zdolność ludzką.

9 The Friend, str. 144-45.

10 Coleridge, Works, ed. W. Shedd (New York, 1884), II, 472.

11 Ponieważ praca ta nie zajmuje się źródłami tych koncepcji, tylko ich analizą, autor zmuszony był do pozostawienia ciekawej kwestii źródeł idei Coleridge'a bez należytej odpowiedzi. Jednakże warto zauważyć, że definicje podane powyżej nie są ściśle kantowskie, jak to się ogólnie przypuszcza, ponieważ wykraczają one daleko poza proste regulatywne pojęcia. Nie są one również oparte na filozofii Plotinusa, wbrew wyrażanym nieraz przypuszczeniom. Rozum nie jest tu emanacją Dobra lub Boga, ale utożsamia się ze swoim źródłem. Coleridge przeciwstawiał się systemowi Plotinusa twierdząc, że jeśli Dobro jest nieskończonością skutki jego są również tym samym. Patrz Coleridge as Philosopher przez John H. Muirhead (New York: Macmillan, 1930), str. 113-15. Coleridge jest jednym z tych autorów, którzy zużytkowują względnie nadużywają myśli innych dla swoich własnych, często chwilowych, celów. Każdy badacz Coleridge'a zna jego skłonność ku idealizmowi, która została powściągnięta na krótki czas tylko jego podziwem dla psychologii asocjacyjnej Hartley'a; Coleridge posługiwał się nią zresztą w dalszym ciągu, w formie nieco zmodyfikowanej. Natura i rozwój myśli Coleridge'a nie są znane we wszystkich szczegółach, ponieważ brak jest kompletnego zbioru jego pism. Ta niekompletność właśnie doprowadziła do nieuzasadnionych

W trzynastym rozdziale Biographia Literaria zamieszcza on definicje fantazji i wyobraźni, jak najściślej związane z jego koncepcją poety. Coleridge dzieli wyobraźnię na dwa rodzaje i zaznacza, że drugi rodzaj jest spotęgowaną siłą pierwszego. Według niego pierwiastkowa wyobraźnia jest "the living Power and prime agent of all human Perception, and... a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM." Powyższe stwierdzenie określa wyobraźnię z punktu widzenia jej funkcji zasadniczej oraz wskazuje na to, że - z jej pomocą - człowiek odseparowuje od siebie świat doświadczeń i obserwuje go jako zupełnie odrębny przedmiot. Akcja ta jest nieświadoma; człowiek nie zdaje sobie sprawy z tej czynności, a rozeznaje ją tylko na podstawie jej wyników. Z chwilą rozeznania człowiek stwierdza jej analogię ze świadomym, boskim odczuciem nieskończoności.

Najbardziej pouczające w tej sprawie jest to, że Coleridge traktuje wyobraźnię jako fakt psychologiczny, pomimo

oskarżeń Coleridge'a o plagiat. Nie można stwierdzić z pewnością, co w jego myśli jest własnym wytworem Coleridge'a, co zostało przejęte od innych i zastosowane w jego systemie, a co zostało przyjęte bez zmian. Ponadto nie podkreślono jeszcze dostatecznie faktu, że Coleridge często zajmuje się jakąś myślą nie zwracając należytej uwagi na jej implikacje dla jego całego systemu. Ta wada - jeśli można nazwać ją wadą - ukazuje się szczególnie w jego wypowiedziach na temat wyobraźni.

metafizycznych wydzźwięków w jego "eternal I AM." W innym znowu rozdziale swojej Biographia Literaria udowadnia on, że poznanie jest rezultatem współdziałania podmiotu z przedmiotem, czynnego umysłu i biernej materii, których przeciwieństwo w swoisty "wewnętrzny zmysł" dokonuje się za¹² pośrednictwem wyobraźni. Tak więc wyobraźnia pierwiastkowa wydaje się być równoznaczną rozsądkowi, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę jego definicję rozsądku podaną w rękopisie Logic, gdzie określa on to pojęcie jako "the substantiating power--that by which we attribute substance and reality to phenomena, and raise them from mere affections into objects communicable and capable of being anticipated and reasoned of."¹³ Zagadnienie pierwiastkowej wyobraźni można więc uprościć sobie, traktując je jako władzę umysłu konieczną do odczucia pewnych przedmiotów, które - uporządkowane w umyśle przez tę władzę - mogą być rozpoznane jako zróżniczkowanie doświadczeń zewnętrznych.

Coleridge twierdzi, że na percepcje osiągnięte w wyniku oddziaływania pierwiastkowej wyobraźni można

¹² Thorpe, op. cit., str. 7-11, omawia podejście Coleridge'a do zagadnienia wyobraźni na podstawie Biographia Literaria. Trudności, na które natrafiają badacze koncepcji Coleridge'a, najlepiej uwidaczniają się w tym, że Thorpe traktuje wyobraźnię jako fakt psychologiczny i tylko mimochodem nawiązuje do metafizyki Coleridge'a.

¹³ Przytoczone przez Muirhead'a, op. cit., str. 67.

wpływać w dwojaki sposób. Można uszeregować je poraz wtóry nie zmieniając zresztą ich treści; nie robi przytym różnicy, czy przedmiotem tej akcji są percepcje zapamiętane, czy przeżyte w danej chwili. Zyskuje się tu nic więcej jak tylko skupienie percepcji, które już same w sobie są nieuniknionym kojarzeniem i działalnością woli umysłu a nie jego twórczej siły. Władzą, która właśnie w ten sposób wpływa na materiał pierwiastkowej wyobraźni, jest fantazja. Według Coleridge'a fantazja

...has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association. ¹⁴

Fantazja jest więc dla niego tylko "an aggregative and associative power"; w tym właśnie Coleridge różni się od Wordsworth'a, który - jak zostało stwierdzone - przypisuje fantazji znacznie większe siły. Wordsworth twierdzi, że fantazja ma również władzę "wzbudzania i łączenia"; nie-¹⁵ zależnie od tego jest ona według niego "władzą twórczą", w ramach praw rządzących jej działalnością. Coleridge nie zgadza się z takim ujmowaniem tego zagadnienia. Jeśli władze

14 Biographia Literaria, I, 202

15 Nowell C. Smith, op. cit., str. 165.

fantazji są ograniczone jedynie tylko do możliwości uporządkowania faktów zwykłej percepcji podawanych drogą skojarzenia fantazja nie może być twórczą. Onieśmiela Coleridge'a nawet użycie słowa "łączenie" w tym związku przyczynowym. W innych okolicznościach może nie miałby on nawet zastrzeżeń przeciw temu słowu. W tym jednak wypadku Coleridge wystrzega się przed użyciem go, poprostu dlatego, że nie chce imputować wrażenia jakoby fantazja mogła w jakimkolwiek wyraźnym sensie godzić względnie jednoczyć różnorodne fakty doświadczenia.

Uzgodnienie, jednoczenie i harmonijne połączenie zwykłych percepcji może być osiągnięte tylko przez wyobraźnię wtórną.

The secondary imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. ¹⁶

Tutaj również Coleridge rozpatruje zagadnienie wyobraźni z punktu widzenia psychologii. Okazuje się, że doświadczenie zmysłowe zostaje rozbite w jakiś sposób, na przykład przez rozpuszczenie, rozsianie, rozproszenie ("It dissolves, diffuses, dissipates...") a następnie ponownie złożone aktem

16 Shawcross, op. cit., I, 202.

woli, w jakiś nowy i żywotny sposób. Jak już Thorpe zauważył doświadczenie opracowywane przez oba rodzaje wyobraźni musi być identyczne. W pismach Coleridge'a nie ma nic takiego, co by wskazywało na to, że wyobraźnie; pierwiastkowa i wtórna oddziaływały na różna rodzaje doświadczenia. Wtórna wyobraźnia musi więc być oddziaływaniem na tematy już istniejące w umyśle i podporządkowane woli.¹⁷ Jeśli wyobraźnia pierwiastkowa działa na materiały zwykłej percepcji to wyobraźnia wtórna oddziałuje na materiały niezwykle, to znaczy obserwowane rzadziej i przez nieliczne tylko jednostki. W obu wypadkach przedmiotem oddziaływania umysłu jest przyroda, to znaczy świat zewnętrzny, z tą jednak wysoce symptomatyczną różnicą, że wyobraźnia wtórna pracuje na materiale mającym już jakiś "wewnętrzny sens". Nawet ten materiał nie wyjaśnia wzajemnego stosunku przedmiotów "wewnętrznego sensu". Jedność odrębnych przedmiotów doświadczenia staje się widoczna dopiero wtedy, jeśli te przedmioty pod wpływem działania wyobraźni wtórnej zostaną rozebrane na części i, w jakiś nowy sposób, złożone. Ta wyobraźnia wtórna jest cechą charakterystyczną filozofów, poetów i innych wielkich ludzi zdolnych do zaobserwowania we wszechświecie jedności będącej fundamentem

17 Zobacz twierdzenie w *The Friend*, op. cit., str. 423: "For in all that truly merits the name of poetry in its most comprehensive sense there is a necessary predominance of the ideas, that is, of that which originates in the artist himself, and a comparative indifference of the materials."

rzekomo rozproszonych szczegółów, tam gdzie inni widzą jedynie ich masę. Z jej pomocą właśnie poeta poznaje to szczególne znaczenie zewnętrznych przedmiotów i wciela swoje percepcje w dzieła sztuki. Poeta spełnia swoje najwyższe zadanie drogą percepcji i wcielania¹⁸ mianowicie: "That ultimate end of all human thought and feeling, unity, and thereby the reduction of the spirit to its principle and fountain, who is alone truly one."

Uzależniając wtórną wyobraźnię od ostatecznego celu wszystkich czynności ludzkich Coleridge wzmacnia jej znaczenie. W swojej Biographia ogranicza on rozpatrywanie zagadnienia wyobraźni do jej roli w czynności poetyckiej. I tutaj daje on właśnie opis siły psychologicznej będący znacznie szczegółowszy i lepiej ugruntowany aniżeli podobny opis podany przez Wordsworth'a. Główną różnicą między ich poglądami w tej dziedzinie jest fakt, że Wordsworth twierdzi jakoby wyobraźnia działała zgodnie z "pewnymi stałymi prawami". Pomimo tego, że Wordsworth nie wymienia tych praw wydaje się, że chodzi o prawa asocjacji. Niezależnie od tego Wordsworth - w przeciwieństwie do Coleridge'a - zadawała się uważaniem materiałów pierwiastkowej percepcji za produkty wyobraźni poetyckiej.

¹⁸ Works, II, 303.

Z metafizycznego punktu widzenia Wordsworth uważa wyobraźnię jako siłę, która wciela prawdę i utożsamia ją z rozumem. Coleridge traktuje obydwie te władze jako czynniki odrębne. Wyobraźnia dla niego jest wyraźnie tylko siłą pośredniczącą. Rozum natomiast jest wspólnym narządem ludzkim za pomocą którego zdobywa się pewien wgląd moralny. Rozum pomaga człowiekowi w nawiązywaniu bezpośredniego kontaktu z duchową rzeczywistością. Wyobraźnia przerzuca most pomiędzy światem zjawiskowym a noumenalnym przez rozeznawanie i wcielanie nieskończoności w skończoności. Ta siła pośredniczenia wyobraźni oczywiście posiada funkcję przekazywania prawdy. Miejscami Coleridge nawet wydaje się traktować wyobraźnię w tym tylko sensie, co jest widoczne na przykład w jego rozprawie "On Poesy or Art". Ale na ogół dzieje się to tylko wtedy, kiedy jego cały wysiłek skupia się na badaniu jakiejś pojedynczej władzy i nie stara się on o ustalenie jej związku z innymi siłami umysłu. Zdarza się to również wtedy, gdy on poprzestaje na skonstatowaniu, że idea odkryta przez niego u innego myśliciela jest pokrewna jego własnej. Rozprawa wspomniana powyżej może być przypisana Schellingowi równie jak Coleridge'owi i nie powinna być uważana za nic więcej jak tylko za pewne stadium w rozwoju poglądów Coleridge'a.

Na podstawie pism Coleridge'a nieczęsto można zorientować się w tym, jak dalece ważne jest wzajemne powiązanie wszystkich ważniejszych idei w jego systemie. Należałoby

właściwie oczekiwać takiego powiązania w systemie, który dąży do odszukania jedności w rzekomo skłóconym wszechświecie. Czasami nawet Coleridge wyraża tę myśl zupełnie wyraźnie.

You may conceive the difference in kind between the Fancy and the Imagination in this way, that if the check of the senses and the reason were withdrawn, the first would become delirium, and the last mania. The Fancy brings together images which have no connection natural or moral, but are yoked together by the poet by means of some accidental coincidence....The Imagination modifies images, and gives unity to variety....¹⁹

A w swoim "A Lay Sermon" twierdzi on, że wyobraźnia jest

...that reconciling and mediatory power, which incorporating the reason in images of the sense, and organizing (as it were) the flux of the senses by the permanence and self-circling energies of the reason, gives birth to a system of symbols, harmonious in themselves, and consubstantial with the truths of which they are conductors. ²⁰

W cytatach tych zawarte są wszystkie ważniejsze określenia spotykane w systemie Coleridge'a. Określenia te tworzą jednolitą strukturę. Wyobraźnia pierwiastkowa jest aktem świadomości wspólnej wszystkim ludziom i analogicznym do boskiej percepcji nieskończoności. Drogą rozsądku człowiek może stworzyć sobie pewien sąd oparty na dowodach zmysłowych. Fantazja natomiast zezwala mu na arbitralne łączenie obrazów związanych tylko przypadkiem. Brak powiązania pomiędzy danymi, które się opierają na poznaniu zmysłowym ogranicza władzę

¹⁹ Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, ed. T.M. Ray-sor (Cambridge:Harvard University Press, 1936), str. 435-36.

²⁰ Coleridge, *Works*, I, 436.

fantazji. Rozum wskazuje podstawę bytu; wtórna wyobraźnia pośredniczy w przekazywaniu tej wiedzy formami, których źródłem jest ten sam rozum.

Coleridge stale koncentruje swoje wysiłki na rozpatrywaniu zdolności ludzkich i to w szerszym zakresie niż ma to miejsce u Wordsworth'a; wynika stąd pewne zaniedbanie Coleridge'a w traktowaniu zalet duchowych. Zalety ważne dla poety mogą wypływać z jego zdolności. Ponieważ zdolności te są skierowane na ogarnięcie całości doświadczenia poeta żyje - jak mówi Coleridge - "w idealnym świecie" i zajmuje się stosunkowo niewiele teraźniejszością. Stąd też pochodzi jego spokój wewnętrzny, opanowanie oraz "szybka i głęboka" przenikliwość w ocenie tego co jest prawdziwie ważne w naturze człowieka. Prawdziwy poeta lub geniusz nigdy nie ulega podnieceniu chociaż może on niekiedy być ogarnięty słusznym gniewem w obliczu niesprawiedliwości. Obserwuje on stale²¹ bieg życia i widzi go w całej pełni.

Podobnie jak Wordsworth Coleridge niekiedy mówi o poecie jako o istocie natchnionej. Wzmianki te jednakże są albo pospolitą frazeologią bez związku z jego poglądami albo poprostu uznaniem siły boskiej. Działalność poety jest nie tylko samorządną u Coleridge'a ale jest ona spełniana nakazem woli. Ten akt woli nie jest arbitralnym odruchem; jest

²¹ Coleridge omawia zalety duchowe w drugim rozdziale Biographia Literaria.

on poszukiwaniem za całością we wszechświecie, za jednością w wielości; jest on aktem podobnym do siły, którą jest dla niego Wola Absolutna.²² Poeta musi działać zgodnie z działalnością Absolutnej Woli, ujawniającej się w nieświadomej czynności w naturze. Bezcelowość w naturze jest tylko pozorna. "The wisdom in nature is distinguished from that in man by the constantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once."²³ Coleridge odnajduje w naturze wzrost względnie rozwój, który działa zgodnie z zasadą "indywiduacji".

In the lowest forms of the vegetable and animal world we perceive totality dawning into individuation, while in man, as the highest of the class, the individuality is not only perfected in its corporeal sense, but begins a new series beyond the appropriate limits of physiology....Again, if the tendency be at once to individuate and to connect, to detach, but so as either to retain or to reproduce attachment, the individuation itself must be a tendency to the ultimate perfection of the highest and most comprehensive totality. This must be the one great end of Nature, her ultimate object, or by whatever word we may designate that something which bears to a final cause the same relation which Nature herself bears to the supreme Intelligence.²⁴

Zasada "indywiduacji" oznacza rozwój od pewnego początku, drogą koniecznego, ciągłego i naturalnego procesu osiągnięcia

²² Sprawę tę omawia Muirhead, op. cit., str. 117.

²³ Shawcross, op. cit., II, 257.

²⁴ "The Theory of Life" w Miscellanies, Aesthetic and Literary, ed. T. Ashe (London, 1892), str. 390, 392.

25

bogactwa znaczeń. Ma ona zastosowanie we wszystkich owocnych czynnościach ludzkich, szczególnie w zakresie wtórnej wyobraźni. Zasada ta warunkuje rolę wtórnej wyobraźni, która - ze względu na nią - nie może działać samowolnie, ale musi odzwierciedlać analogie pomiędzy przyrodą a umysłem człowieka.

Następująca dobrze znana definicja poety Coleridge'a okazuje wyraźnie jak czynności twórcze poety znajdują swój wyraz w poezji.

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put into action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed controul (laxis effertur habenis) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgment ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry. ²⁶

Wszyscy ludzie posiadają w pewnym stopniu władze woli, wrażliwości, rozsądku, fantazji, wyobraźni i rozumu. Wyobraźnia

25 Sprawę tę omawia szczegółowo Gordon MacKenzie w Organic Unity in Coleridge ("University of California Publications in English," VIII, 1939), 42-44.

26 Shawcross, op. cit., II, 12.

wtórna poety jest bardziej wyrobiona aniżeli u innych ludzi; dotyczy to również zdolności koordynowania wszystkich władz i posługiwania się nimi "according to their relative worth and dignity". Poeta posługuje się danymi pochodzącymi z zewnątrz a pojmowanymi rozsądkiem i (do pewnego stopnia) fantazją; rozeznaje on za pomocą rozumu podstawę rzeczywistości i jedność przyrody. Wtórna wyobraźnia jest pomocna poecie przy zużytkowaniu tak nabytej wiedzy. Tak więc poeta, z pomocą swoich wyższych władz i zdolności, które już same w sobie są harmonią, objawia i wciela w tworzywo poetyckie harmonię przyrody. Ponadto poeta musi spełnić percepcję zapoczątkowaną nakazem woli, ponieważ dostrzega on cel działalności drogą wtórnej wyobraźni

Poeta nie jest narzędziem czasu lub ducha swojej epoki ani instrumentem w ręku Boga. W tym względzie system sformułowany przez Coleridge'a nie różni się niczym od systemu Wordsworth'a. Zgodnie z Wordsworth'em Coleridge twierdzi, że natura zdolności poetyckich i ich czynności zmuszają poetę do zajmowania się sprawami o znaczeniu uniwersalnym a nawet i wiecznym. Sprawy te mogą być traktowane poważniej lub mniej poważniej przez różne epoki; nie jest to miarodajne dla poety, który działa poprostu jako istota moralna starająca się przybliżyć ludzkość do prawdy. "From whichever of the two points the reason may start: from the things that are seen to the One Invisible, or from the Idea of the absolute One to the

things that are seen, it will find a chasm, which the moral being alone, which the spirit and religion of man alone, can fill up or overbridge."²⁷

Chociaż poeta nie zawsze zdaje sobie sprawę z tego jak jego dzieła są przyjmowane przez czytelników, jest on wyższy od nich ze względu na swoje zdolności. W jednym ze swoich listów Coleridge pisze:

A Poet may be able to appreciate the merit of each particular Part of his own Poem as well, or (if he have a well-disciplined mind) better than any other can do; but of the effect of the Whole as a Whole he cannot from the very nature of Things, (from the foreknowledge of each following part, from the parts having been written at different times, from the blending of the pleasures and disgusts of Composing with the Composition itself, etc.) have the same sensation, as the reader or the auditor to whom the whole is new and simultaneous.²⁸

Coleridge uważa, że poeta pisze ponieważ wspaniała kombinacja jego zdolności niejako skłania go do tworzenia. W związku z tym właśnie Coleridge wyraźnie rozróżnia pomiędzy "poezją" a "poematem". Poemat - według niego - jest to

...that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part."²⁹

²⁷ Przytoczone z niewydanego rękopisu Coleridge'a przez Muirhead'a, op. cit., str. 108.

²⁸ Unpublished Letters of S.T. Coleridge, ed. Earl Leslie Griggs (London: Constable, 1932), II, 190.

²⁹ Shawcross, op. cit., II, 10.

Ponieważ ta definicja nie wyjaśnia Coleridge'owi różnicy pomiędzy poematem a poezją podaje on dwa dodatkowe punkty, które mogą być pomocne w zrozumieniu tej różnicy. Żaden poemat nie jest i nie powinien być w całości poezją. Poemat pobudza "a more continuous and equal attention than the language of prose aims at." Widać z tego, jak również i z innych oświadczeń Coleridge'a, że uważa on określenie "poezja" jako generyczne dla wszystkich sztuk. To samo określenie stosuje on w odniesieniu do niektórych dzieł filozoficznych oraz pewnych ustępów z Pisma Świętego.³⁰ Czyni on to dlatego, że każde dzieło będące rezultatem działania wyobraźni wtórnej w twórcy jest dla niego "poezją". Poemat więc, jest rodzajem utworu, którego bezpośrednim i najbliższym celem jest wywołanie przyjemności i w którym znajdujemy wiele lub niewiele elementów wyobraźni. Innymi słowy poemat nie oznacza bynajmniej, że jego autor jest prawdziwym poetą, chociaż poezja, w każdym jej przejawie, jest zawsze wytworem wtórnej wyobraźni. Zgodnie z Wordsworth'em Coleridge twierdzi również, że prawdziwy poeta jest nauczycielem. W liście do jednego ze swoich przyjaciół wymienia on, po raz wtóry wszystkie projekty, które ma nadzieję wykonać. "The First (for I am convinced that a true System of Philosophy --is best taught in Poetry as well as most safely) seven Hymns with a large preface or

prose commentary to each."³¹ Poeta-twórca jest więc nauczycielem wyższym od swego czytelnika-odbiorcy na mocy posiadanych przez niego zdolności, a przede wszystkim daru wtórnej wyobraźni.

Jak zostało stwierdzone Wordsworth ulega Coleridge'owi jeśli chodzi o kwestię powiększenia lub też zdobycia grona czytelników przez poetę. W tym względzie Coleridge jest bardziej wyrazistym od Wordsworth'a.

The men of the greatest genius, as far as we can judge from their own works or from the accounts of their contemporaries, appear to have been of calm and tranquil temper in all that related to themselves. In the inward assurance of permanent fame, they seem to have been indifferent or resigned, with regard to immediate reputation.³²

Z powyższego oświadczenia jasno wynika, że poeta tworzy nie oglądając się na kruche i przemijające zainteresowania współbliźnich nie obdarzonych wtórną wyobraźnią.

Coleridge natomiast nie jest tak wyrazistym jak Wordsworth w omawianiu kwestii sposobów wpływania na czytelników przez poetę. Wordsworth, jak już stwierdzono uprzednio, proponuje dwa wyjaśnienia: jedno oparte na powtórzeniu doświadczenia poety w świadomości czytelnika, naiwnie przypuszczając, że poemat wywoła w czytelniku te same lub podobne skojarzenia, które skłoniły poetę do tworzenia. Drugie i

³¹ Griggs, op. cit., II, 190.

³² Shawcross, op. cit., I, 21.

późniejsze wyjaśnienie jest podobne pierwszemu, ponieważ omawia rolę pewnej "siły" ("power"), czynności pokrewnej w czytelniku, ale różni się od niego tym, że nie spotyka się tu określeń zaczerpniętych z psychologii asocjacyjnej. Przy omawianiu tego problemu Coleridge odrzuca terminologię psychologii asocjacyjnej zupełnie.³³ Nie wszyscy ludzie, powiada on w pewnym miejscu, posiadają "feeling and...inner sense", to jest właściwości niezbędne do rozwinięcia smaku potrzebnego dla zrozumienia poezji i poddania się wpływowi poety. Według Coleridge'a potrzebny jest więc "smak"; dziwi tylko, że autor określa smak jako funkcję wtórnej wyobraźni. "TASTE is the intermediate faculty which connects the active with the passive powers of our nature, the intellect with the senses; and its appointed function is to elevate the images of the latter, while he realizes the ideas of the former."³⁴

Kwestia ta, przedstawiona w tym świetle, staje się bardziej problematyczną u Coleridge'a niż u Wordsworth'a. W ostatecznym wyniku oznacza to ni mniej ni więcej, że poeta może być zrozumiany jedynie tylko przez ludzi obdarzonych wtórną wy-

33 Ibid., II, 222: "Association in philosophy is like the term stimulus in medicine; explaining every thing, it explains nothing; and above all, leaves itself unexplained. It is an excellent charm to enable a man to talk about and about any thing he likes, and to make himself and his hearers as wise as before."

34 Ibid., II, 227.

obrażnią. Ale jeśli poeta jest tym człowiekiem, którego funkcją jest wcielenie w swoich utworach analogii pomiędzy naturą a umysłem ludzkim, człowiekiem różnym od swoich bliźnich tylko w stopniu rozwoju ale nie gatunkowo, Coleridge nie może twierdzić, że jedynie poeci są w stanie zrozumieć poetę. Rozwiązanie leży w tym, że Coleridge przedstawia tu tylko część swego systemu.³⁵ Sytuacja zmienia się, kiedy Coleridge pisze mając na uwadze całą swoją koncepcję, nawet jeśli trzeba tu domyślać się wielu rzeczy. Wszyscy ludzie są obdarzeni, do pewnego stopnia, zdolnościami typowymi dla umysłu ludzkiego, za wyjątkiem wyobraźni wtórnej. Wynika stąd, że wszyscy ludzie rozporządzają do pewnego stopnia rozumem, podstawą rzeczywistości i najwyższą ludzką zdolnością. Posiadanie rozumu ułatwia ludziom spostrzeganie jedności we wszechświecie, jedności wcielonej względnie oddanej symbolicznie przez poetę, drogą wyobraźni wtórnej. Celem poezji - jak powiada Coleridge w jednym mało naogół znanym ustępie - jest odnalezienie Jedności we Wielości.

The common end of all narrative, nay, of all Poems is to convert a series into a whole: to make those events, which in real or imagined History move on in a strait Line, assume to our Understandings a circular motion-- the Snake with it's Tail in it's mouth. Hence, indeed

35 W rozdziale końcowym swojej rozprawy "On the Principles of Genial Criticism", w której znajduje się ta definicja, a która zajmuje się sztuką z punktu widzenia Piękna i Dobra, autor mówi: "...I have confined myself to the Beauty of the Senses, and by the Good have chiefly referred to the relatively good." Ibid., II, 246.

the most flattering and yet appropriate Term, Poesy--i. e. poesies--making. Doubtless to his (sic.) eye, which alone comprehends all Past and all Future in one eternal Present, what to our short sight appears strait is but a part of the great Cycle--just as the calm Sea to us appears level, tho' it be indeed only a part of a globe. Now what the Globe is in Geography, miniaturing in order to manifest the Truth, such is a poem to that Image of God, which we were created with, and which still seeks that Unity, or Revelation of the One in and by the Many, which reminds it, that tho' in order to be an individual Being it must go forth from God, yet as the receding from him is to proceed towards Nothingness and Privation, it must still at every step turn back toward him in order to be at all Now a straight line, continuously retracted forms of necessity a circular orbit. 36

Ponieważ jedność, albo poszukiwanie za jednością we wielości jest celem wszystkich myśli i uczuć ludzkich, można przyjąć, że poeta może ukatwić spostrzeżenie tej jedności u każdego prawie czytelnika, który rozumie jego język. Zrozumienie, to jest osiągnięcie pewnego efektu u czytelników, w stosunku wprost proporcjonalnym do stopnia, w którym "cała dusza" czytelnika staje się czynną "with the subordination of its faculties to each other according to their relative worth and dignity." Innymi słowy, czytanie poezji powinno być w takim samym stopniu aktem wiary i woli jak jest nim sama twórczość poetycka. Tak więc to, co Wordsworth określa nazwą "Power", mianowicie umysłowe i uczuciowe doświadczenie podobne lub też pokrewne w gatunku do własnego przeżycia poety, jest dla Coleridge'a rezultatem wiary i woli.

III

KEATS

John Keats jest jednym z najbardziej typowych romantyków angielskich. Nie powiedział on naprawdę wiele o poecie, ale jego wypowiedzi mają pierwszorzędne znaczenie. Keats zgadza się z Wordsworth'em i Coleridge'm, że poeta różni się od innych ludzi w stopniu. Nie wypowiada się on jasno w tej sprawie; wniosek ten można wyciągnąć z jego dwu oświadczeń co do charakteru poety¹, które stanowią podstawę jego doktryny "Negative Capability". Ukazują się one w listach pisanych

¹ Keats, wbrew mniemaniom niektórych krytyków, nie koronuje poetę transcendentalną aureolą. Niedawno na przykład Werner W. Beyer w Keats and the Daemon King (New York: Oxford University Press, 1947) wysunął twierdzenie o wczesnym rozwoju u Keats'a transcendentalnej koncepcji poety i poezji. Opiera się on na mniemaniu, że czytanie Oberona Wielanda przez Keats'a miało taki efekt. "Already in Sleep and Poetry, we saw, Keats had identified himself with the hermit. He had identified the latter's mystical, daemonic, and transcendental sensations with his own ecstatic experience of poetry. To him poetry, like the hermit's vision, reveals spiritual beauty and the highest truth, by a life of intuitive visions of the ideal (spirit) within and beyond the real (matter)." Str. 123. Można rzeczywiście uważać niektóre części "Sleep and Poetry", jak również i późniejszy trochę i fragmentaryczny wiersz "The Poet" jako dowody stwierdzające transcendentalną koncepcję funkcji poezji. Ale listy Keats'a nieodbitnie dowodzą, że nie wyrobił on nigdy systematycznej transcendentalnej koncepcji. W związku z wierszem "The Poet", Amy Lowell miała to do powiedzenia: "It would certainly have given the impression of an over-weening egotism on Keats's part that he was very far from feeling. Keats believed in his destiny as a poet, but not with his hat put on sideways and his nose in the air. If ever a man pursued his course with humble confidence, that man was John Keats. He never identified himself with the poet of this sonnet, obviously; this poet was a

w odstępie jednego roku.

...at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously--I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason--Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetrallium of mystery, from being incapable of being content with half-knowledge. This pursued through volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.²

.
As to the poetical Character--it is not itself--it has no self--it is everything and nothing--It has no character--it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated--It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous Philosopher, delights the camelion [sic.] Poet. It does no harm from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one; because they both end in speculation. A Poet is the most unpoetical of anything in existence; because he has no Identity--he is continually in, for--and filling some other Body--The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute--the poet has none;

generality, the ideal practitant of the noblest of all arts, which was what John Keats conceived the great masters to have been." John Keats (Boston: Houghton Mifflin, 1925), I, 164. Listy Keats'a wykazują ciągłe wahanie pomiędzy realizmowym a idealistycznym podejściem do życia. Wydaje się więc, że Beyer przypisuje zbyt wielkie znaczenie wpływowi zewnętrznemu a nie zwraca dostatecznej uwagi na wahania i niepewności samego Keats'a. Beyer wpada w pułapkę oczekującą każdego badacza, który zapomina o tym, że tak zwane wpływy literackie powinny być studiowane na tle całokształtu myśli danego autora a nie na podstawie podobieństwa, prawdziwego czy rzekomego, pomiędzy dwoma autorami.

² The Letters of John Keats, ed. Maurice Buxton Forman (3rd ed., London: Oxford Press, 1947), str. 72.

no identity--he is certainly the most unpoetical of all God's creatures....When I am in a room with People if ever I am free from speculating in creations of my own brain, then not myself goes home to myself; but the identity of everyone in the room begins to press upon me that I am in a very little time annihilated--not only among Men, it would be the same in a Nursery of children.³

Należy jednak uprzytomnić sobie, że w urywkach przytoczonych powyżej Keats mówi o poecie jako takim, a nie o człowieku. Poeta musi umieć utożsamić się z doświadczeniem, musi potrafić jakoby roztopić w nim własne ja: "if a Sparrow come before my Window I take part in its existence and pick about the gravel."⁴ Czyni on to jako poeta, ponieważ uznaje on piękno za "poetyczność we wszystkich rzeczach" ("the poetical in all things").⁵ Keats bynajmniej nie twierdzi, że pięknem jest tylko to, co znajduje się w rzeczach poetycznych; chce on przez to powiedzieć, że piękno znaleźć można we wszystkich rzeczach, ponieważ wszystkie rzeczy są poetycznością. Zanim jednakże poeta może wypowiedzieć się, musi on stać się człowiekiem dojrzałym.

Dla Keats'a oznacza to w pierwszym rzędzie, że poeta nie może wykazywać obojętności w stosunku do świata. Obojętność mogłaby tylko stać się przyczyną szkód w świecie.

For in wild nature the Hawk would lose his Breakfast
of Robins and the Robin his of Worms--the Lion must

3 Ibid., str. 227-28.

4 Ibid., str. 69.

5 Ibid., str. 60.

starve as well as the swallow. The greater part of men make their way with the same instinctiveness, the same animal eagerness as the Hawk.⁶

Jako jednostka, która ma stać się zarówno świadomym celu istnienia jak i poetą, musi on dążyć do wytłumaczenia samemu sobie natury wszechświata i znaczenia życia ludzkiego w tym wszechświecie. Keats uważa siebie za doskonałą część świata. Jest on w swoim pojęciu istotą wyższą, uznając jednak istnienie bytów wyższych od samego siebie. Jest on zdolny do obserwowania piękna, które jest zarazem prawdą w otaczającym go świecie, przez swoją namiętną miłość do piękna-prawdy i utożsamienie się z nim.

Even here, though I myself am pursuing the same instinctive course as the veriest animal you can think of--I am, however, young--writing at random, straining at particles of light in the midst of a great darkness, without knowing the bearing of any one assertion, of any one opinion--yet may I not in this be free from sin? May there not be superior beings amused with any graceful, though instinctive attitude my mind may fall into, as I am entertained with the alertness of a Stoat or the anxiety of a Deer? Though a quarrel in the streets is a thing to be hated, the energies displayed in it are fine; the commonest Man shows a grace in his quarrel--By a superior being our reasonings may take the same tone--though erroneous they may be fine--This is the very thing in which consists poetry, and if so it is not so fine a thing as philosophy--for the same reason that an eagle is not so fine a thing as a truth.⁷

Jednakże świadomość tego nie wyczerpuje całkowicie problemu możliwości i celów ludzkich. Według Keats'a istnienie pewnej harmonii we wszechświecie jest pewnikiem; uważa on również

6 Ibid., str. 316.

7 Ibid., str. 317.

że harmonię tę można do pewnego stopnia dostrzec. Keats na tej podstawie twierdzi, że poszczególne jednostki mogą osiągnąć podobną wewnętrzną harmonię przez urobienie własnych dusz. Dlatego też świat powinien być nazywany nie padołem płaczu, a "padołem urabiania dusz" ("vale of Soul-making").

This [urabianie duszy] is effected by three grand materials acting the one upon the other for a series of years. These three materials are the Intelligence--the human heart (as distinguished from the intelligence or mind) and the World or Elemental space suited for the purpose of forming the soul or intelligence destined to possess the sense of Identity. I can scarcely express what I but dimly perceive--and yet I think I perceive it... I will put it in the most homely form possible--I will call the world a School instituted for the purpose of teaching little children to read--I will call the human heart the horn Book used in that School--and I will call the Child able to read, the Soul made from that School and its hornbook. Do you not see how necessary a World of Pains and troubles is to school an Intelligence and make it a Soul? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways! Not merely is the Heart a Hornbook, It is the Minds Bible, it is the Minds experience, it is the teat from which the Mind or intelligence sucks its identity. As various as the Lives of Men are--so various become their Souls, and thus does God make the individual Souls, Identical Souls of the Sparks of his own essence.⁸

Sprecyzowanie definicji duszy według Keats'a nie jest możliwe ani z punktu widzenia teologii ani filozofii. Nasuwa się

⁸ Ibid., str. 336. Urywek ten mógłby dać do przypuszczenia, że należy szukać jego źródła w filozofii Plotinusa. Nie można jednak mówić o jakimkolwiek bezpośrednim wpływie tej filozofii mimo podobieństwa w obrazie dusz jako iskier esencji bożej. Nie ma na to bezpośredniego dowodu, a pośredni dowód ("I can scarcely express what I but dimly perceive...") nie uzasadnia wniosku, że obraz ten wypływa świadomie z filozofii Plotinusa.

tutaj rozwiązanie raczej psychologiczne, według którego dusza jest świadomością osobistej nienaruszalności. Nietylko poeta, ale wogóle każda istota obdarzona sercem i umysłem jest potencjonalnie zdolna do urabiania własnej duszy.

Urobiona dusza nie wystarcza jednak człowiekowi, aby ten stał się poetą. Jako człowiek musi on utożsamiać się z własnym człowieczeństwem, natomiast jako poeta musi on istnieć anonimowo. Nie jest to bynajmniej paradoksalne, ponieważ "anonimowość" w odniesieniu do poety oznacza instynktowne i intuicyjne obcowanie ze światem i przyjmowanie go takim jakim on jest w istocie. Takie stanowisko jest wynikiem percepcji niezależnej od przypadkowych względów. Jest to u Keats'a bodajże najbliższe podejście do prawdy. Pojęcia instynktu i intuicji są dla niego "wrażeniami", które w odróżnieniu od czynności rozumu odznaczają się siłą przekonania. W jednym ze swoich listów pisze on: "...I never yet have been able to perceive how anything can be known for truth by consecutive reasoning."⁹ W innym znowu, dobrze znanym, liście Keats nadaje intuicji i instynktowi jeszcze inne nazwy.

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination--What the Imagination seizes as Beauty must be truth--whether it existed before or not--for I have the same idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of

⁹ Ibid., str. 68. Dodaje on przytym: "...and yet it must be." Następujące po tym oświadczeniu wypowiedzi są jednak mało przekonujące.

10

essential Beauty.

Niektórzy krytycy utrzymują, że Keats wyraża głównie w swoich utworach własną osobowość i że uważa on poezję za ¹¹ wyrażenie indywidualności. Nie można zaprzeczyć, że w twórczości Keats'a jego indywidualizm jest zaakcentowany bardzo silnie. Stosunkowo rzadko spotyka się u niego wyrażanie wiary w transcendentálną rzeczywistość. Z jednej strony nie należy tych oświadczeń odrzucać, z drugiej zaś nie można im przypisywać jakiegoś specjalnego znaczenia. Jedno takie wyrażenie jest aluzją do Raju Utraconego i wskazuje na to, jak dalece hipotetyczne są jego oświadczenia w odniesieniu do zjawisk ¹² przez niego nieprzeżywanych. "Adam's dream will do here, and seems to be a Conviction that Imagination and its empyreal reflexion, is the same as human life and its spiritual re-¹² petition."

Jasne jest jednak, że Keats, podobnie zresztą jak Coleridge i Wordsworth, reprezentuje pogląd, zgodnie z którym wyobraźnia jest podstawową zdolnością i najbardziej charakterystyczną cechą poety. Ale, w odróżnieniu od obu tych autorów, Keats nie twierdzi, że poetę winna cechować również władza

¹⁰ Ibid., str. 67.

¹¹ Patrz e. g. A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), The Romantic Theory of Poetry (London: Arnold, 1926), str. 234.

¹² M. B. Forman, op. cit., str. 68.

rozumu, w czym zresztą zgadza się z Shelley'em. Aby uznać piękno i prawdę przedmiotu poeta musi wczuć się weń instynktownie. Pomaga tu szerokie doświadczenie życiowe, szczególnie w bólach i smutkach. Ponadto ważną jest, według Keats'a, obszerna wiedza. Wrażenia ("sensations") wyobraźni w połączeniu z wiedzą umożliwiają poecie osiągnięcia najwyższego zbliżenia się do prawdy.¹³

The difference of high Sensations with and without knowledge appears to me this--in the latter case we are falling continually ten thousand fathoms deep and being blown up again without wings and with all (the) horror of a bare shouldered creature--in the former case, our shoulders are fledge, and we go thro' the same air and space without fear. ¹³

Powyższe rozważania pozwalają na ostateczne podsumowanie poglądów Keats'a na zdolności i zalety duchowe poety. Poeta jest człowiekiem, którego podstawowym zadaniem jest wyrażanie piękna. Poeta odkrywa prawdę zawartą w przedmiocie tylko w takim stopniu w jakim dostrzega jego piękno. Poeta nie musi być "poetyczny"; wprost przeciwnie jest on "the most unpoetical of God's Creatures". Musi on jednakże dostrzegać piękno w specyficzny sposób, to znaczy drogą instynktu i wyobraźni. Narządami instynktu oraz intuicji są: serce i wyobraźnia. Nie są one wprawdzie zdolne do stworzenia piękna, ale mogą go odnaleźć w świecie, który - według Keats'a - jest w zasadzie harmonijnie zbudowany. Keats'owi nie wystarcza posiadanie przez poetę czującego serca i spostrzegawczej

¹³ Ibid., str. 140.

wyobraźni. Poeta powinien również posiadać duszę urobioną przez stałe poznawanie świata i jego mieszkańców, studiowanie bólów i smutków oraz radości i uciech bytowania ludzkiego. Przy pomocy tych trzech czynników: serca, duszy i wyobraźni, poeta przekazuje w swojej twórczości jakąś, bliżej nieokreśloną, prawdę o świecie. Nie można jednak stwierdzić z całą pewnością, czy prawda ta odnosi się do świata ¹⁴ noumenalnego.

¹⁴ Wyszczególnienie fantazji jako pewnej specyficznej zdolności poetyckiej nie wydaje się tu potrzebne. Keats ma bardzo niewiele do powiedzenia na ten temat; na podstawie jego nielicznych wypowiedzi w odniesieniu do fantazji można zaliczyć ją poprostu jako jedną z sił wyobraźni, albo też odrzucić zupełnie jako składnik niezwiązany w dostateczny sposób z koncepcją poety Keats'a. W tym względzie pewna notatka w liście Keats'a do jednego z przyjaciół, Bailey'a, jest interesująca, chociaż niezupełnie jasna. *Ibid.*, str. 53: "Besides, a long Poem is a test of Invention, which I take to be the Polar Star of poetry, as Fancy is the sails, and imagination the rudder." Poemat "Fancy", w obu wersjach nie naświetla również tego problemu. Gerhard Bonarius w swoim Zum Magischen Realismus bei Keats und Novalis ("Giessener Beitrage zur deutschen Philologie," Nr. 93; Giessen), Wilhelm Schmitz Verlag, 1950, udowadnia na stronie 69, że fantazja u Keats'a "...wird...jetzt mit einem eigenen, von der aeusseren Welt unabhaengigen Inhalt erfuehlt." Autor niniejszej pracy uważa, że powyższe zdanie jest niepotrzebnie ciężkim i skomplikowanym wyjaśnieniem poematu, który jest raczej lekki. Wszystko co można powiedzieć na ten temat jest to, że Keats niekiedy uważa fantazję za zdolność poetycką, która posiada swoje słuszenie należące się jej miejsce w obrazie duchowym poety. Keats jednak nigdy nie usiłował włączyć fantazji do swojej koncepcji poety. Można to wytłumaczyć - zdaniem autora tej pracy - faktem, że Keats dzieli pisarzy na dwie grupy: "marzycieli" i "poetów", o czym zresztą będzie mowa poniżej, oraz tym, że fantazja w jego ujęciu jest jedną z cech charakteryzujących "marzycieli."

Na podstawie tego poglądu na kwestie zdolności i zalet duchowych poety można znaleźć odpowiedź na pytanie, jak i dlaczego poeta tworzy. Proces poetycki, względnie zbliżanie się do piękna będącego również prawdą, rozpoczyna się u poety instynktownym reagowaniem na doświadczenie. W teorii Keats'a niema nic takiego, co by pozwalało na domyślanie się, że uważa on poetę za narzędzie wyższej siły. W swoim "Sleep and Poetry" mówi on niedwuznacznie o wyrazie poetyckim, jako o czynności dyktowanej nakazem woli, osiągalnym tylko drogą stopniowego doskonalenia.

O for ten years, that I may overwhelm
Myself in poesy; so I may do the deed
That my own soul has to itself decreed.
Then will I pass the countries that I see
In long perspective, and continually
Taste their pure fountains. 15

W ślad za pierwszą instynktowną reakcją wyobraźnia poety podchwytuje element piękna-prawdy. Ale prawda, według Keats'a, znajduje się na ziemi, a ostatecznym "end and...aim of Poesy" jest

...that it should be a friend
To soothe the cares, and lift the thoughts of man. 16

Motyw ten powtarza się dość często w jego twórczości. Można go znaleźć na przykład w jego "Bards of Passion and of Mirth".

15 The Complete Works of John Keats, ed. by H. Buxton Forman (Glasgow, 1900, reprinted, 1924), I, 53,

16 Ibid., I, 57.

Here, your earth-born souls still speak
 To mortals of their little week;
 Of their sorrows and delights;
 Of their passions and their spites;
 Of their glory and their shame;
 What doth strengthen and what maim.
 Thus ye teach us, every day,
 Wisdom, though fled far away.¹⁷

Ponieważ poeta zajmuje się głównie prawdą ziemską, twórczość jego jest ograniczona do jego epoki, ale mówi on nietylko dla niej co o niej. Keats twierdzi, że poeta widzi i wciela piękno swojego czasu, niedostrzegalne dla innych ludzi. Poematy takie jak "On Peace", "Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison" oraz "To Kosciuszko" należy czytać w tym właśnie duchu. Poeci następujących po sobie epok dają coraz to nowy wgląd w istotę piękna-prawdy.

So on our heels a fresh perfection treads,
 A power more strong in beauty, born of us,
 And fated to excel us, as we pass
 In glory that old Darkness; nor are we
 Thereby more conquered, than by us the rule
 Of shapeless Chaos.

 for 'tis the eternal law
 That first in beauty should be first in might.¹⁸

Poeta wciela odruchy swojej intuicji, ponieważ czuje on ich wartość i poznaje, że są one pięknem-prawdą. Poeta wie doskonale, że jest on istotą wyższą od tych, dla których pisze. Sam Keats wyraża się nieraz uszczypliwie o swoich czytelnikach. W liście swoim, w którym rozprawia się

¹⁷ Ibid., II, 113-14,

¹⁸ Ibid., II, 149.

z krytyką przedmowy do "Endymiona", pisze on: "I have not the slightest feeling of humility towards the public--or to anything in existence,--but the eternal Being, the Principle of Beauty, and the Memory of great Men...I never wrote a single Line of Poetry with the least Shadow of public¹⁹ thought." Ani jego pokora w obliczu piękna ani też własna koncepcja poety nie pozwala mu na uporczywą obronę takiego stanowiska. W liście tym Keats przeciwstawia się nie czytelnikom ale pisarzom, którzy schlebiają nieoświeconym gustom publiczności. Są to właśnie ci "marzyciele" i "fanatycy", o których mówi on w swoim "Fall of Hyperion." W urywkowym rozdziale tego poematu bogini Moneta oświadcza:

'The poet and the dreamer are distant
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the world,
The other vexes it.' 20

Nie ma wątpliwości, że Keats uważa poetę za istotę wyższą od czytelników, przede wszystkim ze względu na jego wrażliwość i wyobraźnię poetycką. Dystans pomiędzy poetą a czytelnikiem nie jest, w jego koncepcji, tak wielki jak u Coleridge'a czy też Wordsworth'a. Jednym z jego "aksjomatów" w odniesieniu do twórczości jest, że poezja powinna "strike the reader as a wording of his own higher thoughts, and appear almost

19 M. Buxton Forman, op. cit., str. 130.

20 The Poems and Verses of John Keats, wyd. John Middleton Murry (2d rev. ed., London: Eyre and Spottiswoode, 1949), str. 546.

a remembrance."²¹

Aczkolwiek urabianie duszy jest możliwe dla wszystkich ludzi, przykłady istniejące są bardzo nieliczne. Dlatego też Keats zgadza się z Wordsworth'em i Coleridge'm twierdząc, że poeta rzadko kiedy doczeka się uznania w swojej epoce. Nadzieje poety leżą w sędzie przyszłości i stale rosnącym gronie czytelników. Keats bynajmniej nie utrzymuje, jakoby poeta musiał wyrabiać u czytelników "smak" niezbędny do właściwej oceny jego utworów. Zgodnie z Wordsworth'em i Coleridge'm Keats zdaje sobie sprawę z tego, że poeta nie ulega wpływom czytelników. "The Genius of Poetry must work out its own salvation in a man: it cannot be matured by law and precept,²² but by sensation and watchfulness in itself."

Pomimo sporadycznego uskarżania się na brak wyrozumiałych czytelników Keats pragnie jednak szczerze przysłużyć się światu swoją poezją. "I find that there is no worthy pursuit but the idea of doing some good to the world," pisze on do swojego wydawcy.²³ Zagadnienie wpływu poety na czytelnika jest postawione u Keats'a mniej jasno aniżeli u Wordsworth'a i Coleridge'a. W ogólnych zarysach ich zapatrywania na to zagadnienie są podobne, ponieważ wszyscy trzej utrzymują, że doświadczenie, które stało się środkiem do stworzenia

²¹ Ibid., str. 222-23.

²² Ibid., str. 134

²³ Ibid., str. 142.

poematu, musi być powtórnie stworzone i przeżyte przez czytelnika. "We read fine things but never feel them to the full until we have gone the same steps as the Author."²⁴ W jego "aksjomatach" w odniesieniu do poezji zagadnienie to jest kilkakrotnie poruszane. Mówiąc otwarcie, poemat musi być²⁵ dobry i przejrzysty. Prawdopodobnie Keats uważa, że piękno wcielone w twórczości poety zostanie uchwycone przez czytelnika. Inny "aksjomat", według którego "if the poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all," jest jedynie tylko powtórzeniem poprzedniego w nieco zmienionej formie. Można przyjąć, że im więcej czytelnik staje się podobny do poety tym większy będzie wpływ poety na czytelnika.

Pod wieloma względami koncepcja poety w ujęciu Keats'a jest zgodna z Coleridge'm i Wordsworth'em. Wszyscy trzej zgadzają się z tym, że poeta jest różny od reszty ludzkości tylko w stopniu rozwoju, ale nie w rodzaju. Obaj starsi pisarze przypisują poecie posiadanie pewnego zestawu zalet i zdolności, mniej lub więcej zrównoważonych pomiędzy sobą; wyobraźnia jest wśród nich dominującą cechą charakterystyczną poety. Keats dąży do osiągnięcia równowagi w duchowym obrazie poety, domagając się od niego wysoce rozwiniętej wrażliwości i wyobraźni, jak również obszernego doświadczenia "w mękach

24 Ibid., str. 142.

25 Ibid., str. 108.

i zmaganiach się duszy ludzkiej," które leżą u podstaw rozwoju duchowego. Coleridge i Wordsworth utrzymują, że umysł poety jest kierowany prawami tymi samymi, które rządzą każdym innym umysłem. Dlatego też umysł poety jest zdolny do prawdziwego ujmowania stosunków pomiędzy człowiekiem a przyrodą oraz prawd religijnych wrodzonych człowiekowi. Keats uważa umysł człowieka w pierwszym rzędzie za zwierciadło, w którym odbija się piękno stosunku pomiędzy człowiekiem a przyrodą. Twierdzi on, że umysł jest zależny od intuicyjnych i emocjonalnych²⁶ percepcji świata zjawiskowego. Zdaniem tych pisarzy twórczość poety jest uwarunkowana jego zdolnościami, a głównie siłą wyobraźni. Dla nich wszystkich poeta jest pozatym najlepszym nauczycielem ludzkości, nieuznawanym w swojej epoce. Poeta może jedynie żywić nadzieję, że znajdą się jeszcze czytelnicy, zdolni do postępowania w jego ślady.

26 Ibid., str. 71.

IV

SHELLEY

Pisarze, których koncepcje były analizowane w poprzednich rozdziałach, rozróżniają pomiędzy własną twórczością a idealnym obrazem poety. Natomiast Percy Bysshe Shelley albo nie widzi różnicy pomiędzy własną osobą a ideałem poety, albo też pomija samego siebie w swoich rozważaniach.

W rozprawie Shelley'a A Defence of Poetry z roku 1821, która stanowi najpełniejsze i najbardziej znane ogółowi shelley'owskie ujęcie zagadnienia poetyckiej teorii, koncepcja poety jest bardzo starannie rozwinięta i podana w formie najbardziej przejrzystej. Aczkolwiek rozprawa ta bez wątpienia wyraża w pewnym stopniu nadzieje Shelley'a w stosunku do własnej twórczości, brak w niej jednak subiektywizmu, którego ślady można nierzadko spotkać we wcześniejszych pracach Shelley'a w zakresie teorii poetyckiej. Między innymi Shawcross twierdzi, że Defence jest właśnie tym dziełem "from which the material for any theory of his aesthetic must chiefly be drawn..."¹ Defence jest niewątpliwie poważnym dziełem w shelley'owskim dorobku krytycznym; jednakże doniosłość tej pracy w odniesieniu do koncepcji poety u Shelley'a jest na ogół przeceniana. Defence nie dotarło do obecnych czasów w swojej

¹ Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross (Oxford: University Press, 1932), str. xxii.

pierwotnej postaci i jest właściwie tylko częścią planowanej przez Shelley'a pracy. Zapomina się też czasami, że Defence jest właściwie dziełem przypadku; gdyby Peacock, przyjaciel Shelley'a nie wydał swego szkicu literackiego Four Ages of Poetry Shelley prawdopodobnie nigdyby nie znalazł odpowiedzi podniety do napisania A Defence of Poetry. Analiza White'a, która wykazuje "how thoroughly this essay is a part of Shelley's life and thought..." uderza w sedno zagadnienia.² Autor niniejszej pracy jest zdania, że - nawet bez opierania się na Defence - można na podstawie innych pism Shelley'a przeprowadzić kompletną analizę jego koncepcji poety. Wartość Defence dla tej pracy leży w tym, że jest to ostatnie pozostawione przez Shelley'a pełne stwierdzenie jego stanowiska w odniesieniu do zagadnienia poety.

Shelley, odpowiadając na atak Peacock'a, broni poezji na gruncie moralnym.

The great secret of morals is love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action or person, not our own....The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause.³

² Newman Ivy White, Shelley (New York: Knopf, 1940), II, 280.

³ The Complete Works of Percy Bysshe Shelley (The Julian Editions), ed. Roger Ingpen and Walter E. Peck (London and New York, 1926-30), VII, 118. Wszystkie uwagi odnośnie do pism Shelley'a, oprócz poniższej, odnoszą się do tego wydania, które podawane będzie jako Julian Works.

Dla pełnego zrozumienia shelley'owskiej koncepcji poety konieczne jest krótkie omówienie znaczenia pewnych pojęć w twórczości Shelley'a. Żadne z twierdzeń zawartych w powyższym cytacie z Defence nie wnosi jakichś nowych pierwiastków do shelley'owskiego świata myślowego. Omawia on zagadnienie miłości we wcześniejszej pracy, "A Discourse on the Manners of the Antient Greeks Relative to the Subject of Love".⁴

W pracy tej traktowanej początkowo przez niego jako słowo wstępne do jego tłumaczenia Biesiady Platona, pisze on, że miłość jest odpowiedzią na zasadniczą społeczną potrzebę wspólnoty, potrzebą wzrastającą w miarę rozwoju cywilizacji. Miłość jest "the universal thirst for communion". Można również określić ją innymi słowy jako próbę przekroczenia granic⁵ osobowości.

W Coliseum Shelley podejmuje nową, szczęśliwszą tym razem, próbę zdefiniowania miłości. Wkłada on w usta jednej z postaci następujące słowa.

The internal nature of each being is surrounded by a circle, not to be surmounted by his fellows; and it is this repulsion which constitutes the misfortune of the condition of life. But there is a circle which comprehends, as well as one which mutually excludes, all things which feel. And, with

4 Pełny tekst tej rozprawy nie jest podany w wydaniu Julian. Wyszedł on drukiem po raz pierwszy, w ograniczonym nakładzie, w r. 1931. Teraz ta rozprawa jest już bardziej dostępna, bo ogłosił ją James A. Notopoulos w The Platonism of Shelley (Durham: Duke University Press, 1949), str. 404-13.

5 Julian Works, VII, 228.

respect to man, his public and his private happiness consist in diminishing the circumference which includes those resembling himself, until they become one with him, and he with them. It is because we enter into meditation, designs and destinies of something beyond ourselves, that the contemplation of the ruins of human power excites an elevating sense of awfulness and beauty....And this is Love...O Power...Love, Author of Good, God, King, Father! 6

Wynika z tych słów wniosek, że tajemnica etyki w ujęciu

6 Obraz koncentrycznych kół znowu nasuwa przypuszczenie, że filozofia Plotinusa jest ważnym źródłem dla myśli romantyków w odniesieniu do kwestii poety. Z Shelley'em można postawić sprawę dość jasno. Nie ma żadnego dowodu, że on czytał Plotinusa lub Neo-platonistów, chociaż musiał wiedzieć o Plotinusie i tradycji neo-platońskiej, choćby przez czytanie Biographia Literaria Coleridge'a. Chodzi o to, że obrazy takie jak harfy eolskie, promienie wychodzące z jednego źródła światła, czy koła koncentryczne naokoło Jedności nie wskazują koniecznie na wpływ filozofii Plotinusa. Z jednej strony mogą one, oczywiście, odzwierciedlać bezpośredni lub pośredni wpływ tej filozofii. Z drugiej strony, jednak, mogą one wykazywać poprostu tylko powinowactwo czy też podobieństwo idei poetów o poetach w różnych okresach. W związku z Prometeuszem Wyzwolonym, w którym często szukano śladów neo-platonizmu, sprawa jest tak przedstawiona przez Notopoulos'a, op. cit., str. 241: "It is essential, however, in literary criticism to ask the right questions even if they cannot be satisfactorily answered. The same question may be asked about Shelley's Neoplatonism as is asked about his Platonism. May we not also differentiate between a natural and a direct or indirect Platonism....? It cannot be doubted that much Neo-platonism, as we have seen, reached Shelley as part of the indirect tradition which has permeated European thought. It is inferred that he read and knew something of direct Neoplatonism from his acquaintance with Thomas Taylor. But it is open to serious doubt whether the poem is so largely Neoplatonic in character or that Shelley was so conscious of the Neoplatonic explanation as Professor Grabo thinks. There is no reading of Plotinus in the Journal of Mary Shelley at this time, or any other period; yet there is considerable reading and translating of Plato shortly before the composition of Prometheus Unbound. If anything, Platonism should be the character of the poem. But it is in the alchemy of Shelley's mind, in its fusion of Platonic notions with his own 'operations of the human mind,' that there results a quality of poetry which, because of its...resemblance to Neoplatonism is called Platonism."

Shelley'a kryje się w jego przeświadczeniu, że wszechświat stanowi w zasadzie jedność. Naturalne ludzkie dążenie do wyrażenia tej jedności ma swoje źródło w miłości, będącej siłą niewidzialną, uniwersalną i przymuszającą. W dramacie Prometeusz Wyzwolony Shelley określa tę siłę w następujący sposób:

Love, from its awful throne of patient power
In the wise heart, from the last giddy hour
Of dread endurance, from the slippery, steep,
And narrow verge of crag-like agony, springs
And folds over the world its healing wings.⁷

Koncepcję poezji Shelley'a, więc, należy badać na tle obrazu zjednoczonego wszechświata, w którym miłość jest siłą łączącą. Podobnie jak Wordsworth, Coleridge i Keats uzależnia on poezję od władz twórczych poety, lub raczej – ściśle mówiąc – od jednej siły twórczej, która stanowi o wyższości poety nad jego współbliźniami. Shelley'owskie definicje poety, poematu i poezji utrzymane są w tych samych terminach i służą temu samemu celowi, co definicje podane przez jego kolegów. Shelley twierdzi, że poezja "in a general sense, may be defined to be 'the expression of the imagination'".⁸ Poemat natomiast

...is the image of life expressed in its eternal truth.... [It] is the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature, as

7 Julian Works, II, 261. Akt IV, wiersze 557-61.

8 Ibid., VII, 109.

existing in the mind of the creator, which is itself the image of all other minds....[It] is universal, and contains within itself the germ of a relation to whatever motives or actions have place in the possible varieties of human nature.⁹

A być poetą znaczy tyle co "to apprehend the true and beautiful, in a word the good which exists in the relation, subsisting, first between existence and perception, and secondly¹⁰ between perception and expression".

Wynika stąd jasny wniosek, że Shelley - zgodnie z Coleridge'm - posługuje się słowem "poezja" na oznaczenie wszystkich wytworów wyobraźni u twórcy; różnica leży w tym, że Shelley nie rozróżnia dwu rodzajów wyobraźni. Każdy wyraz wyobraźni jest dla niego również wyrazem piękna i ładu we wszechświecie. W bardziej ścisłym sensie zagadnienia, to znaczy w odniesieniu do samych dzieł sztuki, poezja jest nie mniej jednak wyrazem wyobraźni. W rzeczywistości stoi on na stanowisku, że poetyckie dzieła sztuki są bardziej symptomatycznym wyrazem wyobraźni niż każda inna czynność wyobraźni względnie percepcja ludzka. Język, według niego, jest "a more direct representation of the actions and passions of our internal being...." a jego większa bezpośredniość polega na tym, że jest on "arbitrarily produced by the imagination, and has relation to thoughts alone; but all other materials, instruments, and conditions of art, have relations among each

9 Ibid., VII, 113.

10 Ibid., VII, 111-12.

other, which limit and interpose between conception and expression".¹¹ Inni "poeci" posługujący się narzędziem języka, jak na przykład prawodawcy lub założyciele kultów religijnych, są stale zależni od warunków społecznych czy też politycznych, które w znacznym stopniu obniżają siłę bezpośredniości ich języka. Wynika więc z tego, że poeta jest artystą najczystszej wody.

Jako istota stojąca na szczycie artystyzmu poeta musi być zarazem pierwszą w ludzkości osobą. Nawet w tych wypadkach, kiedy motorem działalności poety nie jest wyobraźnia, człowiek ten, którego życie wewnętrzne jest "more delicately organized", stale jeszcze jest istotą wyższą od swoich współbliźnich. Poeta w swoim charakterze poetyckim jest jakościowo odrębny od innych ludzi i odznacza się tylko zaletami przy zupełnym braku wad.

A poet, as he is the author to others of the highest wisdom, pleasure, virtue and glory, so he ought personally to be the happiest, the best, the wisest, and the most illustrious of men....That he is the wisest, the happiest, and the best, inasmuch as he is a poet is...incontrovertible....¹²

Jednym z najbardziej uderzających faktów w shelley'owskiej koncepcji poety jest to, że wyobraźnia jest

¹¹ Ibid., VII, 113. Porównaj wiersze w Prometeuszu Wyzwolonym, ibid., II, 220.

He gave man speech, and speech created thought,
Which is the measure of the universe.

¹² Ibid., VII, 138.

to, że - w jego ujęciu - wyobraźnia sama w sobie jest wystarczającym warunkiem poetyckości. Wordsworth i Coleridge przypisują poecie pełny zestaw władz twórczych, pośród których wyobraźnia zajmuje dominujące stanowisko. Keats twierdzi, że - obok wyobraźni - poecie potrzebny jest również instynkt i obszerne doświadczenie życiowe.¹³ Shelley w Defence wyraźnie rozróżnia pomiędzy dwoma rodzajami czynności umysłu ludzkiego, którymi są rozum i wyobraźnia. Rozum jest to raczej bezbarwna analiza wzajemnej współzależności myśli. Nie jest on niczym innym jak tylko "enumeration of quantities already known". Wyobraźnia natomiast jest to "mind acting upon...thoughts, so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity".¹⁴

¹³ W przedśłowiu do The Revolt of Islam Shelley twierdzi, że porozumienie się pomiędzy poetą a czytelnikiem jest bardziej prawdopodobne jeśli obie strony reprezentują to samo wykształcenie i doświadczenie. Doświadczenie opisywane tutaj przez niego jest właściwie krótkim streszczeniem jego własnego życiorysu. Doświadczenie to składa się ze znajomości wszystkich aspektów przyrody, podróżowania, obserwacji nad rozpętaniem namiętności ludzkich w czasach wojennych, obcowania ze "współczesnymi genialnymi ludźmi" ("living men of genius"), oraz studiów nad dziełami wielkich poetów, historyków oraz filozofów przeszłości. Ibid., I, 243. Shelley w swoich późniejszych pracach nie przywiązuje specjalnego znaczenia do wykształcenia i doświadczenia w swoim obrazie duchowym idealnego poety.

¹⁴ Ibid., VII, 109.

Określenie to nie jest tak jasne, jakby można było sobie życzyć; jednakże cały szereg wcześniejszych oświadczeń Shelley'a rzuca pewne światło na to zagadnienie. W przedmowie do Alastor odróżnia on wyobraźnię od "intellectual faculties" i "the functions of sense."¹⁵ Wobec tego wyobraźnia ludzka musi być uczuciem czyli zdolnością emocjonalną. Ponadto Shelley twierdzi, że wyobraźnia może być "inflamed and purified through familiarity with all that is excellent and majestic"; poza tym przypisuje on wyobraźni zdolność prowadzenia poety do "the contemplation of the universe." Wyobraźnia jest więc u niego równocześnie siłą emocjonalną i kognitywną. W przedmowie do The Cenci Shelley podaje następujący opis wyobraźni. "Imagination is as the immortal God which should assume flesh for the redemption of mortal passion." Najwidoczniej sądzi on, że wzajemne przenikanie się obrazowania i uniesienia, które powinno mieć miejsce w dramacie, jest rezultatem działalności wyobraźni. Równocześnie zrównuje on po raz wtóry wyobraźnię z uniesieniem lub też silnym uczuciem. "It is thus that the most remote and the most familiar imagery may alike be fit for dramatic purposes when employed in the illustration of strong feeling...casting over all the shadow of its own greatness."¹⁶ Z drugiej strony przedmowa do Prometheus Unbound wskazuje na istnienie stopniowań wyobraźni, przynajmniej u

15 Ibid., I, 173.

16 Ibid., II, 72.

czytelników. Według własnego określenia Shelley'a, celem przyświecającym mu przy pisaniu tej sztuki było "simply to familiarize the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers with beautiful idealisms of moral excellence...."¹⁷ W shelley'owskim świecie myślowym świadomość znaczenia wyobraźni jako zdolności ludzkiej ulega stałemu rozwojowi. Od dawna już Shelley dawał uniesieniom i uczuciom pierwszeństwo przed rozumem i podejmował niejednokrotnie próbę stwierdzenia ich tożsamości. Jeszcze w roku 1811, to jest na dziesięć lat przed napisaniem swojego Defence, pisze on w liście do Hogg'a: "There are some points¹⁸ on which reasoning is inefficient to convince the mind." W dwa lata później Shelley znowu utożsamia uczucie z rozumem w innym liście do Hogg'a. "Now, do not tell me that Reason is a cold and insensible arbiter. Reason is only an assemblage of our better feelings--passion considered under a peculiar¹⁹ mode of its operation." Z czasem zaczyna on uważać wyobraźnię nie tylko jako zdolność kognitywno-emocjonalną, ale stwarza z niej podstawę dla uniesień i, równocześnie, rozumowania (t.j. rozumu). W liście do Leigh Hunt'a, w którym Shelley przeprowadza rozbiór krytyczny "Nymphs" i The Story of Rimini, pisze on, jak następuje:

17 Ibid., II, 174.

18 Ibid., VIII, 83.

19 Ibid., IX, 45.

...the former is in my judgment more intensely and perfectly a poem, in the sense in which Tasso speaks of poetry: 'Non c'e creatore fuorché Iddio ed il Poeta.' The latter affects the passions and searches the understanding more completely, but the former appeals to the Imagination, who is the master of them both, their God, and the Spirit by which they live and are.²⁰

W ten sposób Shelley osiąga interpretację roli wyobraźni, która jest według niego władzą syntetyzującą oraz podstawą dla rozumu i uczuć. W takim ujęciu Shelley nie potrzebuje szukać u poety względnie wymagać od niego innych władz twórczych. A ponieważ jedna siła twórcza jest wszystkim, co poeta potrzebuje w swojej pracy, uporządkowywanie poszczególnych elementów tej siły nie jest specjalnie potrzebne. Znaczenie wyobraźni wykracza nawet dalej poza granicę zakresłoną powyżej. Jest ona również źródłem wszystkich zalet duchowych poety. Jak już stwierdzono uprzednio, poeta jako taki odznacza się wszystkimi cnotami przy zupełnym braku wad. Shelley nie odczuwa potrzeby ustanawiania hierarchii tych cnót. W rozdziale traktującym o zaletach duchowych poety wymienia on szczęśliwość, dobroć i mądrość. W innym znowu miejscu dodaje on szczerłość, uprzejmość, pobłażliwość i sprawiedliwość.²¹ Wyobraźnia jest źródłem poznania i cnoty. Ten, który nią rozporządza, jest poetą.

Jednakże samo określenie wyobraźni nie wyjaśnia jeszcze kwestii, dlaczego i w jaki sposób jej posiadanie czyni

²⁰ Ibid., X, 130.

²¹ Ibid., II, 71.

z człowieka poetę. Wyjaśnienia tej kwestii należy szukać w znanym już przeświadczeniu Shelley'a o istnieniu pewnej jedności we wszechświecie. W Queen Mab siła rządząca wszechświatem jest określona jako "Necessity"; w przedśłowiu do Alastor jest nią "Power"; w "Hymn to Intellectual Beauty" miejsce jej zajmuje to właśnie "Intellectual Beauty", a w "Mont Blanc" jest nią "Power", "Strength" oraz "Law." Natura tej siły rządzącej i jej stosunek do świata przedstawione są we wielu formach, dlatego też ścisłe jej określenie nie jest możliwe. Pozostaje kwestią otwartą do dalszej dyskusji, czy Shelley dotarł w swoich dociekaniach do niekompletnego monizmu, czy też widział on kosmiczny dualizm ducha dobra i zła we wszechświecie; sprawa ta jednak ma drugorzędne znaczenie w shelley'owskiej koncepcji poety. Wszechświat Shelley'a - wbrew mniemaniu niektórych pisarzy - nie jest wszechświatem platońskim, w którym istnieje wyraźna różnica pomiędzy dziedzinami Bytu a Stawania Się, a w którym poematy są jedynie tylko naśladownictwami naśladownictw²² idei. Jest nim raczej, jak na to wskazuje Shawcross, wszechświat, w którym Shelley znajduje piękno i ład jako pierwiastki

22 Na przykład Mrs. Dodd, op. cit., str. 28, w ten sposób wyraża swoje zdanie na temat oświadczenia Shelley'a z Defence, jakoby poeta rzadko kiedy właściwie wyrażał swoje koncepcje w ostatecznej i zupełnej formie: "But this is really tantamount to an admission that the poet gives not the 'Forms' but rather their reflections in life, in the world of becoming."

23

wrodzone i naturalne. Wyrażenie wyobraźni w słowie jest dla Shelley'a wyrazem piękna i porządku wszechświata. Człowiek, porównany przez Shelley'a do liry eolskiej, jest tylko instrumentem, poddanym zewnętrznym i wewnętrznym wrażeniom; mimo tego jednak "there is a principle within the human being... which produces...harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them."²⁴ W samym zaraniu powstawania społeczeństw człowiek, jak twierdzi Shelley, rozporządzał do pewnego stopnia wyobraźnią. Człowiek wyrażał ład i rytm we wszystkich wcieleniach dźwięku i ruchu. Niektórzy ludzie posiadali zdolność wyrażania "a certain order or rythm" w sposób dający "intenser and purer pleasure", w wyższym stopniu aniżeli drudzy.

Those in whom it (to jest zdolność dostrzegania i wyrażania tego jakiegoś porządku lub rytmu, którą Shelley określa jako 'faculty of approximation to the beautiful') exists in excess are poets, in the most universal sense of the word; and the pleasure resulting from the manner in which they express the influence of society or nature upon their minds, communicates itself to others, and gathers a sort of reduplication from that community. Their language is vitally metaphorical; that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension....²⁵

23 Shawcross, Shelley's Literary and Philosophical Criticism, op. cit., str. xxviii.

24 Julian Works, VII, 109.

25 Ibid., VII, 111.

Natura wszechświata jest raczej tylko sugerowana w
²⁶
Defence. We wszechświecie istnieje pewien niezniszczalny
 porządek, prawdziwy, dobry i piękny. Poeta podchwytuje ele-
 ment dobra "pomiędzy istnieniem a percepcją" oraz "między
 percepcją a wyrażeniem." "Formy natury ludzkiej" są "nie-
 zmiennalne" i istnieją "w umyśle twórcy będącym już sam
 w sobie obrazem wszystkich innych umysłów." A poemat jest
 "powszechny i zawiera w sobie zarodek stosunku pokrewieństwa
 do wszystkich motywów i akcji mających miejsce we wszelkich
 możliwych odmianach natury ludzkiej." Dlatego też "a poet
 participates in the eternal, the infinite, and the one; as
 far as relates to his conceptions, time and place and number
 are not."
²⁷
 System sugerowany powyższymi twierdzeniami ma
 postać wyraźnie platońską, ale nie pokrywa się ściśle z pla-
 tońskim poglądem na wszechświat, w którym "formy" istnieją

26 Joseph Barrell w swoim Shelley and the Thought of His Time (New Haven: Yale University Press, 1947), str 189, stara się udowodnić, że Shelley dotarł w wyniku rozwoju intelektualnego do monizmu, w którym świat zewnętrzny nie ma żadnego znaczenia. Według niego Shelley z końcem 1821 roku utrzymywał, że "...the world of nature is woven by mutability merely out of the stuff of the mind. It no longer has any separate reality, and the poet's faith in its independent beauty is severed at the root." Gdyby Barrell uwzględnił w swojej analizie Defence musiałby on przyznać jednak, że "unwilling dross" świata zewnętrznego pomimo wszystko ma pewne znaczenie dla Shelley'a.

27 Ostatni cytat nie zadokumentowany wcześniej pochodzi z Julian Works, VII, 112.

niezależnie od siebie. System Shelley'a ma charakter zamknięty i jest zawarty w znacznie ciaśniejszych granicach. Przypomina on najbardziej kosmografię z Timaeus, gdzie demiurgos nadaje bezkształtnemu wszechświatu prawdziwy, dobry i piękny porządek, będący niezmiennym i wiecznym.²⁸ Podług Shelley'a "all the authors of revolutions in opinion are...poets... as their words unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of the truth..."²⁹ Poeta jest więc twórcą, ponieważ tworzy on coś wzorowanego na wiecznym porządku i będącego odzwierciedleniem swojego wzoru. W pewnym stopniu poeta jest podobny do Stwórcy, ponieważ tworzy dzieło będące odbiciem wieczności.³⁰ Zaś wyobraźnia pobudzona miłością umożliwia człowiekowi percepcję i zobrazowanie wieczystości, lub czegoś bardziej do niej zbliżonego.

Te wzniosłe zapatrywania na siłę wyobraźni powodują krytyczne zapytania odnośnie do jej pochodzenia i sposobu

28 Ellsworth Barnard w Shelley's Religion (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1947), str. 88-89, omawia podobną koncepcję stosunku pomiędzy "Bogiem a Chaosem" w ujęciu Shelley'a, nie powołując się na Timaeus ani też nie stosuje swoich wywodów do Defence.

29 Julian Works, VII, 115.

30 Przy omawianiu tego aspektu shelley'owskiego świata myślowego autor niniejszej pracy wybrał jako jeden z punktów wyjścia artykuł Milton C. Nahm'a, pod tytułem "The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator", JHI, VIII (1947), 363-72.

posługiwania się nią przez poetę. Nasuwają one również wątpliwość co do samorządności poety. Stosunek Shelley'a do tych kwestii jest raczej chwiejny. Czasami twierdzi on, że wola modyfikuje czynności wyobraźni, a niekiedy mówi, że poeta, podobnie jak inni ludzie, jest biernym narzędziem w ręku wyższej potęgi. Ciężar materiału dowodowego wydaje się przechylać wagę na korzyść tego drugiego poglądu. We wstępie do Alastor pisze o sobie

...as a long-forgotten lyre
Suspended in the solitary dome
Of some mysterious and deserted fane,
I wait thy breath Great Parent, that my strsin
May modulate with murmurs of the air,
And motions of the forests and the sea,
And voice of living beings, and woven hymns
Of night and day, and the deep heart of man.³¹

A w "Hymn to Intellectual Beauty" Shelley opisuje chwilę swojego wyświecenia na poetę. Przedstawia on obraz młodzieńca nieoczekiwanie dotkniętego ręką najwyższej siły.

Sudden, thy shadow fell on me,
I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!³²

Shelley twierdzi, że Duch Piękna nie jest stały, tylko jego cień czasem pada na ziemię. Niestalość Ducha Piękna oczywiście nie wynika z jego natury. Przyczyną jej jest fakt, że człowiek nie może rozpoznać go ani pozostawać pod jego wpływem, za wyjątkiem kilku rzadkich momentów.

31 Julian Works, I, 16, wiersze 42-49.

32 Ibid., II, 61, wiersze 59-60.

Man were immortal and omnipotent,
 Didst thou, unknown and awful as thou art,
 Keep with thy glorious train firm state within his heart.³³

W rozprawie Essay on Christianity Shelley oświadcza, że każdy człowiek jest zależny od siły wyższej.

We live and move and think, but we are not the creators of our own origin and existence, we are not the arbiters of every motion of our own complicated nature; we are not the masters of our own imaginations and moods of mental being. There is a Power by which we are surrounded, like the atmosphere in which some motionless lyre is suspended, which visits with its breath our silent chords, at will. Our most imperial and stupendous qualities--those on which the majesty and the power of humanity is erected--are, relatively to the inferior portion of its mechanism, indeed active and imperial; but they are the passive slaves of some higher and more omnipresent Power. This Power is God.³⁴

W świetle tych oświadczeń nie dziwi wcale twierdzenie Shelley'a w Defence, że poezji nie można uważać za czynność dyktowaną nakazem woli: "the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet".³⁵ Jednakże należy zanotować tutaj pewien urywek z Essay on Christianity wyraźnie przeciwstawiający się powyższemu pogładowi. Urywek ten idący bezpośrednio za powyższym cytatem z tej samej samej rozprawy brzmi jak następuje:

33 Ibid., II, 61, wiersze 39-41.

34 Ibid., VI, 231.

35 Ibid., VII, 135.

...and those who have seen God, have in the period of their purer and more perfect nature, been harmonized by their own will to so exquisite [a] consentaneity of power as to give forth divinest melody, when the breath of universal being sweeps over their frame.³⁶

Powyżej wykazano, że Shelley w Defence twierdzi jakoby język był "arbitralnym tworem wyobraźni", zależnym wyłącznie od myśli. Mówi on również o poezji jako o sile powstającej wewnątrz i to właśnie oświadczenie wprowadza na trop rozwiązania tego problemu. Siła wzrastająca z wewnątrz jest spokrewniona z najwyższą siłą leżącą poza świadomością człowieka, transcendentálną rzeczywistością, którą można poznać nie drogą zmysłów ale tylko przez wyobraźnię. Właściwie jest to inne przedstawienie tego samego poglądu: wszechświat jest makrokosmem odzwierciedlonym w mikrokosmie, którym jest umysł względnie dusza ludzka. Pogląd ten jest fundamentem koncepcji u wielu poetów będących przedmiotem badania w niniejszym studium. Idea ta pojawia się u Shelley'a nie tylko w jego poezji i komentarzach na temat poezji ale również w jego Essay on Christianity.

The perfection of the human mind and the divine character is thus asserted to be the same. Man, by resembling God, fulfills most accurately the tendencies of his nature; and God comprehends within himself all that constitutes human perfection. Thus, God is a model through which the excellence of man is to be estimated, whilst the abstract perfection of the human character is the type of the actual perfection of the divine.³⁷

36 Ibid., VI, 231-32.

37 Ibid., VI, 239.

Shelley'owski pogląd na stosunek pomiędzy siłami boskimi a ludzkimi nie pozwala mu utrzymywać, że poeta jest niezależny i autonomiczny. Upieranie się przy tym stanowisku byłoby równoznaczne z twierdzeniem jakoby wszechświat miał dwóch stwórców.

Mogłoby się zdawać na pierwszy rzut oka, że wyższość ponad innymi ludźmi przypisywana poecie przez Shelley'a czyni poetę zupełnie niezależnym od nich i od epoki. Tak jednak nie jest. Ponieważ poeta nie jest Bogiem ani też prawdziwym stwórcą, ale raczej pośredniczącym objawicielem prawdy, jest on niezdolny do rozpoznania i odkrycia całej prawdy o wszechświecie. Oczywiście jego objawienia są prawdziwe, aczkolwiek różne wieki mogą przypisywać im różne znaczenia.

A great poem is a fountain forever overflowing with the waters of wisdom and delight; and after one person and one age has exhausted all its divine effluence which their particular relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed, the source of an unforeseen and an unconceived delight. ³⁸

Niezależnie od tego poeta znajduje się pod wpływem swojej epoki. Jego wyższość nad własną epoką jest tak znaczna, że niekiedy czuje się on zobowiązany do poczynienia pewnych koncesji na jej korzyść. Ustępstwo to jest powodowane słabością natury ludzkiej niezdolnej do rozeznania piękna ładu we wszechświecie odsłanianego człowiekowi przez poetę. "Few poets of the

³⁸ Ibid., VII, 131.

highest class have chosen to exhibit the beauty of their conceptions in its naked truth and splendour; and it is doubtful whether the alloy of costume, habit &c., be not necessary to temper this planetary music for mortal ears".³⁹ Całe życie Shelley'a upłynęło pod znakiem przeświadczenia, że zło zostanie stopniowo usunięte z ziemi pod wpływem wzrostu ducha wolności. Wzrost ducha wolności wypłynie z czynności wyobraźni tak poetów jak i całych społeczeństw. W procesie tym poeta odgrywa bardzo ważną rolę.

The sacred links of that chain ["that fabric of human society"] have never been entirely disjointed, which descending through the minds of many men is attached to those great minds, whence as from a magnet the invisible effluence is sent forth, which at once connects, animates, and sustains the life of all. It is the faculty which contains within itself the seeds at once of its own and of social renovation.⁴⁰

Nawet jako poeci zależą oni od wpływów poetów dawnych i teraźniejszych i równocześnie sami wywierają pewien wpływ na innych poetów. Zależą oni również od własnej epoki. Pierwsze oświadczenie Shelley'a na ten temat, podane w przedmowie do The Revolt of Islam, jest jasne.

...there must be a resemblance, which does not depend on their own will, between all the writers of any particular age. They cannot escape from subjection to a common influence which arises out of an infinite combination of circumstances belonging to the times in which they live; though each is in a degree the author of the very influence by which his being is ...pervaded.⁴¹

39 Ibid., VII, 117.

40 Ibid., VII, 124.

41 Ibid., I, 244.

Parafraza tej myśli znajduje się w przedmowie do Prometeusza Wyzwolonego.⁴² Poza tym przy końcu Defence stwierdza on, w odniesieniu do współczesnych mu poetów, że ci kształtują swoją epokę, będąc zarazem pod jej wpływem. Omawiając ducha ich twórczości, powiada on: "they are themselves perhaps the most sincerely astonished at its manifestations; for it is less their spirit than the spirit of the age".⁴³ Wynika stąd i ten wniosek, że poeta jest narzędziem ducha epoki, będąc narzędziem boskim, i drugi, że jest on narzędziem boskim ponieważ reprezentuje doskonałość swojej epoki.

Punktem ciężkości w shelley'owskiej koncepcji jest stosunek poety do jego czytelników. Doniosłość tej sprawy wpływa z shelley'owskiego ujęcia wyobraźni jako władzy emocjonalno-kognitywnej. We wczesnej młodości Shelley uważa czytelników za równych sobie. Chce on widzieć przed sobą grono odbiorców, złożone ze światłych i inteligentnych ludzi, przez które mógłby on propagować reformy potrzebne, według niego, światu. Nadaje on temu gronu nazwę "Publiczność" -- "the tribunal from which Milton received his crown of immortality..."⁴⁴ "Publiczność" ta ("Public") nie składa się z krytyków; w tym względzie Shelley zgadza się z poglądami Coleridge'a i

42 Ibid., II, 174; "Poets, not otherwise than philosophers, painters, sculptors, and musicians, are, in one sense, the creators, and, in another, the creations of their age. From this subjection the loftiest do not escape.

43 Ibid., VII, 140.

44 Ibid., I, 245.

Wordsworth'a. Wszyscy trzej zgodnie twierdzą, że krytycy reprezentują krótkozwroczone teorie i uprzedzenia, na które prawdziwy poeta zupełnie zżuszenie nie zwraca uwagi.

W miarę jak shelley'owska koncepcja poety nabiera określonych kształtów, skłania się on do poglądu, że poeta znajdzie odbiorców w przyszłości. Dodaje on przytym ostrożnie, że działalność poety ma pewien wpływ na epokę. Dobrze jest uprzytomnić sobie jego oświadczenie stwierdzające, że "w naturze ludzkiej istnieje pewna zasada...która wytwarza...harmonię, drogą wewnętrznego dostosowania dźwięków lub ruchów wytworzonych w ten sposób do wrażeń, które je powodują." Podobnie jak prorok napróżno czeka na uznanie we własnym kraju tak samo najlepsi, najmądrzejsi i najszcześliwsi przechodzą przez życie nieuznawani, choć dostrzegani przez otoczenie. Shelley stale podkreśla fakt, że poezja jest źródłem przyjemności i jednocześnie wskazuje na to, że ludzie są zawsze gotowi do witania tych przyjemności z radością. "All spirits on which it falls open themselves to receive the wisdom which is mingled with its delight." Ludzie witają poezję z radością, ale nie zdają sobie sprawy z tego "skąd i dlaczego" poezja ta przychodzi. Tylko nieliczne jednostki poznają źródło i znaczenie poezji. "The jury which sits in judgment upon the poet, belonging as he does to all time, must be composed of his peers; it must be impanelled by Time

from the selectest of the wise of many generations." ⁴⁵ Powyższe oświadczenie jest niewątpliwie odzwierciedleniem rozpacz Shelley'a, spowodowanej brakiem odpowiednich czytelników dla jego arcydzieł. ⁴⁶ Pokrywa się ono z jego wiarą w nadejście lepszej epoki, może krótkotrwałej, kiedy "wielki poemat" wszechświata doczeka się szerszego, choć może nie powszechnego, zrozumienia. Dwa ostatnie rozdziały Queen Mab i ostatni akt Prometeusza Wyzwolonego są świadectwem, że w ten właśnie sposób wyrażała się ostateczna nadzieja Shelley'a jako poety.

Jak wykazano uprzednio, poeta jest w części narzędziem ducha swoich czasów. Oznacza to, że epoka oddziałuje na poetę. Ogólnie biorąc, czytelnicy poety wpływają na niego w jeden tylko sposób. Jak zanotowano powyżej, Shelley określa poemat jako "stworzenie akcji według ich obrazu istniejącego w umyśle twórcy będącym obrazem wszystkich innych umysłów, a zgodnie z niezmiennymi formami natury ludzkiej..." Nie można stwierdzić na pewno, jak należy rozumieć wyraz "obraz" ("image") w tym kontekście, ale samo oświadczenie imputuje istnienie umysłu twórcy (to jest poety) z jednej strony, a wszystkich innych umysłów z drugiej. "Niezmienne formy

⁴⁵ Ibid., VII, 116.

⁴⁶ W drugiej połowie 1821 roku pisze on do Gisbornesów: "The decision of the cause whether or no I am a poet is removed from the present time to the hour when our posterity shall assemble; but the court is a very severe one, and I fear that the verdict will be guilty death." Ibid., X, 287.

natury ludzkiej" są wspólne tak poecie jak i jego czytelnikom. Dlatego też poeta pozostaje pod wpływem czytelników, ponieważ jest podobny do nich, różniąc się pozatym od swoich odbiorców tylko wyższą wyobraźnią.

Wyobraźnia właśnie, ta władza emocjonalno-kognitywna, pozwala poecie na bezpośrednie wpływanie na czytelników, zmuszanie ich do odczuwania i poznawania. W liście do Southey'a opisuje on swoją książkę, w której ukazał się Alastor, jako "first serious attempt to interest the best feelings of the human heart..."⁴⁷ Wniosek jest jasny. Poezja oddziałyduje przez obudzenie pewnych uczuć, czyli wyobraźni. To oddziaływanie jest równoznaczne z poznawaniem. Wydaje się, że Shelley myśli tu raczej o sobie niż o idealnym poecie w swej koncepcji. Takie oddziaływanie nie wyczerpuje jednak sposobów wpływania przez poetę na czytelników.

Krytycy niejednokrotnie nie dostrzegali różnicy pomiędzy uwagami Shelley'a na temat jego własnej twórczości⁴⁸ a jego koncepcją poety. Ten brak krytycznego rozróżnienia doprowadził w całym szeregu wypadków do niepotrzebnego przeceniania tych oświadczeń Shelley'a, które odnoszą się tylko

47 Ibid., IX, 146-47.

48 Książka Melvin T. Solve'a Shelley: His Theory of Poetry (Chicago: University of Chicago Press, 1927) jest, na przykład, wspaniałym zebraniem poglądów Shelley'a na poezję; niestety, dzieło to nie zadawalnia jako traktat na temat shelley'owskiej koncepcji poety, ponieważ brak w nim jest tego właśnie rozróżnienia.

do jego oczekiwań i nadziei związanych z karierą poetycką. Jedno z tych oświadczeń znajduje się w liście do Elżbiety Hitchener gdzie Shelley wyraża swoją opinię odnośnie do stosunku zachodzącego pomiędzy poezją a moralnością. Pisze on: "all poetical beauty ought to be subordinate to the inculcated moral ... metaphorical language ought to be a pleasing vehicle for useful and momentous instruction."⁴⁹ Podobne oświadczenie znajduje się w liście do Peacock'a.

...I consider Poetry very subordinate to moral and political science, and if I were well, certainly I should aspire to the latter; for I can conceive a great work, embodying the discoveries of all ages, and harmonizing the contending creeds by which mankind have been ruled. Far from me is such an attempt, and I shall be content, by exercising my fancy, to amuse myself, and perhaps some others....⁵⁰

Solve zupełnie słusznie cytuje powyższy urywek na poparcie swojej opinii, że Shelley prawie zupełnie stracił nadzieję w skuteczność swojej poezji przy wprowadzaniu reform jeszcze za swego życia.⁵¹ Ale uderza w obu powyższych cytatach fakt, że Shelley posługuje się w nich słowem "poezja" w najbardziej pogardliwym sensie. W tych jednak wypadkach, kiedy Shelley mówi nie o sobie, ale o idealnym poecie, poezja jest dla niego zawsze wielkim dziełem, które wciela odkrycia wielu epok. Dlatego też w celu odszukania sposobu, w jaki poeta wpływa na swoich czytelników, należy ograniczyć się do komentarzy

49 Julian Works, VIII, 100. 50 Ibid., X, 21.

51 Op. cit., str. 10.

Shelley'a odnoszących się bezosobowo do poety.

W przedśłowiu do The Revolt of Islam Shelley stwierdza poprostu: "It is the business of the Poet to communicate to others the pleasure and the enthusiasm arising out of those images and feelings in the vivid presence of which within his own mind consists at once his inspiration and his reward".⁵² Część tego poglądu jest już znana. Siła wypływająca z ducha poety, która odkrywa przed nim jego współuczestnictwo w nie-skończoności jest równocześnie natchnieniem i wynagrodzeniem poety. Ta szczęśliwa okoliczność zezwala na poznanie, dlaczego poeta wyraża się, nie mówi natomiast nic o metodzie komunikowania się poety z czytelnikami. W dalszym ciągu tego samego przedśłowia Shelley podejmuje próbę wyjaśnienia także i tej kwestii. Łączność duchowa między poetą a jego czytelnikami następuje wtedy, gdy uczucia wzruszające poetę poruszają również jego czytelników. Chociaż Shelley mówi w pierwszej osobie ma on na myśli wszystkich poetów: "the power of awakening in others sensations like those which animate my own bosom...⁵³ is the more essential attribute of Poetry".

Shelley nawet wyraźniej jeszcze wyraża swoją myśl w przedmowie do The Cenci. Łączność duchowa między poetą a czytelnikami nie jest teraz tylko wynikiem obudzenia u czytelników tych samych emocji, które poruszają poetę. Pojęcie to

52 Julian Works, I, 240. 53 Ibid., I, 244.

rozszerza się przez dodanie czytelnikom elementu świadomości, to jest świadomości natury rozbudzonych uczuć. Ta łączność ma cel moralny, którym jest pouczenie "the human heart through its sympathies and antipathies, the knowledge of itself; in proportion to the possession of which knowledge, every human being is wise, just, sincere, tolerant and kind".⁵⁴ Pojęcie świadomości jako wyniku wpływu poety na czytelników Shelley rozwija w dalszym ciągu. Powiada on w przedśłowiu do Prometeusza Wyzwolonego, że poeta wpływa na otoczenie przez przedstawienie w swoich dziełach pewnych nieodczuwanych dotychczas i dlatego też nieznanym analogii z umysłem ludzkim względnie otaczającą naturą.

Poetical abstractions are beautiful and true, not because the portions of which they are composed had no previous existence in the mind of man or in nature, but because the whole produced by their combination has some intelligible and beautiful analogy with those sources of emotion and thought, and with the contemporary condition of them....⁵⁵

Poeta nie tylko budzi w czytelnikach uczucie podobne swoim własnym, ale może on również modyfikować uczucia czytelnika za pomocą analogii ze swoim umysłem, naturą oraz ich "contemporary condition". Natomiast w Defence, jak już zanotowano, Shelley przypisuje poecie komunikowanie wiecznych prawd. Świetlane promieniowanie Wieczności pozostaje na zawsze zogniskowane w ludzkości poprzez pryzmat jego wyobraźni. Kiedy

54 Ibid., II, 71.

55 Ibid., II, 173.

reszta ludzkości dojrzeje do poznania nie tylko przyjemności powodowanej poezją, ale również jej prawdy uprzytomni ona sobie wtedy dopiero z radością i wdzięcznością, że poeta był i jest nadal hierofantem "niezrozumianego natchnienia" i nie-⁵⁶ uznawanym prawodawcą świata.

W swoich pismach powstałych po wydaniu Defence Shelley nie czyni żadnych zasadniczych zmian w swojej koncepcji poety. Wszystkie jego dalsze wynurzenia na ten temat są czysto subiektywne i dlatego też nie mają istotnego znaczenia dla tej pracy. Ale jedna notatka w Hellas jasno wskazuje na to, że Defence ma, do pewnego stopnia, charakter przenośni. W notatce tej Shelley roztrząsa problem pochodzenia zła i nie znajduje żadnego zadowalniającego wyjaśnienia. Pewna jej część szczególnie nadaje się do dosłownego przytoczenia ponieważ wyraża ona zwątpienie w ważność utartych interpretacji poematu, że świat Shelley'a został utkany przez zmienność czynności jego umysłu. Oprócz tego, wydaje się, że styczność pomiędzy poetą a wiecznością jest mniej bezpośrednia, niżby to wynikało z jego uprzednich oświadczeń.

That there is a true solution to the riddle, [pochodzenie zła] and that in our present state that solution is unattainable by us, are propositions which may be regarded as equally certain: meanwhile, as it is the province of the poet to attach himself to those ideas which exalt and ennoble humanity, let him be permitted to have conjectured the condition of that futurity towards which we are all impelled

56 Ibid., VII, 117.

by an inextinguishable thirst for immortality. Until better arguments can be produced than sophisms which disgrace the cause, this desire itself, must remain the strongest and the only presumption that eternity is the inheritance of every thinking being.⁵⁷

Chociaż styczność poety z wiecznością jest mniej bezpośrednia i wiedza jego mniej pewna, jest on stale jeszcze zwierciadłem "of the gigantic shadows which futurity casts upon the present".⁵⁸

Shelley'owska koncepcja poety w wielu punktach przypomina koncepcje jego kolegów. Poeta u Shelley'a jest w tym samym stopniu nauczycielem co u Wordsworth'a i Coleridge'a, ale z pewnym zastrzeżeniem. Dochodzi on do przeświadczenia, że miłość jest motorem czynności poety, a jego wyobraźnia źródłem natchnienia. Za pomocą tych dwu czynników poeta może odsłonić ład i rytm we wszechświecie. Poeta nie wymaga świadomie przodowniczego stanowiska w ludzkości. Nie staje on w obronie jakiegoś szczególnego kodeksu moralnego, który powstał z rozumu ludzkiego. Ten właśnie zmysł moralności ma Shelley na uwadze, kiedy pisze "poezja dydaktyczna jest mi wstrętne". Poezja ma moralny efekt, ponieważ współdziałała ona we wieczności i jest objawieniem dobra. A ponieważ dobro jest prawdziwe i piękne poeta przynosi radość swojemu odbiorcy i udziela mu tyle mądrości, ile on jest zdolny pojąć. Poeta u Shelley'a jest bardziej podobny poecie Keats'a niż poetom

57 Ibid., III, 56, notatka 2. 58 Ibid., VII, 117.

Wordsworth'a i Coleridge'a w tym, że tylko jedna władza twórcza, a mianowicie wyobraźnia, przesądza o jego poetyckości, a nie zrównoważony zestaw tych władz. Shelley zgadza się z Wordsworth'em i Coleridge'm, że poeta objawia najwyższe prawdy, ale nie zawsze zgadza się z nimi co do sposobu tego objawiania. Osobliwością poglądu Shelley'a jest to, że niekiedy uważa on poezję nie za symbol życia lub stosunku skończoności do nieskończoności, ale przedstawia ją jako bezpośredni przykład wiecznej prawdy. Poglądu tego nie wyraża on jasno, ale jego przedstawienie stosunku zależności pomiędzy najwyższą Jednością a jej boskimi odzwierciedleniami we Wieleści jest raczej chwiejne. W połączeniu z niektórymi innymi twierdzeniami odnośnie do poezji powyższe oświadczenie wykazuje nieświadomą tendencję do pojmowania poezji jako czegoś więcej aniżeli tylko symbolu prawdy.

But poetry defeats the curse which binds us to be subjected to the accident of surrounding impressions. And whether it spreads its own figured curtain, or withdraws life's dark veil from before the scene of things, it equally creates for us a being within our being. It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos. It reproduces the common universe of which we are portions and percipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being. It compels us to feel what we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration. It justifies the bold and true words of Tasso: Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta.¹

1 Ibid., VII, 137-38. W pismach Shelley'a pojawiają się trzykrotnie warianty na temat powyższego zdania przypisanego Tasso, co ma - jak się zdaje - pewne znaczenie. Dwa takie warianty zostały już przytoczone; trzeci pojawia się w essay'u On Life.

Definicja pomatu podana powyżej jako "creation of actions according to the unchangeable forms of human nature as existing in the mind of the creator, which is itself the image of all other minds..." wskazuje również w tym samym kierunku. Podobne oświadczenie spotyka się jednak tylko w Defence. Rozprawa ta jest do pewnego stopnia hyperboliczna i dlatego nie może być uważana w pełni za charakterystyczną dla shelley'owskiej koncepcji poety. Niezależnie od tych kilku odosobnionych oświadczeń Shelley zgodziłby się z Wordsworth'em i Coleridge'm, że poeta objawia prawdę symbolicznie i działa jako pośrednik.

Ale właśnie ta oryginalność poglądów Shelley'a wyznacza jego poecie rolę biernego narzędzia w większym a zarazem mniejszym stopniu niż u jego innych kolegów. Wordsworth i Coleridge ograniczają wkładze poety w wyniku analizy psychologicznej. Keats opiera swoje konkluzje na intuicyjnej i emocjonalnej percepcji świata zjawiskowego. Dowód przeprowadzony przez Shelley'a ma charakter metafizyczny, chociaż opiera się na podstawach uczucia. Poeta potrafi uniknąć błędów rozumu i uczucia, którym podlega każdy człowiek, ponieważ jest on istotą natchnioną a jego siły nie należą właściwie do niego i nie są, można powiedzieć, ludzkie. Pozatym jego stała zależność od natchnienia utrzymuje go w ciągłej łączności z wiecznością, chociaż jego własne prace są tylko chwiejnym cieniem wieczności. Dlatego też poeta

Shelley'a jest twórcą w bardziej inkluzywnym sensie aniżeli u drugich. Sprawiedliwa ocena poety shelley'owskiego przychodzi tylko dlatego tak późno, że jest on w stałej styczności z wiecznością. Władze jego są źródłem zadowolenia dla wielu, ale tylko wybrana garstka rozumie go, i to dopiero po upływie wielu pokoleń. Poeta ten pisze dla ludzkości, ale sława jego leży daleko w przyszłości.

MICKIEWICZ

Przechodząc z kolei do poetów polskich należy podkreślić krańcową odmiennność atmosfery, w której oni żyli i tworzyli. Problemy i warunki znajdujące się u podstaw koncepcji poetów polskich są diametralnie różne od tych, które wpływały na kształtowanie koncepcji poetów angielskich. Poeci polscy nie mieli nigdy możliwości korzystania z bogatej i nieprzerwanej tradycji rodzimej filozofii oraz szeroko rozwiniętych dociekań i badań z dziedziny psychologii. Twórczość poetów polskich nie narastała w wygodnej atmosferze ustalonego i nie-wzruszalnego porządku państwowego, mogącego być dla niej odżywką. Dlatego też poeta polski nie mógł zadowolnić się wyłącznie tylko dociekaniem nad metodą, za pomocą której poeta mógłby odgrywać rolę pierwszego nauczyciela ludzkości; musiał on natomiast stale szukać systemu filozoficznego, posiadającego pewne znaczenie tylko w przekształceniu go na historiozofię. Psychologia tych poetów w odniesieniu do koncepcji poety jest uwarunkowana głównie naturą przyszłości ojczyzny, będącej przedmiotem ich przewidywań i pragnień, oraz rolą, którą spodziewają się odegrać w kształtowaniu przyszłości. W różny sposób starają się oni o objęcie duchowego przewodnictwa w narodzie, nie istniejącym narazie w ramach własnej państwowości. Dlatego też nie wystarczy im wyłącznie tylko

ocena stanowiska poety z punktu widzenia jego roli jako nauczyciela. Poeta jako nauczyciel nie byłby w stanie podołać wszystkim wymaganiom swoich czasów. Ze względu na to poeci polscy, jak zostanie dowiedzione, kładą główny nacisk na określenie funkcji poety, niestarájąc się przytym o rozszerzenie dyskusji tego zagadnienia na zalety duchowe i władze twórcze poety.

Nadzieją wspólną wszystkim poetom i wspólnym celem, do którego dążą, jest wyzwolenie Polski z poddaństwa narzuconego przez sąsiadów. Za wyjątkiem Goszczyńskiego wszyscy owi poeci starają się o uzyskanie przewodnictwa duchowego narodu. Te wspólne dążenia i nadzieje tłumaczą pewne podobieństwa w ich koncepcjach poety. Różnymi sposobami i w różnym stopniu dochodzą oni do tego samego wniosku, że Polska, chwilowo nieistniejąca, musi się odrodzić. Z chwilą uzyskania niepodległości Polska stanie na czele narodów w krucjacie o przekształcenie moralnego i politycznego porządku europejskiego w myśl przykazań boskich. Targani bolesną rzeczywistością epoki i podtrzymywani wizją Polski jako nadchodzącego Mesjasza narodów, poeci ci zwracają stosunkowo mało uwagi na zagadnienia estetyczne. Dlatego też należy się spodziewać, że koncepcje ich nie będą odznaczać się ani szczegółowym ujęciem ani też pełnią cechującą koncepcje ich angielskich kolegów. W koncepcjach tych brak jest odpowiedzi na niektóre kwestie związane z zagadnieniem poety, a inne znowuż problemy są

potraktowane pobieżnie.

Zdawałoby się, że poeta tej miary co Adam Mickiewicz, pierwszy wielki poeta polski z epoki romantyzmu, będzie w stanie przedstawić jasny obraz i pełną obronę swej koncepcji poety. Jak się okaże, koncepcja ta w jego ujęciu ani nie jest omówiona tak szczegółowo jak u angielskich poetów ani też nie odznacza się właściwą im pełnią formy. Trzeba będzie też rozróżnić dwie fazy tej koncepcji, pomiędzy którymi rok 1840 przebiega jako linia podziału.

W pierwszym i drugim wydaniu swoich poezji Mickiewicz zamieszcza przedśłowie, w którym przeprowadza on ogólną dyskusję na temat natury poezji, a poezji romantycznej w szczególności. Należałoby więc oczekiwać, że zagadnienie charakteru poety znajdzie w tej dyskusji należyłą ocenę. Niestety tak nie jest. W rozprawie "O poezji romantycznej", będącej przedmową do pierwszego wydania poezji Mickiewicza, **mieści** się prawie wyłącznie obrona tworzywa poetyckiego zamieszczonych w tym wydaniu poematów. "Przetoż, ogłaszając zbiorek niniejszy ballad i pieśni gminnych...uczulem potrzebę wstępnie przemówić, wprowadzić nie jako artysta, lecz imieniem tych artystów, których rodzaj pracy był też i mojego ¹ćwiczenia się przedmiotem". A w przedmowie do drugiego wydania Poezji zatytułowanej "O krytykach i recenzentach

¹ Dzieła, wydanie narodowe (Kraków: Czytelnik, 1950), V, 250.

warszawskich" Mickiewicz nie omawia zagadnienia poety, ale zajmuje się tylko niektórymi aspektami zagadnienia formy. "Widzi czytelnik, że spośród licznych wad mnie wytknionych dwie tylko usprawiedliwić chciałem, to jest użycie prowincjonalizmów i obcych wyrazów".² Bezpośrednio potem następuje oświadczenie, że wszystkie zagadnienia formy i treści pozostawia się sądowi i ocenie ogółu. Jak zostanie wykazane nawet ten drobny urywek nie może być traktowany jako część mickiewiczowskiej koncepcji poety; sam autor nie wspomina już później o tym swoim oświadczeniu, uważając je za nieistotne.

W celu rozwiązania kwestii, czy poeta różni się od reszty ludzi i w jaki sposób różnica ta zaznacza się w mickiewiczowskiej koncepcji, należy zwrócić się do innych jego dzieł. W programowym wierszu "Romantyczność" Mickiewicz twierdzi, że poeta dzieli z ludem wiejskim dwie wspólne właściwości: czucie i wiarę. Za pomocą tych dwu czynników, podobnie jak i lud wiejski, poeta zdolny jest do rozeznania prawd, które są niewidzialne i niedostępne dla uczonych i kierujących się wyłącznie tylko rozumem ludzi.

Dziewczyna czuje,--odpowiadam skromnie--
A gawieź wierzy głęboko;
Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko.³

Początkowo więc w mickiewiczowskiej koncepcji poeta zupełnie nie różni się od innych czujących i wierzących ludzi; jest

2 Ibid., V, 250.

3 Ibid., I, 11.

on wyższym tylko od tych, którzy dążą do poznania posługując się wyłącznie władzami intelektu.

W trzeciej części Dziadów poeta Konrad wyraźnie podkreśla, że tylko czucie stanowi o jego różnicy w stosunku do innych ludzi.

Boga, natury godne takie pienie!
Pieśń to wielka, pieśń tworzenie,
Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność!
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż ty większego mogłeś zrobić -- Boże?

.

Mam więcej, tę Moc, której ludzie nie nadadzą,
Mam to uczucie, co się same w sobie chowa
Jak wulkan, tylko dymi niekiedy przez słowa.
I Mocy tej nie wziąłem z drzewa edeńskiego.⁴

Konradowi z trudem udaje się uniknąć śmierci i wiecznego potępienia grożących mu na skutek jego bluźnierczej pychy. Mickiewicz nie utożsamia ani samego siebie ani swojej koncepcji z Konradem, który jest właściwie tylko miarą i symbolem mickiewiczowskiego zwycięstwa nad własną zarozumiałością. Odpowiedź na bluźniercze wyzwanie Konrada nie zostaje jemu udzielona bezpośrednio, ale objawia się ona w formie widzenia pokornemu Księdzu Piotrowi. Już na jakieś dwa lata przed stworzeniem "Wielkiej improwizacji" Mickiewicz dociera do pewnych ostatecznych wniosków o stosunku poety do Boga i ludzkości. We wierszu "Rozum i wiara" wskazuje on niedwuznacznie

4 Ibid., III, 159; 161-62.

na fakt, że właśnie głębsza wiara jest czynnikiem decydującym o różnicy pomiędzy poetą a resztą ludzkości.

Panie! mą pychę duch pokory wzniecił;
Choć górnio błyszczę na niebios błękicie,
Panie! jam blaskiem nie swoim zaświecił,
Mój blask jest słabe twych ogniów odbicie! ⁵

Głębsza wiara i większa zdolność odczuwania nietylko stanowią o odmienności poety, ale umożliwiają one również poecie osiągnięcie pewnego wyższego stopnia, ostatecznie przesądzającego o różnicy pomiędzy poetą a jego współblichniami. Stopniem tym jest zdolność i gotowość duchowa do przyjmowania przebłysków natchnienia. W roku 1835 Mickiewicz wyraża tę swoją myśl w liście do H. Kajsiwicza, jak następuje:

Przypomnij, proszę, te słowa Saint-martina: 'On ne devrait écrire des vers qu'après avoir fait un miracle'. Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długa była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą.'⁶

Określając odmiennost poety od jego otoczenia na zasadzie głębszej pokory i wiary oraz głębszego czucia, które stanowią o tej odmiennosti, Mickiewicz w istocie podaje definicję poetyckich władz twórczych poety. Definicja ta zawiera się w spokojnej i nie dopuszczającej żadnego zwątpienia pewności, że poeta jest narzędziem w ręku Boga. Fakt ten jest

⁵ Ibid., I, 257.

⁶ Dzieła Wszystkie Adama Mickiewicza, wydali Tadeusz Pini i Maryan Ritter (Lwów: Altenberg, bez daty), XI, 149.

zarazem główną władzą twórczą i najpoważniejszą zaletą duchową poety. Mickiewicz wspomina wprowadzić w kilku innych miejscach o pozostałych władzach twórczych poety, ale nigdy nie stara się o ich zdefiniowanie. Szczególnie zastanawia tutaj fakt, że wyobraźnia jest właśnie jedną z tych władz twórczych, których definicji brak jest u Mickiewicza. W rozprawie "O poezji romantycznej" omawia on trzy epoki poezji: starożytną grecką, średniowieczną oraz epokę francuskiego pseudoklasycyzmu. To mickiewiczowskie kompendium opiera się na dyskutowaniu władz twórczych widocznych w twórczości poetyckiej tych okresów.

W pierwszym widzieliśmy skojarzoną harmonią i równoważące się niejako uczucie, imaginacja i rozsądek, w drugim przemagały władze niższe, a ostatni to jest francuski, który by światem stosunków towarzyskich, światem konwencjonalnym nazwać można, jest pod panowaniem rozsądku, dowcipu i formalności.⁷

W jednej z wcześniejszych prac Mickiewicz, którą jest - niesety niekompletna - rozprawa "Goethe i Bajron" czytelnik natrafia na stosunkowo najściślejszą definicję wyobraźni. Píše on: "ród ludzki postępuje ciągle i posiada zawsze też same usposobienia, ma zawsze wyobraźnię i uczucia, a więc i organ poezji".⁸ W późniejszej twórczości Mickiewicza znaleźć można sporadyczne wzmianki na temat wyobraźni ale nawet pobieżne zapoznanie się z tymi oświadczeniami pozwala na stwierdzenie

7 Dzieła, V, 186.

8 Ibid., V, 237.

że nie przypisuje on wyobraźni jako czynnikowi twórczemu żadnej określonej wartości.

Działalność poety może rozwijać się tylko w ścisłym związku z jego miłością ojczyzny i przywiązaniem do swego narodu. To przekonanie przetrwa w mało zmienionej formie w drugiej fazie rozwoju jego koncepcji. Świat myślowy Mickiewicza zawiera całą tęczę przykładów charakteryzujących jakość tej działalności. W poemacie Konrad Wallenrod, w którym zdrada i oszustwo urastają do godności cnót patriotycznych w walce przeciw przemocy, siła poety leży w jego zadaniu wydobywania z otchłani zapomnienia obrazów przeszłości swego narodu, dla pokrzepienia serc rodaków. Patriotyzm poety jest dla niego dostateczną podniętą do podjęcia tego zadania, nawet wtedy, jeśli czuje on, że zamierzenia te spełzną na niczym.

Gdybym był zdolny własne ognie przelać
W piersi słuchaczów i wskrzesić postaci
Zmarłej przeszłości; gdybym umiał strzelać
Brzmiącymi słowy do serca spółbraci,--
Może by jeszcze w tej gedyńnej chwili,
Kiedy ich piosnka ojczysta poruszy,
Uczuli w sobie dawne serca bicie,
Uczuli w sobie dawną wielkość duszy,
I chwilę jedną tak górnie przeżyli,
Jak ich przodkowie niegdyś całe życie.⁹

A.E. Odyniec dostarcza dowodów na poparcie tego twierdzenia. Omawiając poglądy Mickiewicza na źródło poezji cytuje on następujące jego oświadczenie: "Poezya prawdziwa wszędzie i

⁹ Ibid., II, 103.

zawsze wykwita tylko z poczucia i zamykowania rzeczy własnych
....'A więc coś jest tem źródłem?'--Rzeczywistość i Prawda".¹⁰

Mickiewiczowska teoria działalności poetyckiej wydaje się najbardziej bezpośrednia i najprostsza, w zestawieniu z teoriami już omówionymi. Bóg jest dla Mickiewicza źródłem wszelkiej prawdy i całego bytu. Historia świata rozpoczęła się wiarą w Boga oraz przekonaniem o wolności i równości wszystkich ludzi. Ludzkość utraciła prawo do tego błogosławionego bytu (Mickiewicz nie wyjaśnia przyczyn tego zjawiska) i upadała coraz to niżej, osiągając najniższy poziom niewolnictwa pod despotycznymi rządami Imperium Rzymskiego. Chrystus został zesłany przez Boga dla spowodowania zmian w życiu ludzkości. Mickiewicz twierdzi dalej, że zły duch, który wstąpił w monarchów europejskich, takich mianowicie jak Katarzyna, Fryderyk i Maria Teresa, jest odpowiedzialny za wprowadzenie epoki bałwochwalstwa i podbojów. Zniszczenie Polski jest widomym symbolem upadku porządku moralnego w tym okresie. Według Mickiewicza należy oczekiwać powtórnej bezpośredniej interwencji Boga w życiu ludzkości. Narzędziem w Jego ręku stanie się Emigracja Polska, "dusza narodu polskiego". Polska poprowadzi inne narody ku nowej epoce wolności i równości. Aby podołać temu olbrzymiemu zadaniu emigracja musi jednak dbać o zachowanie swego poziomu moralnego. W dążeniach

¹⁰ Listy z podróży w Sto lat myśli polskiej, pod redakcją B. Chlebowskiego, I Chrzanowskiego, et. al. (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1907), III, 326.

swoich emigracja będzie bezpośrednio wspomagana przez tych, którzy otrzymali swoje posłannictwo wprost od Boga.¹¹ Ludźmi tymi są, jak wiadomo, poeci będący już z natury swej opatrnościowymi narzędziami i współpracownikami w budowie Historii Bożej.

Jako człowiek wypełniający posłannictwo boskie poeta jest oczywiście istotą nieporównanie wyższą od swoich czytelników. A ponieważ realizacja tego celu obejmuje u Mickiewicza tak teraźniejsze jak i przyszłe pokolenie wynika stąd nieodparcie wnioszek, że grono czytelników poety stale rozwija się i powiększa z upływem lat. Mickiewicz wogóle nie wątpi w możliwość natychmiastowego zrozumienia pomiędzy poetą a jego czytelnikami. Dzieła poety, według niego, znajdują zrozumienie u ogółu, jak długo tylko w życiu narodu zaznacza się potrzeba jego wizji i nauk.

Mickiewicz, jako poeta, oczywiście przeżywa niezmierzenie głęboko tragedię swoich czytelników, to jest emigracji i narodu polskiego; poeta w ujęciu mickiewiczowskim, ten przynajmniej, który działa pod wpływem natchnienia, uczucia i miłości ojczyzny, musi wczuwać się w tragedię narodu. Pod tym względem mickiewiczowskie pojmowanie jego własnej roli jest zupełnie zgodne z jego koncepcją poety. Ale w odniesie-

¹¹ Pełniejsze rozwinięcie mickiewiczowskiej historiozofii można znaleźć we wstępie do Ksiąg Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego, napisanym przez S. Pigonia (London: M. I. Kolin, bez daty), str. 9-31.

niu do kwestii, jak poeta chce wpływać na swoich czytelników, Mickiewicz odbiega od swojej koncepcji. W jego ujęciu poeta patrząc w przyszłość musi wskazywać współczesnym sposób osiągnięcia tej przyszłości. Musi on stale pouczać o konieczności wzajemnej współpracy, cnotliwego postępowania i zachowania odwagi. Te czynniki umożliwią odbudowę i odrodzenie Polski oraz moralnego ładu we wzajemnym współżyciu narodów. "Zaprawdę powiadam Wam, iż cała Europa musi uczyć się od Was, kogo nazywać mądrym. Bo teraz urzędy w Europie hańbą są, a nauka w Europie ¹²głupstwem jest." W epilogu do Pana Tadeusza Mickiewicz wyraża nadzieję, że utwór ten przyniesie mu miłość i przywiązanie wszystkich rodaków. Będzie to nagroda nieporównanie większa, w oczach Mickiewicza, niż sława. Ta, czysto ludzka, nadzieja Mickiewicza nie może być potraktowaną jako integralna część jego koncepcji poety, wedle której poeta działa nie dla pozyskania miłości czy też uznania postronnych, ale w celu wypełnienia swego boskiego posłannictwa. Tak przedstawiała się mickiewiczowska koncepcja poety w roku 1840.

Z upływem 1840 roku można zaobserwować stopniowe przeobrażanie się tej koncepcji. W ostatecznym wyniku koncepcja ta wprawdzie nie ulega zasadniczej zmianie, ale - mimo to - warto jest wskazać na pewne przesunięcie punktu ciężkości. Prawdopodobnie pierwszym objawem tego przeobrażenia jest

12 Dzieła, VI, 23.

fragment improwizacji datowany z końca tego roku.

...Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam
 Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam.
 W piersi tylko uderzę, wnet zdroj słów wytryśnie,
 A jeśli na tym prądzie iskra boża błysnie,
 Nie wynik to rozumu ani płód marzenia:
 Od Boga ją przyjąłem na skrzydłach natchnienia;
 Nim widzę przyszłość, chwytam myśli, czuciem rządzę,
 Nim silny, grzechy nasze i przyszłość osądzę

 Wiedźcie, że dla poety jedna tylko droga: 13
 W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga !

Szczególnie godnym zanotowania momentem jest tu zupełny brak jakiegokolwiek innej siły twórczej poza natchnieniem, którego źródło leży również w uczuciu. Jasne jest więc, że uczucie to staje się w ten sposób siłą o charakterze kognitywnym i obejmuje swoim zakresem wszystkie inne siły twórcze.

Nic w wykładach Mickiewicza z zakresu literatury słowiańskiej (wygłaszanych w Collège de France w okresie od 22 grudnia 1840 do 28 maja 1844) nie wskazuje na jakąkolwiek zmianę w mickiewiczowskim ustosunkowaniu się do znaczenia i funkcji uczucia. Wydaje się raczej, że uczucie to nabiera w jego ujęciu coraz to głębszego znaczenia. Dla pełnego zrozumienia tej kwestii należy uprzytomnić sobie znaczenie innych terminów, które teraz dopiero nabierają pewnej wagi w jego koncepcji.

Pierwszym podstawowym terminem jest "duch", traktowany przez Mickiewicza jako równoważny "duszy" i "geniuszowi."

13 Ibid., I, 414.

"Ducha, duszę, geniusz, należy uważać nie za co innego tylko za człowieka niewidomego, który mieszka w ciebie, nie dzieląc go na osobne władze, ale tak rozumiejąc, jak lud kiedy mówi¹⁴ o duchach pokazujących się ludziom." Jest to, innymi słowy, pogląd, który głosi, że w człowieku istnieje duch pokrewny wartościom duchowym wszechświata; duch ludzki jest więc pierwiastkiem boskim w człowieku. Według interpretacji Mickiewicza czynny duch objawia ludzkości prawdę za pomocą słowa. "Owóż duch, który pracuje, który się podnosi, który bez ustanku szuka Boga, otrzymuje przez to samo światło wyższe, zwane słowem, i staje się objawicielem."¹⁵ Mickiewiczowska definicja "słowa" potwierdza w dalszym ciągu poprawność tej interpretacji. "Słowo więc jest to ciało i duch stopione razem ogniem Boskim¹⁶ będącym w człowieku." W pracy tej już raz przedstawiona została teza, podobna do powyższej tak w strukturze jak i w intencji, a mianowicie w rozbiorze krytycznym koncepcji Shelley'a. Wynikiem jego było doprowadzenie do ostatecznego stwierdzenia obecności jednej władzy twórczej u poety oraz elementu miłości będącego czynnikiem spójnoty we wszechświecie. Podob-

14 Dzieła, pod redakcją Prof. Dr. Manfreda Kridla (Warszawa: Biblioteka Arcydzieł Literatury, 1929), XVI, 296.

15 Ibid., XVII, 18.

16 Ibid., XVIII, 330.

ne zjawisko widoczne jest również u Mickiewicza, z tym tylko zastrzeżeniem, że uproszczenie zagadnienia posunięte jest u niego znacznie dalej. Miłość Boga jest właśnie tym uczuciem, które zezwala poecie na przyjmowanie natchnienia oraz poznanie prawdy.

Nieinaczej przeto jesteście zdolni stworzyć słowo, jak tylko w miarę ile rozpalimy w nas ogień twórczy, obudzając w sobie tak zwany przez poetów popęd tajny, który poprostu jest miłością Boga, i podnosząc się do stanu, w którym możemy otrzymywać natchnienie, to jest stykać się z Bogiem.¹⁷

Dopiero teraz można zrozumieć, co właściwie Mickiewicz miał na myśli twierdząc, że być poetą znaczy być "człowiekiem,¹⁸ który ma czucie, który pracuje wewnątrznie." Definicja ta nie wyjaśnia zagadnienia odmienności poety od innych ludzi, ani też nie wykazuje do jakiego właściwie stopnia poeta jest różny od swoich współbliźnich. Każdy człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boże i dlatego też w każdym człowieku tkwi pierwiastek boskości. W jakiż więc sposób poeta może być różny od swego otoczenia? Odpowiedź Mickiewicza na to pytanie jest jasna. W każdym człowieku żyje jego własny duch, właściwy mu geniusz. Stopień rozwoju tego ducha lub geniuszu stanowi o wyższym względnie niższym stanowisku zajmowanym przez człowieka w stosunku do jego współbliźnich. Mickiewicz pisze: "Każdy człowiek ma swój geniusz uwięziony w

17 Ibid., XVIII, 331.

18 Ibid., XVII, 85.

19 Ibid., XVI, 300.

organizacji i całą różnicę między ludźmi stanowi różny stopień wyrobienia się tego genjuszu." ¹⁹ A rozwój duchowy człowieka jest, jak już zostało wykazane, wprost proporcjonalny do miłości Boga. Im większą jest ta miłość w człowieku tym większym poetą jest ten człowiek. Mickiewicz potwierdza prawdziwość tej analizy przy omawianiu twórczości Garczyńskiego.

Garczyński powiada, że serca wzniosłego dowodem jest myśl wysoka, że ta myśl co ma serce wzniosłe za podstawę tworzy czyny potężne, że prorocy łącząc wiedzę z przeczuciem dają świadectwo myśli, a nawzajem czas im przyświadcza. Wszystko więc ma początek w sercu ...Serce nie znaczy nic innego jak tylko siedlisko ducha, pokrywę człowieka wewnętrznego. Poeci słowiańscy ciągle mówią o sercu, a unikają w ten sposób mówić o głowie, bo głowa powszechnie jest uważana za siedlisko inteligencji, inteligencja zaś i duch nie są dla nich tą samą rzeczą.²⁰

Jeśli prawdą jest, że miłość Boga jest większą u poety aniżeli u innych ludzi, jak należy rozumieć wybuch Mickiewicza i jego atak na poezję w liście do Chodźki z dnia 8 lutego 1842 ? Mickiewicz twierdzi w tym liście, że współczesna mu epoka domaga się czynów a nie pism. Czyn ma większą wagę

19 Ibid., XVI, 300.

20 Ibid., XVI, 302. Omawiając to zagadnienie w innym miejscu Mickiewicz uzależnia wyrobienie się ducha od aktu woli. Ibid., XVI, 323: "Wiemy już, że wedle dogmatu słowiańskiego i filozofji naszej, duchy ludzi i narodów nie różnią się niczem innym tylko stopniem rozwinięcia się swego. To rozwinięcie się zależy od własnej ich woli, a częstokroć napotyka przyjazne lub przeciwne okoliczności". Przytoczone powyżej definicje i twierdzenia pozwalają na przypuszczenie, że Mickiewicz nie podaje tu nowej myśli, a tę samą myśl w odmiennych słowach. Dla niego bowiem akt miłości jest zarazem aktem wiary i aktem woli.

21
aniżeli pisma wszystkich poetów. W wykładzie z dnia 13 grudnia 1842 roku Mickiewicz przedstawia swoją interpretację poezji u Krasińskiego podanej we wstępie do jego Nieboskiej Komedii. W mickiewiczowskim ujęciu tej koncepcji poezja jest sprawą tak wielką, że sama próba wyrażenia jej w słowie jest zdradą w stosunku do niej. Ponadto ludzie najwięksi duchem nie powinni rozproszkowywać swoich sił duchowych w słowach,²² ponieważ siły te powinny być zużytkowane w czynach. Z powyższego nie wynika jednak pozornie oczywisty wniosek, jakoby Mickiewicz zgadzał się z poglądami Krasińskiego na ten temat. Już w następnym wykładzie, który miał miejsce w tydzień później, Mickiewicz przeciwstawia się tym poglądom. Sztuka nigdy nie zaginie zupełnie, ponieważ jest ona "jednym z węzłów

21 Dzieła Wszystkie, XI, 299: "Po co poezya! Czyż to nasza poezya ma być w książkach, a w nas ma zostać prozą, mamyż jak posąg Memnona głos wydawać o wschodzie, nie widzieć dlaczego? kiedyśmy martwi i nieruchomi. Mamyż obmalować życie dziełami pięknymi zewnątrz, a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych. Czas bracie zrobić poezya! Tem tylko zwyciężymy wszystkich poetów, a o ile zrobim, o tyle tylko zdołamy zaśpiewać."

22 Dzieła, pod redakcją M. Kridla, XVII, 22: "Autor, o którym mówimy, ma poezję za natchnienie wielkiej wagi, każe ją nosić jak gwiazdę na czole i nie rozdzielać się od niej przepaścią słowa. Wysłowić ją, wypisać, jest to wedle niego zmarnować, zdradzić. Słowo napisane dowodzi niemocy do czynu...Czegóż chce nasz autor? Oto, żeby duchy najhartowniejsze, najwznioślejsze, najbliższe stykające się z Bóstwem, nie puszczając się w czczych wyrazach, zachowały je całkiem na działania, na czyny."

łączących człowieka ze światem niewidomym." ²³ Historia składa się z następujących po sobie epok wojny i pokoju. "Są epoki artystyczne, kiedy siła twórcza wydaje się całkiem w obrazach, w mowie; są także epoki walki, kiedy ta siła ogarnia ludzi, wstrząsa masami. Taka epoka widocznie nadchodzi teraz dla ²⁴ Słowian."

Jest zupełnie jasne, że Mickiewicz pojmuje tę samą siłę duchową w obu jej aspektach. Praca ducha wzbudzonego miłością ku Bogu wyraża się albo w słowach albo czynie, niezależnie od potrzeb czasu. Prawdziwym poetą jest ten człowiek, który posiada zmysł zezwalający mu na dokładne rozeznanie potrzeb jego epoki.

Powyższa analiza zezwala łatwo na wyciągnięcie odpowiednich wniosków odnośnie do właściwości umysłu i charakteru wymaganych od poety w koncepcji Mickiewicza. Najważniejszą a zarazem – możnaby powiedzieć – jedyną cechą charakterystyczną wymaganą od poety jest serce. Mickiewicz ma tu na myśli serce bijące gorącą miłością ku Bogu i zdolne – z tego właśnie względu – do przyjmowania natchnienia boskiego i odczuwania prawdy. Jeśli więc uczucie jest najważniejszą władzą twórczą poety, jasne jest, że rozum nie tylko nie odgrywa żadnej roli w duchowym obrazie poety, ale jest właściwie formą intelektu, nie mającą nic wspólnego

23 Ibid., XVII, 31

24 Ibid., XVII, 32.

z poetyckością. Wyobraźnia odgrywająca tak poważną rolę w angielskich koncepcjach poety, jest wyraźnie potraktowana u Mickiewicza jako funkcja podporządkowana uczuciu. Prawdę mówiąc, Mickiewicz nawet nie stara się o jej zdefiniowanie w swoich wykładach. Tam, gdzie wspomina on o wyobraźni, wyraźnie widać, że mówi o niej ulegając raczej nawykowi tradycji literackiej, aniżeli z przekonania. Mickiewicza interesuje głównie prawda jako wyraz uczucia. Na przykład, w odniesieniu do Trzech Myśli Krasińskiego, mówi on: "...choć historia utworzenia się poematu była mi niewiadoma, postrzegłem jednak w nim cechę prawdziwości, dającą mu wyższość nad wszystkimi utworami samej tylko wyobraźni, pomimo męt i nie-²⁵stosowności tak w stylu, jak w formie opowiadania." Tylko w jednym miejscu można znaleźć u Mickiewicza jakieś wzmianki o innych specyficznych zaletach i włączach twórczych, które powinny cechować poetę. Jednak nawet tam widać wyraźnie, że cechy te są właściwie tylko przymiotami pracującego i gorejącego miłością ducha. Mówiąc o Kolumbie Mickiewicz zaznacza: "On jeden tylko łączył w sobie rzadkie przymioty konieczne w wodzu wyprawy duchowej; czystość chęci, siłę, odwagę i wy-²⁶trwałość."

Jak już wspomniano, działalność poety może rozwijać się wyłącznie tylko w związku z jego miłością ojczyzny i przy-

25 Ibid., XVIII, 309.

26 Ibid., XVIII, 415.

wiązanem do swego narodu. W okresie po roku 1840 poglądy Mickiewicza na tę sprawę ulegają dalszemu rozwojowi, który postępuje w dwu kierunkach. Przedewszystkiem wzmacnia się jego wiara w boskie posłannictwo Polski. Utrzymuje on, że Słowianie wogóle, a Polacy w szczególności, odznaczają się wyjątkową zdolnością przewidywania i rozpoznawania zamiarów boskich. "Gmin słowiański w swojej prostocie zachował ten instynkt tajemny, trudny do wytępienia, który daje człowiekowi słyszeć głos Boży, poznać odrazu co jest prawdziwie wielkie, natchnione, istotnie Boskie."²⁷ Ci Polacy, oderwani przemocą od własnej ojczyzny i żyjący tylko dla urzeczywistnienia woli boskiej we wszechświecie, są właśnie ludźmi, którzy najlepiej znają, a właściwie - ściśle mówiąc - odczuwają, jaką jest wola Boga. "Tułacze polscy, ogołoceni ze wszystkiego na ziemi, są pierwsi wezwani do przyjęcia prawdy, która ma opanować ziemię. Bóg zawsze zbiera swoje zastępy²⁸ z żebraków i nieumiejętnych; to jego prawidło." Naród, według Mickiewicza, jest tajemniczym związkiem wielu ludzi, których celem jest pewna jednolita akcja zmierzająca do²⁹ wypełnienia woli boskiej. Dlatego też poeta będący człon-

27 Ibid., XV, 133.

28 Ibid., XVIII, 375.

29 Ibid., XVI, 221: "Ta spójnia niewidoma wiązuje każdą narodowość. Narodowość w najwznioślejszym rozumieniu tego wyrazu znaczy posłannictwo narodu, znaczy powołanie pewnego zbioru ludzi wezwanych od Boga do spełnienia zamierzonego celu..."

kiem swego narodu czerpie swoje siły duchowe z tej właśnie świadomej swego celu całości.

Dlategoż, nigdy wielcy artyści nie wychodzą ze szkół, ale czerpią siłę twórczą z wielkiego życia krążącego w narodzie: inaczej trudno byłoby pojąć skąd biorą się wielcy artyści w krajach, gdzie nie masz ni szkół, ni dzienników, ni nawet księgarni.³⁰

Stanowisko to nie wypływa logicznie z mickiewiczowskiego pojmowania zagdnienia poety. Jeśli poeta jest rzeczywiście człowiekiem odznaczającym się wielką miłością ku Bogu i jeśli - z drugiej strony - miłość Polski ku Bogu jest tak wielką, jak w to wierzy Mickiewicz, wynika stąd, że Polska jest krajem, w którym każdy obywatel jest wielkim poetą. Mickiewicz nie ujmuje jednak swego stanowiska w tak krańcowy sposób, ponieważ byłoby to oczywistą niemożliwością. Twierdzi on raczej, że słowo boże objawione jest całym narodom w sposób niejasny tylko i mglisty, niezależnie od tego jak wielkimi byłyby dążenia i zamiary tych narodów. Tylko niektórym jednostkom dana jest możność utrzymywania najściślejszej duchowej styczności z Boskością, to jest dar natchnienia. Mało jest ludzi, którzy posiadaliby ten dar, nawet częściowo. "Owóż, bardzo mało jest ludzi, którzyby zrealizowali nawet Słowo cząstkowe."³¹ A już ludzie, posiadający ten dar w wysokim stopniu, są bardzo nieliczni. Otrzymali go oni wprost od Boga i zostali posłani przez Niego na ziemię, aby tam służyli za wzór

30 Ibid., XVII, 20.

31 Ibid., XVIII, 370.

dla reszty ludzkości. To właśnie stwierdzenie stanowi najważniejszy punkt w mickiewiczowskiej koncepcji poety. "Bóg z miłosierdzia swego zsyła ludzkości w epokach stanowczych mężów, którzy jej służą za wzór i przykład, a tym samym sposobem ułatwiają doskonalenie się i postęp."³² Wynika stąd, że Mickiewicz nie zmienił właściwie swego zasadniczego poglądu na twórczość poetycką. Pogląd ten został jedynie rozszerzony i pogłębiany, a jego religijne znaczenie podkreślone jeszcze silniej.

Najbardziej symptomatyczną modyfikacją w późniejszej koncepcji Mickiewicza jest odmienne nieco potraktowanie kwestii stosunku poety do czytelnika. Z przeprowadzonej tu analizy jasno wynika, że poeta jest instrumentem w ręku Boga;³³ działa on jako narzędzie boskie w roli nauczyciela, kapłana i proroka. Tworzy on nie tylko dla własnego narodu, ale dla całej ludzkości.³⁴ Bezpośrednia i ścisła styczność z własnym narodem gwarantuje poecie natychmiastowe zrozumienie u czytelników. Czytelnik pojmuje poetę, choć może niezupełnie, ze względu na to, że poeta jest częścią tego samego narodu.

³² Ibid., XVIII, 371.

³³ Ibid., XVIII, 310: "Dlategoż, powtarzam, z pomiędzy wszystkich literatur jedna tylko polska jest, nie powiem katolicką...ale noszącą na sobie cechę kapłaństwa."

³⁴ Ibid., XVI, 319: "Potrzebie, powszechność w tym messjaniźmie, cel powszechny jego dążenia. Jest to, według Mickiewicza, trzeci z trzech kardynalnych punktów filozofii mesjanistycznej."

Pozatym, tak poeta jak i czytelnik, są zdolni do przeżywania natchnienia drogą uczuciową, chociaż w różnym stopniu. Mickiewicz rozwija tę ostatnią fazę swego poglądu szczegółowo. Natchnienie poetyckie, w jego ujęciu, jest czynne, w przeciwstawieniu do biernego natchnienia czytelnika. To właśnie bierne natchnienie zezwala czytelnikowi na zrozumienie natchnienia poetyckiego.

Żeby smakować w sztuce, żeby rozognić się widokiem jej płodu, trzeba także pewnego natchnienia, biernego niejako, któreby duchowi widza dało zetknąć się bezpośrednio z duchem sztukmistrza. Jakoż wrażenie, doznane przez patrzącego, nie jest czem innym, jak zetknięciem się wewnętrznym z artystą.³⁵

Z powyższego wynika, że liczba czytelników pojmujących poetę wzrasta z biegiem czasu.

W koncepcji Mickiewicza więc poeta jest człowiekiem odznaczającym się gorącą miłością ku Bogu. Miłość ta jest środkiem, za pomocą którego odczuwa on prawdę swoich natchnień. Dwa są źródła tej miłości; w pierwszym rzędzie pochodzi ona od samego Boga, który obiera poetę za swoje narzędzie. Drugim źródłem miłości jest naród, który wypełnia wolę boską, mniej lub więcej świadomie. Poeta, działając zależnie od wymagań swojej epoki, wypełnia wolę boską. Czytelnicy poety pojmują jego myśl bezpośrednio i natychmiastowo, ale wizja ich nie jest tak jasna, jak u poety. Jako narzędzie w ręku Boga poeta jest zarazem nauczycielem, kapłanem i prorokiem.

35 Ibid., XVIII, 310.

VI

KRASIŃSKI

Różnorodność światopoglądu Zygmunta Krasińskiego i jego świata myślowego nasuwa nowe problemy. W dziełach i korespondencji Krasińskiego spotyka się więcej refleksji na temat współczesnej mu epoki romantyzmu aniżeli u jakichkolwiek innych autorów tego okresu.¹ Pociąga to za sobą konieczność pomijania w analizie jego koncepcji poety tych wszystkich momentów, którymi Krasiński zajmował się tylko pobieżnie. Pozatym istnieje również dodatkowa trudność przy rozróżnianiu pomiędzy rzeczami zasadniczo ważnymi a nieistotnymi dla jego koncepcji. Dlatego też rozbiór wszystkich wcześniejszych faz rozwojowych tej koncepcji zostanie tu pominięty, a przedstawiona zostanie tylko koncepcja w jej ostatecznej formie.

W pracy tej dwa fakty stanowią duże ułatwienie; Krasiński stworzył system filozoficzny, lub raczej historiozoficzny, w którym koncepcja poety odgrywa nader ważną rolę. Ta historiozofia ma charakter eklektyczny i wywodzi się z wielu źródeł. Czynnikiem jednoczącym jest w niej jego interpretacja roli Polski w losach ludzkości, osiągnięta drogą

¹ Historia myśli Krasińskiego została opracowana nadzwyczaj starannie przez Juliusza Kleinera w jego pracy pod tytułem Zygmunt Krasiński: Dzieje myśli (Lwów, 1912), dwa tomy.

przesłanek religijnych, oraz jego wizja Polski jako Mesjasza narodów. Pozatym, w koncepcji Krasińskiego kwestia natury poezji znajduje znacznie silniejsze podkreślenie aniżeli u jakiegokolwiek innego poety epoki romantyzmu. Filozofia Krasińskiego, jego pojmowanie historii oraz jego poglądy na naturę poezji stanowią w niniejszej pracy tło, na którym zostanie skreślona jego koncepcja poety.

W słowie wstępnym do "Przedświtu" Krasiński daje wyjaśnienie swoich poglądów historiozoficznych.² Czytelnik dowiaduje się tu, że historia ludzkości rozpada się na trzy okresy, z których pierwszym jest okres Jehowy. W epoce tej myśl była pierwiastkiem dominującym. Punktem szczytowym tego okresu było Imperium Rzymskie, a jego największą postacią był Cezar, który bezwiednie utorował drogę drugiej epoce, znanej w historii jako okres Chrystusa. Najbardziej charakterystyczną cechą tej drugiej epoki było uczucie, a jej największym osiągnięciem urzeczywistnienie ideału równości wszystkich ludzi. Początek Rewolucji Francuskiej oznacza zmierzch tej drugiej epoki; Napoleon podejmuje rolę zwastuna trzeciej i ostatniej epoki, która będzie epoką Ducha Świętego. Wola będzie pierwiastkiem dominującym w tym trzecim okresie, w którym wszystkie narody staną się równe sobie,

² Dzieła Zygmunta Krasińskiego, ed. Tadeusz Pini (Biblioteka Poetów Polskich", tom IV; Warszawa: Parnas Polski, 1934), I, 337-42.

podobnie jak pojedyncze jednostki ludzkie zostały zrównane w drugim okresie. Ten trzeci okres nastąpi dopiero po odzyskaniu niepodległości przez Polskę. Nastanie trzeciego okresu oznaczać będzie, że ludzkość wypełniła swoje zadanie dziejowe.

Krasiński w następujących słowach określa zależność pomiędzy Bogiem, człowiekiem a ludzkością:

Nic w nas naszego niemasz, wszystko od Stwórcy, myśl i ciało; Bóg nam niejako pożyczył nas samych. Naszym jedynie użytek, jaki czynimy z tych udzielonych nam zasobów, naszym tylko czyn nasz, zasługa, którą stajemy się tem, czem mamy pozostać kiedyś w obliczu Boga, którą dopracowujemy się rzeczywistej i ostatecznej osobistości naszej. Lecz ona tylko na ziemi, tylko wśród ludzkości położoną być może; ludzkość zatem, wśród której zarabiamy na wieczny, przyszły żywot nasz, musi być sama wielką i świętą w bożym pomysle harmonją, a nie znikomą marnostką, bez wagi i celu. Ludzkość na planecie i nieśmiertelność każdego osobnika za grobem są to dwa okręgi równe sobie, posługujące się nawzajem, nie dające się rozdzielić sercem ani rozumem; każdego drugiego poboczniką, warunkiem, dopełnieniem, a oboje zlewają się w trzecią, wyższą, samego Boga potęgę.²

Wnioski uzyskane na podstawie takiego pojmowania zależności pomiędzy Bogiem, człowiekiem a ludzkością są jasne. Krasiński pojmuje świat jako ciągłe stawanie się, które ma pewien cel. Początek i koniec tego stawanie się mają swoje źródło w Bogu; fakt ten przesądza ostatecznie w jakim kierunku pójdzie świat.

Należy podkreślić tutaj ścisłą zależność istniejącą pomiędzy historiozofią Krasińskiego a jego ideą poezji.

² Ibid., str. 340.

Właściwie możnaby powiedzieć, że idea poezji u Krasińskiego jest tylko inną formą jego historiozofii. Omawiając zagadnienie poezji używa on stale tych samych określeń. Na przykład w liście do Delfiny Potockiej pisze on:

Poezya jest niezawodnie prawdą ostateczną przyszłości. Co ona marzy to stanie się. Jej wszystkie obrazy będą stały i ruszały się w przestrzeniach, tak, jak teraz stoją i ruszają się tylko w umysłach naszych. Niema dwóch światów, niema dwóch Bogów, jest tylko Bóg, jest tylko świat jeden.³

Tak wielkim jest przeświadczenie Krasińskiego o trafności podobnego pojmowania idei poezji, że powraca on do niego jeszcze raz w tym samym liście.

Tak, poezya jest to konieczność nieśmiertelnych przez naszeń naszych, już teraz będąca w nas jest to ciągle proroctwo tego, co kiedyś będzie, jest to pojęcie świata i bytu w boskiej formie, jest to ciągła wizja przyszłości.⁴

A w liście do Edwarda Jaroszyńskiego Krasiński określa swoje stanowisko zupełnie w ten sam sposób.

Poezya niczem innym, jak ciąglem tej ostatecznej formy widzeniem, apokalipsą, odbywającą się w duszy ludzi od ośmiu tysięcy lat, znakiem niezawodnym, że jest związek, że jest wspólność między nami a tem co będzie na końcu! Nazwiesz li to rajem czy nową Jerozolimą, czy wniebowstąpieniem, czy niebios zstąpieniem, czy pójściem planety w drogi mleczne, czy przerobieniem jej na wstęgę mleczną -- to wszystko to anegdota przyszłości, to sposób, którym się to odbędzie! Idea zaś tego, pomysł tego, to to, że to się odbędzie; a przeczucie formy tego, to poezya!⁵

3 Ibid., II, 200.

4 Ibid., II, 201.

5 Ibid., II, 222. Możliwość przytoczyć szereg innych podobnych twierdzeń.

Powyższe cytaty zostały podane dosłownie, ponieważ mają one związek więcej niż przypadkowy z koncepcją Krasińskiego. Polscy krytycy zazwyczaj skłonni byli do twierdzenia, że Krasiński odmawiał poezji i poecie istotnego znaczenia, szczególnie w Nieboskiej Komedii. Utrzymywali oni, że Krasiński oceniał życie jako "wyższe" od poezji. Według Wacława lednickiego: "The Comedy is a condemnation of the unlucky gift that the Muses bring man..."⁶ A Kleiner oświadcza, że twierdzenie o wyższości życia nad poezją w romantyzmie europejskim znajduje swój najpełniejszy wyraz w piśmiennictwie polskim, a szczególnie w twórczości Krasińskiego, u którego widać najbardziej określone stanowisko.⁷ Wydaje się raczej, że powyższe sądy powstały w wyniku pogmatwania całego szeregu kwestii, które należałoby potraktować całkowicie inaczej. Po pierwsze hrabia Henryk, bohater Nieboskiej, jest niewątpliwie odzwierciedleniem nie tylko samej osoby, ale również całego kompleksu osobistych problemów Krasińskiego, które on mógł rozwiązać tylko drogą próby oderwania się od dotychczasowego sposobu życia. Dlatego też hrabia Henryk reprezentuje w tym ujęciu raczej osobę Krasińskiego niż jego koncepcję poety. Po drugie, hrabia Henryk jasno rozróżnia naturę poezji, a jego pojmowanie tego problemu jest zgodne z przytoczonymi powyżej wyjątkami z listów Krasińskiego. Poza tym krytycy

260. ⁶ Life and Culture of Poland (New York: Roy, 1944), str.

⁷ Op. cit., I, 159-60.

przeoczyli fakt, że hrabia Henryk nie odpowiada wymogom koncepcji poety u Krasińskiego. "Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością."⁸ Gdyby powyższe oświadczenie spotkało się z zastrzeżeniem, że Nieboska Kome-
dia powstała przed datą napisania tych listów, należy zwrócić uwagę na pewien ustęp z listu Krasińskiego do Reeve'go, w którym to liście Krasiński formułuje splot pojęć w Nieboskiej. Ustęp ten jest cytowany przez Tadeusza Piniego i brzmi, jak następuje: "Zapewne, w świecie rozlany jest ogrom poezji, ale nie jest to bynajmniej ta poezja którąśmy pisali i wymyślali. Jest to ta, którą odczuwamy w chwili natchnienia, ale wtedy, per Dio,⁹ wyraz 'poezja' nawet się nam nie śni." Powyższe oświadczenie wskazuje na to, że Krasiński jeszcze w tym okresie nawet miał wyraźną koncepcję poety, diametralnie różną od zwykłej krytycznej interpretacji tego problemu. Jak inaczej zrozumieć dobrze znany ustęp o harfie i czynach ?

Harfy już nigdy, nigdy nie nastroję!
Drogi przed nami otwarte są inne:
Zgińcie, me pieśni -- wstańcie czyny moje!¹⁰

Wiersze te nie przedstawiają przekonywującego metafizycznego zróżniczkowania. Są one zwyczajnym popisem retorycznym, a nie spostrzeżeniem prawdy o wszechświecie.

⁸ Dzieła, I, 147.

⁹ Krasiński: Życie i twórczość (Poznań: Wydawnictwo Polskie, bez daty', str. 100.

¹⁰ Dzieła, I, 353.

Koncepcja poety u Krasińskiego nie dopuszcza żadnej trwałej różnicy pomiędzy życiem a poezją, względnie poezją a czynem. Poezja, podobnie jak i historia, jest ciągłym stawianiem się, stałym podchodzeniem do ostatecznego celu, którym jest dopełnienie przeznaczeń ludzkości. Dla Krasińskiego "poezja to losy dusz naszych w przeszłości i przyszłości, w¹¹ porównaniu z naszym stanem dzisiejszym..."

Człowiek odznaczający się takim pojmowaniem historii i tak podniosłym wizjonerstwem w odniesieniu do przeznaczeń ludzkości musi być istotą wyższą, chociaż wyższość jego zaznacza się tylko w stopniu. U Krasińskiego niema właściwie jasnego i zdecydowanego oświadczenia na ten temat. Można jedynie wypośrodkować jego stanowisko w tej sprawie drogą wnioskowania, po zapoznaniu się z jego poglądami na historię oraz jego ideą poezji. W liście do Reeve'go Krasiński pisze: "Pamiętaj Henryku, że wielkie myśli tworzą poetę, tak, jak¹² sam poeta jest jedną z wielkich myśli Boga."

Zazwyczaj język, którym posługuje się Krasiński przy omawianiu tego zagadnienia, zdradza pewne tendencje do tradycjonalizmu; poeta jest u niego istotą zawsze "wyższą",¹³ a niekiedy nawet "natchnioną". Aby stać się poetą człowiek

11 Dzieła, II, 157.

12 Ibid., II, 45

13 Ibid., II, 112.

musi pozostawać stale pod wpływem natchnienia, przynajmniej sporadycznie, jeśli już nie z reguły, jak na przykład Mickiewicz (w opinii Krasińskiego). Pozatym poeta powinien odznaczać się władzami duchowymi myśli i uczucia. Obie te właściwości nie są jednak równe sobie wartością w koncepcji Krasińskiego. Raczej zastanawia tutaj dość pozytywne ustosunkowanie się do pojęcia myśli w twórczości poetyckiej.

Sądzę, że myśl znajduje się na połowie drogi między pierwszym, niewyraźnym uczuciem, a uczuciem końcowym, zupełnie jasnym; myśl jest czemś wypracowanym, analizą, pochodzi z uczucia i za cel ma również uczucie. Szczytem doskonałości jest czuć to, co się uprzednio zrozumiało..."¹⁴

Krasiński nie wspomina często o wyobraźni jako poetyckiej zdolności. Wyobraźnia jest dla niego raczej uzupełnieniem prawdziwego uczucia. Pisze on w liście do Reeve'go: "...mojem¹⁵ zdaniem, wyobraźnia bez serca równa się szatanowi samemu." Poza tym wychwala on Mickiewicza, ponieważ w jego utworach¹⁶ widoczna jest harmonia pomiędzy wyobraźnią a sercem. W ten sposób wszystkie zdolności, które powinny cechować prawdziwego poetę, sprowadzają się do uczucia i myśli. Należy ponadto pamiętać o tym, że człowiek jest duchem nieśmiertelnym i że poeta stoi bliżej Boga przez natchnienie, które go chwilami nawiedza.

14 Ibid., II, 120.

15 Ibid., II, 108.

16 Ibid., II, 112.

Natchnienie przychodzi łatwiej, jeśli poeta odznacza się cnotami wiary i miłości oraz determinacją w zwalczaniu przeciwności losu i znoszenia cierpień. Poeta musi wierzyć w to, że jego działalność twórcza jest środkiem do osiągnięcia wielkiego celu, którym jest dopełnienie przeznaczenia ludzkiego na ziemi, a nie celem samym w sobie. "Trzeba poecie, by wierzył w siebie i w poezję jako w cel, nie jako środek, ¹⁷ inaczej stanie się bankierem i kupcem..." Musi on ponadto wierzyć w to, że poezja jest niezbędną formą ducha. "Dopóki ¹⁸ ducha, dopóty poezji, bo jest formą konieczną ducha." Poeta powinien odznaczać się również miłością bliźniego. Znaczenie tej zalety duchowej wzrasta stopniowo u Krasińskiego i jest podkreślane przez niego coraz silniej, tak w jego koncepcji poety jak również w jego pojmowaniu swojej własnej roli. Przyznaje on w liście do Reeve'go, że nie można sobie ¹⁹ wyobrazić poezji w oderwaniu od ludzkości. Psalmy Przyszłości Krasińskiego wykazują, że poeta musi być wypełniony miłością Boga i ludzkości dążącej do osiągnięcia swojej własnej boskości nawet jeśli czytelnik uprzytamnia sobie, że Psalmy wykazują raczej tylko osobisty stosunek autora do własnego narodu. Na koniec poeta musi stale zdawać sobie sprawę z tego, że

17 Ibid., II, 111.

18 Ibid., II, 226.

19 Ibid., II, 158.

nadejście trzeciej epoki Nowej Jerozolimy znacznie opóźni się, jeśli on nie będzie wykazywał stałej aktywności.

Z powyższego wynika jasno, że poeta jest dla Krasińskiego tym samym co dla Mickiewicza, to znaczy, wybranym narzędziem w reku Boga. Chociaż same istnienie poety jest przykładem dla epoki, nie jest on instrumentem jej ducha. Wykracza on daleko poza współczesność stawiając jej przed oczyma tylko wizje przyszłości. "Tak, pełno jest smutku na tej ziemi: ale ~~poetyzowaniem~~ ²⁰ jest rozedrzeć ów kolor czarny i za nim posąg Boga czy ukazać, jeśli już stoi, czy wykuć przecuciem i wolą, jeśli go dotąd niema". Krasiński jednak jest tak silnie przywiązany do swojego systemu triadycznego, że odczuwa on poprostu wewnętrzny mus do dalszego rozwinięcia tego zagadnienia. Rozpatrywując poezję polską stwierdza on w niej podział na dwa momenty. Zaznacza on przytym konieczność wprowadzenia nowego momentu i wyraża nadzieję, że on nastąpi. Zanim Mickiewicz ukazał się na arenie poetyckiej - pisze Krasiński - w Polsce istniało tylko tworzywo poetyckie. Mickiewicz po raz pierwszy, mocą swojego bytu, nadał temu tworzywu skonkretyzowaną i organiczną formę. Siłą, która nadała temu tworzywu pewien kształt, była siła dośrodkowa. Proces kosmiczny zawiera, według Krasińskiego, stałe memento, które głosi, że początek był nieskończonością i cel będzie nią również.

20 Ibid., II, 227.

Konkretna forma, jako abstrakt, jest niemożliwością samą w sobie. Należy podkreślić tu również rolę siły odśrodkowej, która przypomina, że samo istnienie wszechświata imputuje nieskończoność. Według Krasińskiego Słowacki właśnie odgrywa rolę tej siły odśrodkowej w literaturze polskiej. Krasiński przedstawia te swoje pomysły w dwu formach: raz w liście, a drugi raz w artykule o Słowackim.²¹ W liście rzuca on myśl wprowadzenia trzeciej siły, która byłaby przeciwwagą obu tych sił. Wszystkie te siły byłyby związane ze sobą, zgodnie zresztą z ich zadaniem. Krasiński nie utrzymuje wprawdzie, że właśnie on miałby być tą trzecią siłą, ale powyższy wywód nie nasuwa żadnego innego wniosku. W ten sposób Krasiński łączy swoją koncepcję poety ze swoją własną rolą, którą odgrywa względnie zamierza odegrać w historii. W późniejszych swoich latach z rezygnacją przyjmuje on na siebie rolę męczennika, ponieważ ów, zapowiedziany przez niego, "Trzeci Dzień" wbrew oczekiwaniu nie naśchodzi. Nie zmienia to jednak w niczym jego stanowiska. Poeta jest u niego stale jeszcze narzędziem w ręku Boga a jego zadaniem jest przeprowadzanie planów Boga na ziemi, w czasie, który On sam wyznaczy.

W swoich wcześniejszych oświadczeniach na temat poety Krasiński okazuje zupełną obojętność w odniesieniu do czytelnika. Z biegiem lat Krasiński zwolna wycofuje się z tego

²¹ W liście do Romana Załuskiego, *ibid.*, II, 215-18 i w artykule "Kilka słów o Juliuszu Słowackim", *ibid.*, I, 454-459.

stanowiska, aczkolwiek stale jeszcze utrzymuje, że czytelnik stoi na szczeblu nieporównanie niższym od poety. Czytelnik podąża wprawdzie za utworami mistrza, ale bardzo powoli. Krasiński porównuje grono czytelników do ziarna, które wzrasta i staje się widoczne dopiero w kilka tygodni po nawiedzeniu pola przez burzę deszczową. Poeta odgrywa właśnie w tym wypadku rolę burzy. "Otóż zboże to, wolno wschodzące, z gromu rodem, lecz późno, dopiero po uderzeniu gromowem widne, to są pojęcia w głowie publiczności (a zatem zielono jej w głowie). Grom sam--to poeta"²². Krasiński sam wprawdzie podlega w wysokim stopniu wpływom swojego grona czytelników, którym jest właściwie cała Polska, ale - w jego przekonaniu - poeta nie powinien ulegać podobnym wpływom. Poeta powinien ześrodkować wszystkie swoje siły duchowe na zagadnieniu piękna i prawdy, które mającą w przyszłości, oraz na wypracowywaniu form duchowych, z zupełnym pominięciem współczesnych mu czytelników

Podobnie jak i większość poetów Krasiński nie wyjaśnia w jaki właściwie sposób poeta mógłby wpłynąć na swoich czytelników. Krasiński stale odnosiłby się z dużą podejrzliwością do wszystkich przejawów zbyt szybkiego i łatwego zrozumienia i uznawania poezji. Podejrzewałby on również samą poezję, która mogłaby spowodować podobną reakcję u

22 Ibid., II, 206.

czytelnika.

Mojem zdaniem, komu zaraz sypną się wieńce laurowe,
ten znać że djabłą buffonadę, przystępną, zrozu-
miałą natychmiast wszystkim powiedział; kto ma
nigdy nie umierać, niech poczeka trochę, aż żyć
zacznie; wszystko, co tylko ma styczność z wiecz-
nością, powoli się odbywa.²³

Jedynym pragnieniem poety jest wywołanie u czytelnika wiary
w nadejście epoki, w której brak będzie poezji pisanej
względnie ujętej w formie słowa mówionego, ponieważ poezja
taka w ogóle już nie będzie potrzebna. "Dopóki niebo w nas --
nie naokoło nas-- dopóty żyje poezja. Gdy my będziemy w niebie,
skona poezja, ale zato będzie niebo wtedy".²⁴

23 Ibid., loc.cit.

24 Ibid., II, 201.

VII

GOSZCZYŃSKI

Seweryn Goszczyński nie zajmuje czołowego miejsca pomiędzy poetami polskimi doby romantyzmu; jest on postacią raczej drugorzędną. Pomimo tego jednak poeta ten w zupełności zasługuje na szczegółowe omówienie w osobnym rozdziale. Aby stworzyć pełny obraz romantyzmu polskiego należy uwzględnić w nim twórczość przynajmniej jednego romantycznego poety, którego poważniejsze dzieła powstawały w Polsce, a nie na wygnaniu. Goszczyński jest takim właśnie poetą. Poza tym postaci drugoplanowe są nierzadko lepszym odzwierciedleniem swoich epok aniżeli gwiazdy pierwszorzędnej jakości, chociażby tylko z tego względu, że wielkie osobistości zazwyczaj znacznie wyprzedzają swoją epokę. Na koniec Goszczyński zajmował się bardziej szczegółowo i bezpośrednio kwestią koncepcji poety od któregośkolwiek z wielkiej trójki, przypuszczalnie nawet dlatego, że nie dorównywał im ani poziomem twórczości poetyckiej ani też głębią wyrazu.

W rozwoju koncepcji poety u Goszczyńskiego należy rozróżnić trzy fazy. Pierwsza, zupełnie tradycyjna w ujęciu, trwała mniej więcej do roku 1835. Druga, bardziej oryginalna, trwała do roku 1842. Trzecia, w której zbliża się on do pojęć Mickiewicza i Krasińskiego, rozwinęła się w roku 1842. W pierwszej fazie koncepcja jego rozwija się w oparciu o

platońską tradycję człowieka natchnionego, który wypowiada swoje myśli prawie zupełnie bezwiednie i podświadomie. Goszczyński uzupełnia ten tradycyjny obraz przez dodanie pierwiastków etycznych i patriotycznych. W jednym z jego wcześniejszych utworów "Do młodego poety" Goszczyński ujmuje swoją myśl w następujący sposób:

Śmiało, śmiało, młody wieszczu,
Skoro w harmonijnym dreszczu
Gra dusza twoja pod geniusza dłonią,
I struny dźwiękiem własnej duszy dzwonią

Byleś do tonów twej duszy
Struny poezji nastroił--
Granie ich echa niebieskie poruszy,
Niebieskiem echem będziesz ziemię poił.¹

W innym znów, również wcześniejszym, utworze "Powołanie geniusza" pierwiastek etyczny zaznacza się bardzo wyraźnie. Geniusz ludzki pochodzi od Boga, a jego zadaniem jest wspomaganie i ułatwianie życia ludzkości.

Przecknęła mądrość w Twórcy osobie
I tchnęła z boskich piersi, i geniusz w tej dobie
Zeszedł na ziemię otwarcie
I śmiertelnym przyniósł wsparcie.²

1 Dzieła Zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego, wydał Zygmunt Wasilewski (Lwów: nakładem księgarni Altenberga, bez daty), I, 3.

2 Ibid., I, 326. Jest to wersja pierwotna. W późniejszej zmienionej wersji (po roku 1870), przytoczone wiersze brzmiały w ten sposób: ibid., I, 6.

Przecknęła mądrość w twórcy osobie
I spostrzegła, że duszy potrzebne jest wsparcie,
I tchnęła z boskich piersi, i geniusz w tej dobie
Do świata duszy wstąpił otwarcie.

Nuta patriotyczna odzywa się we wierszu "Iskra Boża". Poeta jest w nim stale jeszcze przedstawiony jako człowiek obdarzony natchnieniem "z góry"; jednakże cała energia poety wydaje się być poświęconą służbie dla ojczyzny.

Jeszcze ja tem światłem drogiem,
Jak wiecznem słońcem zaświecę
Przez mego ludu ciemnicę,
Jak słońce, wznijdę nad wrogiem:
O, jeszcze ja nim rozpalę
Stos ku twojej, Polsko, chwale!³

W roku 1835 Goszczyński ogłasza drukiem rozprawę "Nowa epoka poezji polskiej" na łamach Powszechnego Pamiętnika Naukowego. Przedstawia on w niej zagadnienie poezji i poety w ujęciu znacznie pełniejszym i bardziej logicznie, aniżeli którykolwiek z trzech wieszczów.

W pierwszym rzędzie Goszczyński zadaje sobie pytanie, czym jest właściwie poezja. Teraz, według niego, tradycyjne określenie poezji w słowach "najpierwsza piastunka i nauczycielka narodów, mądrość z natchnienia, filozofia filozofii..."⁴ nie jest wystarczające. W każdym człowieku istnieje świadomość zależności, która zachodzi pomiędzy nim a otaczającym go światem. Poezja właśnie jest określeniem tej zależności.

...możnaby powiedzieć, że poezja jest to strefa niewidzialna pomiędzy materią a duchem, w której spływa się i łączy ze sobą wszystko, co tylko w duszy ludzkiej może być zmysłowego, a w zmysłowych przedmiotach ulotnego i czystego, jak dusza -- że poezja jest żywioł istoty anielskiej, rozlany we wszystkim, cokolwiek wyszło z rąk Twórcy na znak przymierza między nim a

3 Ibid., I, 66.

4 Ibid., III, 180.

stworzeniem.⁵

W odróżnieniu od Mickiewicza i Krasińskiego Goszczyński nie domaga się od stworzenia jakiegoś jasno określonego opatrnościowego schematu, w którym Polska miałaby odgrywać rolę narzędzia. Nawet tam, gdzie Goszczyński próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, czy poezja narodowa jest potrzebna i możliwa do osiągnięcia, brak jest znamion mesjanistycznych. "Oświata jest całość, literatury narodowe są części, środki zatem, sprzyjające doskonaleniu się części, doskonają całość."⁶ Nie oznacza to jednak, że poezja nie zawiera w sobie "celów ostatecznych", jak to określa Słowacki. Ale te "cele ostateczne" u Goszczyńskiego wypływają raczej ze źródła możliwości twórczych poety, aniżeli z samej natury poezji.

Nie wszyscy ludzie dysponują zdolnością poznawania poezji i wyrażania jej w formie słowa, natomiast każdy człowiek może ją odczuwać. Goszczyński oświadcza, że "dusza poety porozumiewa się bezpośrednio z ich duszami, których reszta ludzi domyśla się tylko przez pewną, niepojętą sympatyę, póki ich pośrednictwo poety wyraźniej uczuć nie da".⁷ "Duch" poety składa się z myśli i uczuć.⁸ Ale siłą poruszającą, motorem ducha poety jest natchnienie, którego nie można ani określić ani wyrazić w słowach. "Siłę, zapomocą której poeta

5 Ibid., III, 180-81. 6 Ibid., III, 191.

7 Ibid., III, 181. 8 Ibid., III, 182.

wydobywa z łona przyrody poezję i zmysłowie ją objawia, zowiemy natchnieniem".⁹ Goszczyński nie wspomina ani jednym słowem o zaletach duchowych, które poeta posiada względnie musi posiadać. Widocznie nie czuje on żadnej potrzeby uzupełniania obrazu poety dalszą analizą jego charakteru.

W rozprawie tej Goszczyński stwierdza, że poeta tworzy ponieważ pragnie on nieśmiertelnić w ten sposób swoje myśli i uczucia: "...konieczność i dążność przetworzenia w nieśmiertelność wszystkiego, co go napełnia i otacza...tworzy¹⁰ objawianie poezji czyli poetów". Nie są to myśli wspólne wszystkim ludziom, ale te, które są wyłącznym udziałem nielicznego i wybranego grona ludzi w rzadkich wypadkach. Goszczyński stworzył niezwykle malowniczy opis tej konieczności działającej w człowieku, który został obdarzony podobnym talentem. W jego powieści Straszny strzelec muzyk opisuje chwilę, w której został nawiedzony przez natchnienie. Opis ten w pełni zasługuje na dosłowne przytoczenie in extenso, ponieważ jest on znacznie głębszy i pełniejszy od któregokolwiek podobnego opisu w dziełach Mickiewicza i Krasińskiego. Poza tym zawiera on pełną interpretację idei natchnienia poetyckiego u Goszczyńskiego.

Drżeniem jednak wewnętrznym dreszczem. Byłże to dreszcz artysty. rozmiłowanego w swoim dziele i lękającego się o jego powodzenie? Byłże to coś bardziej tajemniczego, nieodgadnionego, dreszcz przeczucia? Tej zagadki

9 Ibid., III, 181.

10 Ibid., III, 182-83.

nie mogłem sobie na razie rozwikłać, nie mogłem równie otrząść się z niepokoju, a chciałem: wstyd mi było mojej słabości. Przez tę walkę znalazłem się w dziwnym stanie wewnętrznym, w stanie jakiejś gorączki, zapomnienie się, które mi posłużyło nad moje spodziewanie. Siły ciała, energia woli rozumnej, upadły wprawdzie, ale natomiast powstało coś wewnątrz mocniejszego, jak wszystko, co dotąd w sobie znałem, rozplynęło się po całym ciele, owładło tak całą moją istotą, że zamieniłem się w jego maszynę. Natchnienie to rozciągnęło się dalej, wylało się na zewnątrz, wpłynęło w smyczek, w struny, w drzewo instrumentu; tak objęło jednym duchem, jednym życiem niezwykajnym i mnie i skrzypce, że zdało mi się, jakbyśmy jedno ciało stanowili, jeden instrument w rękach artysty niewidzialnego, niepojętego, mimo to wszechmocnego. Uderzyłem smyczkiem bez wiedzy.¹¹

Powyższy barwny opis daje wyraźnie do zrozumienia, że poeta nie jest istotą samorządną, ale także narzędziem w ręku Boga. Goszczyński jednak nie wierzy w to, że poeta mógłby być istotą zupełnie pozbawioną niezawisłości. Poeta jest wybranym instrumentem; niekiedy tworzy on za pomocą swoich własnych wyższych zdolności, ale zazwyczaj twórczość jego opiera się na przebłyskach natchnienia, które przychodzą z zewnątrz.¹² Goszczyński nie wskazuje tu wyraźnie, czy poeta jest człowiekiem zjawiającym się w pewnym okresie dla spełnienia pewnego wyznaczonego posłannictwa. Wydaje się raczej, że poeta jest jednym z tych ludzi, którzy pojawiają się od czasu do czasu, aby wyjaśnić ludziom znaczenie życia. W ten

¹¹ *Ibid.*, II, 325.

¹² *Ibid.*, III, 184: "...utwory poetów nie są indywidualnym uświęceniem indywidualnych uczuć, ale wcieleniami boskich prawd, których mąż natchniony jest składem i częstokroć ślepe narzędziem..."

sposób pojmowana jego twórczość jest uzupełnieniem wskazań i objawień jego poprzedników.

Według Goszczyńskiego poeta tworzy dla własnego narodu. Pogląd ten znacznie uszczupla tak działalność jak i pole działania poety. Jak zostało już wykazane Mickiewicz i Krasiński wyznaczają poecie znacznie większą rolę. Nie można jednak uważać Goszczyńskiego z tego powodu za ograniczonego nacjonalistę. Narody są dla niego jednostkami, ale jednostki te podążają oddzielnie swoimi własnymi drogami w ramach ogólnego schematu wszechświata.

Uwagi Goszczyńskiego na temat wpływu, który poeta wywiera na czytelnika, są krótkie i przejrzyste. Wszyscy ludzie do pewnego stopnia są zdolni do reagowania na poezję w ten czy inny sposób, ponieważ władze myśli i uczucia są wspólne całej ludzkości. Wszyscy ludzie muszą do pewnych granic podlegać wpływom poezji – mówi Goszczyński – ponieważ poezja "to jest potrzeba życia, szlachetniejsza o tyle od innych potrzeb zmysłowych, o ile dusza szlachetniejsza jest od ciała".¹³

Z upływem roku 1842 koncepcja poety u Goszczyńskiego zostaje do pewnego stopnia zmodyfikowana stając się – pod niektórymi względami – bardziej podobna do koncepcji reprezentowanych przez Mickiewicza i Krasińskiego. W tej trzeciej fazie rozwoju Goszczyński przestaje uważać poezję głównie

¹³ Ibid., III, 183.

za czynnik pośredniczący pomiędzy duchem a materią. Oczywiście poezja posiada również swoją własną formę zewnętrzną, ale nie jest to jej najbardziej istotną cechą. Goszczyński podkreśla w swoim nowym ujęciu rolę ducha jako niezbędnego warunku poezji. "Koniecznym warunkiem wszelkiego życia jest jego duch. Duch jest istotą wszystkiego; gdzie jego nie ma, tam¹⁴ może zostać ślad po nim, ale nie będzie istoty".

Jako człowiek poeta rozporządza pewnymi zdolnościami, które – w niższym lub wyższym stopniu – są wspólne u wszystkich ludzi. Pomiedzy tymi zdolnościami Goszczyński wymienia rozum, wyobraźnię i zmysły. Zdolności te mają swój początek i koniec w egzystencji człowieka na ziemi. Ale człowiek w charakterze poety posiada również inne właściwości, które są wieczystą częścią jego bytu. Niestety Goszczyński wymienia tylko jedną właściwość tego rodzaju; jest nią "czucie duchowe". "Przez tę władzę człowiek żyje w świecie duchowym, styka się z jednej strony bezpośrednio z duchem Boga, a drugiej z podobnymi sobie duchami..."¹⁵ Trudno jest wyobrazić sobie jaką inną² siłę duchową Goszczyński mógłby jeszcze

14 "Stanowisko poetów w społeczności", ibid., III, 338.

15 Ibid., III, 339. Opis tej właściwości ciągnie się dalej w ten sposób. "Przez organ zaś czucia duchowego objawia się z człowieka i wchodzi weń to, co bezpośrednio, wypływa z ducha i do ducha wnika, co ma powołanie kierować bytem ducha ludzkiego, w jego całkowitym zawodzie, to jest równie w kolejach zaziemskich, jak w kolei ziemskiej, niezależnie od władz materyalnych, od człowieka cielesnego."

przypisać poecie, tak wszechwładnym jest "czucie duchowe" w jego ujęciu. Ta właściwość lub siła jest ziemskim źródłem idei religijnej. A idea religijna jest objawieniem przeszłości i przyszłości wyrażonym w jej najpiękniejszej formie, w formie poetyckiej. Jasno jest więc, że "czucie duchowe" jest jedyną władzą rzeczywiście potrzebną poecie.

Należy zaznaczyć tutaj, że "czucie duchowe" nie jest tym samym co "serce" w klasyfikacji sił ludzkich podanej przez Mickiewicza. Mickiewicz, jak już wiadomo, wymaga od poety ponad wszystko serca gorejącego miłością Boga. U Goszczyńskiego serce jest organem podrzędnym i drugoplanowym. W jednym ze swoich artykułów pod tytułem "Z dziennika artysty" powiada on na ten temat: "Serce nie świeci samo z siebie, jak duch rozpalony ideą religijną: odbija tylko ten blask, jak księżyc odbija blask słońca".¹⁶

Posiadanie władzy "czucia duchowego" nie pozostaje bez skutku na sylwetkę duchową poety. Oznacza ona, że poeta musi stale mieć przed oczyma zadanie objawiania wymogów, które przyszłość narzuci duchowi ludzkiemu. Oznacza ona poza tym, że poeta musi zajmować się całym narodem, a nie tylko jego poszczególnymi częściami. Nakoniec oznacza ona, że poeta musi być człowiekiem czynu, to jest, człowiekiem gotowym do poświęceń. Musi on nie tylko umieć wskazywać drogę, ale

¹⁶ Ibid., III, 352.

również posiadać zdolności kierownicze.¹⁷ W tym ostatnim punkcie Goszczyński zgadza się bardziej z Mickiewiczem aniżeli z Krasińskim, w którego koncepcji pierwiastki czynu i poświęcenia nie są tak silnie podkreślane.

Inne podobieństwo z mickiewiczowską koncepcją uwiadacznia się w nacisku, który Goszczyński kładzie poraz pierwszy na czynniku pokory umożliwiającej poecie przyjmowanie natchnień. Różni się on jednak od Mickiewicza tym, że poleca on poetom zwracanie szczególniejszej uwagi na położenie najniższych warstw społecznych w narodzie.

Tak, bracie poeto...z duchem podniesionym przez pokorę aż do bóstwa zejdziesz w głąb społeczeństwa, do źródła jego życia, gdzie najdotkliwsze nędze, gdzie najskrytsze świata cierpienie.... gdzie człowiek najskłabszy najwięcej na świat narzeka, najszczerczej tęskni za przyszłym życiem, najmocniej w nie wierzy, gdzie dlatego Bóg najbliższy. Tam się spuść...zlej swoją duszę z jego duszą, przytul swoje serce do jego serca olbrzymiego, a znajdziesz tam dźwięk wieczny, nieprzerwany, który obudzi muzykę twojego ducha.¹⁸

To specjalne akcentowanie położenia uciśnionych mas nadaje koncepcji Goszczyńskiego pewien praktyczny, utylitarny ton. Prawdą jest, że "ostatecznem rozwinieniem i kresem [stworzenia]¹⁹ jest wpłynienie całego stworzenia w łono bóstwa". Ale Goszczyński wyobraża sobie ten proces jako powolną i stałą akcję, w której jedyną drogą wybudowania budynku jest

17 Ibid., III, 346-47. 18 Ibid., III, 349.

19 Ibid., III, 341.

narastanie warstw cegieł kładzionych jedna na drugą

Owoż wszelki utwór poety, mający być prawdziwą poezją, powinien się urodzić z obcowania duchowego z jakimś pomysłem; powinien być, że tak powiem, ziarnkiem tego pomysłu, któreby, rzucone na świat zewnętrzny, rozwinęło się w czyn, to jest, w formę żywą, a właściwą myśli, którą poeta dzieło swoje zapłodnił.²⁰

Koncepcja poety u Goszczyńskiego nie wykracza poza ten ostatni punkt. Brak jest w niej tych wszystkich wzniosłych wymiarów, którymi odznaczają się koncepcje Mickiewicza i Krasińskiego. Ale posiada ona za to zalety przejrzystości i zwięzłości brakujących tym dwom koncepcjom.

²⁰ Ibid., III, 342.

VIII

SŁOWACKI

Juliusz Słowacki uważa siebie za poetę z powołania od początku aż do końca swego życia. Wiarę w owe posłannictwo utwierdza i dziełami i życiem aż do samej śmierci. Jego analiza i intuicyjne odczucie współczesnych mu nieszczęść Polski, jej przeszłości i czasów przyszłych, są bezpośrednim wynikiem jego dojrzałej koncepcji poety. W jego najwcześniejszych dziełach koncepcja ta nie jest jasno określona.¹ Upadek powstania listopadowego jest dla niego, podobnie jak dla Krasińskiego i Mickiewicza, bezpośrednim powodem zwrócenia baczniejszej uwagi na sytuację Polski oraz źródłem natchnienia dla wielu jego dzieł

Toteż drugi okres w jego koncepcji dzieli się na trzy fazy. W pierwszej fazie Słowacki podkreśla niemoc poety w

¹ Często spotyka się pogląd, że najwcześniejsze utwory Słowackiego są bezpośrednim wynikiem rozczytywania się w dziełach Mickiewicza a specjalnie Byrona. Między innymi J. Krzyżanowski reprezentuje ten pogląd w swojej Polish Romantic Literature (London: Allen and Unwin, 1930), str. 115-16. Pogląd ten, rzecz jasna, musiał ulec pewnej zmianie od chwili wydania pracy Władysława Folkierskiego Od Chateaubrianda do 'Anhellego' (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1934). Folkierski udowadnia w sposób przekonywujący, że właśnie Chateaubriand wywarł największy wpływ na Słowackiego, tak we wczesnym jak również i późniejszym okresie jego twórczości. Folkierski twierdzi na przykład, str. 41: "Chateaubriand znajduje się u samych korzeni, u samego źródła twórczości autora Araba, Lambra i Kordiana".

pobudzaniu społeczeństwa do czynu i niezdolność samego poety do czynu. W drugiej fazie Słowacki znajduje, że poecie nie pozostaje nic innego jak tworzyć i być poetą-rapsodem swojego narodu. W trzeciej fazie dochodzi on do wniosku, że poeta powinien być wodzem duchowym narodu. Trzeci okres jego koncepcji rozwija się pod znakiem mistycyzmu, w którym przybiera ona ostateczną formę.

Słowacki zgadza się z innymi współczesnymi mu pisarzami, że poeta różni się od innych ludzi tylko w stopniu rozwoju duchowego, ale nigdy w rodzaju. Ale podkreśla on w końcu tę różnicę silniej niż inni pisarze. W swoim liście do matki, pisany z początkiem 1833 roku, Słowacki wskazuje na to, że żądza sławy była motywem jego działalności od najwcześniejszych lat. "Wszystko mni znudziło - musiałem wszystko porzucić - i jak wariat gonę za jakąś tam¹ urojoną nieśmiertelnością - nieszczęśliwe jest to skierowanie moich myśli w dzieciństwo..."² Oprócz tej żądzy sławy jedynym niezbędnym przymiotem poety w tym pierwszym okresie rozwoju jego koncepcji jest wyobraźnia. Słowacki używa terminu "wyobraźnia" znacznie częściej aniżeli Mickiewicz, Krasiński względnie Goszczyński, ale nigdzie nie stara się o zdefiniowanie tego pojęcia. Analiza kontekstów, w których pojawia się ten termin, pozwala jednak na sformułowanie wniosku, że wyobraźnia jest

² Dzieła, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego (Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1949), XI, 45.

u Słowackiego zdolnością: poetycką zezwalającą poecie na ucieczkę od szarzyzny i surowości codziennego życia w dziedzinę koloru i światła. "Imaginacja moja młoda," pisze Słowacki, "jak motyl wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami..."³ Wyobraźnia ta zarazem wyprowadza go z jego najbliższego otoczenia w inne kraje, zazwyczaj egzotyczne, albo też w czasy przeszłe. "Śnił mi się prawie w rozżarzonej imaginacji jakiś poemat wschodni i ten, choć zbladły, przeszedł na papier..."⁴ W późniejszym okresie swojej twórczości Słowacki będzie twierdził, że wyobraźnia musi być czymś uwarunkowaną. Ale w tym okresie różnica pomiędzy poetą a ludźmi zwykłymi zaznacza się u Słowackiego jedynie tylko tym, że poeta rozporządza znacznie żywszą wyobraźnią oraz wyróżnia się żądzą sławy.

Początek drugiego okresu rozwoju koncepcji Słowackiego reprezentuje przedmowa do trzeciego tomu Poezji wydane-go z końcem roku 1833. Słowacki podaje w "Przedmowie" trzy oświadczenia, które posiadają duże znaczenie dla jego koncepcji. Po pierwsze, stawia on Byrona na czele wszystkich poetów dziewiętnastego wieku. "Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek dziewiętnasty..."⁵ Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na nutę rozpacz, która brzmi w tych

3 Ibid., X, 131.

4 Ibid., X, 505.

5 Ibid., X, 128.

słowach. Po drugie, Słowacki jasno wskazuje na to, co – w jego ujęciu – stanowi właściwe zadanie współczesnych mu poetów. "Dziś poeci są minstrelami narodów i, podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią i przy śmiertelnym łożu narodów przepowiadają zmartwychstanie."⁶ Zadanie barda jest oczywiście opiewanie sławnej przeszłości. Pieśniarz ten może zaznaczyć w swoich śpiewach własną wizję przyszłości, ale wizja ta nie wypływa z natchnienia lub też przekonania, ale jest poprostu jednym z przejawów wymarzonego pragnienia. W tym oświadczeniu Słowackiego niema żadnej wyraźnej wskazówki, jakoby poeta rozporządzał jakimś proroczym darem. Po trzecie, Słowacki wyraża powtórnie pragnienie przyszłej sławy; nie pragnie on jej jednak dla siebie tym razem, ale dla swojej ojczyzny.⁷ Ta zmiana stanowiska pozostaje już na stałe w ideologii Słowackiego. Z końcem tego roku pisze on do matki: "przyrzekłem sobie nigdy za znaczeniem i bogactwem nie gonić – a jeżeli sława łechce trochę moją próżność, to prawdziwie, że jest to szlachetne uczucie – bo sławy nie dla mnie, lecz dla mojej kuzynki biednej ⁸ Polski pragnę..."

Naturalnym wynikiem pesymizmu i rozpaczyny wyrażonych w "Przedmowie" jest przekonanie, że sama poezja nie jest w

6 Ibid., X, 129.

7 Loc. cit.

8 Ibid., XI, 148.

stanie pobudzić narodu do czynu, skąd wynika znów wniosek, że poeci nie mogą być prawdziwymi jego przewodnikami. Kordian, Anhelli oraz Lilla Weneda są poetyckim wyrazem tego przekonania.⁹ Słowacki twierdzi, że wyobraźnia osłabia siły duchowe poety. Stawia ona mu, co prawda, przed oczyma możliwość akcji oraz budzi w nim potrzebę czynu. Równocześnie jednak ujawnia ona mu wszystkie szkodliwe następstwa podobnej akcji, w wyniku czego poeta zastyga w przymusowej bezczynności i bezna-
dziejnej rozpacz. W "Prologu" do Kordiana Słowacki wyraźnie szydzi z idei poety jako wodza narodu.

Ja wam zapak poety na nici rozprzędę;
Wy śmiejecie się z zapaku mego towarzysza...
Kto on ? do tureckiego podobny derwisza;
.
....W oczach blask natchnienia,
W ręku gwiazdy...to myśl, z których jasność dniowa;
Miecz w ustach obosieczny, jest to sztylet słowa,
Którym zabija ludzi głupich...albo wrogów.¹⁰

⁹ W ostatnich czasach Józef Spytkowski w swojej rozprawie O zasadniczej idei 'Kordiana' (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948) omawia jeszcze raz problematykę Kordiana. Dyskusję kończy on wnioskiem, że Kordian nie jest bezpośrednim atakiem na Mickiewicza, ale analizą poezji emigracyjnej i jej celów. Powiada on, str. 7: "Zrozumienie idei dramatu zależy od przyjęcia tej zasadniczej tezy, że Kordian jest człowiekiem czynu poetyckiego, wprowadzonym tylko rozmyślnie w taki zakres działania praktycznego, które z góry przesądzało o niepowodzeniu." I dalej, str. 10: "Scena spisku jest więc ilustracją, wykładnikiem głównej negatywnej tezy: zakwestionowania wiary w zbawczą siłę, we wszechwładzę słowa poetyckiego, a w konsekwencji - wodzostwa narodu przez poezję i poetów."

¹⁰ Dzieła, V, 178.

Inni ludzie, a ściślej mówiąc, inni Polacy tkwią w tym samym stanie beznadziejnej rozpacz, ale nie zdają sobie z tego sprawy w tym stopniu co poeta. Ta nieświadomość doprowadza ich do ślepego i bezużytecznego rozproszkowania energii. Z drugiej zaś strony prawdziwy poeta orientuje się w zagmatwanych stosunkach współczesności, ale czuje się niezolnym do opanowania sytuacji za pomocą czynu. Słowacki zmuszony jest teraz inaczej uzasadnić znaczenie poety.

Wraca on do poprzedniego stanowiska poety-barda, ale podkreśla po raz pierwszy jego wyższość nad innymi ludźmi. Ta wyższość opiera się na kilku czynnikach, z których pierwszym jest uprzytomnienie sobie, że tylko poezja jest właściwą funkcją poety, jedynym zresztą polem działania, który stoi przed nim otworem.

Na ustach moich węgiel położył czerwony,
Obrócił na północ twarzą
I kazał proropować hymn wrący, szalony.

Narody ziemskie! Kiedy was porażą,
Kiedy stracie nadzieję,
Słuchajcie wieszczów--byście wiedzieli co każą.

• • • • •
O! wy, co w prochu myśli mażecie i serca,
Z tych serc otrzyjcie rdzę -- podnieście czoła!¹¹

Poeta musi umieć rozeznawać niebezpieczne podziały wewnątrz społeczeństwa i stale domagać się połączenia i zjednoczenia.

Niech ku północy z cichej się mogiły
Podniesie naród i ludy przełęknie,
Że taki wielki posąg-- zjednej bryły,

¹¹ Ibid., I, 98-99.

A tak hartowny, że w gromach nie pęknie,
Ale z piorunów ma ręce i wieniec,
Gardzący śmiercią wzrok--życia rumieniec.¹²

Poeta musi odznaczać się stałą gotowością do ponoszenia wszelkich ofiar dla dobra społeczeństwa, pomimo tego, że jest on najczystszym z ludzi i nawet w tych wypadkach, kiedy poświęcenie się jest równoznaczne z całkowitym odseparowaniem od społeczeństwa. W Anhellim aniołowie przypominają niewinnej ofierze o znaczeniu jego spokojnego poświęcenia. "A wiesz ty, czy od spokojności twojej nie zależy żywot jaki, a może żywot i los milionów?"¹³ Poeta musi być gotowym do poświęcenia się dla wskrzeszenia z martwych swego narodu, podobnie jak Chrystus poświęcał się dla całej ludzkości. W gruncie rzeczy poeta musi przygotować się z rezygnacją na to, że jego wewnętrzne doskonalenie się zostanie docenione dopiero po jego śmierci.

Ja jestem gwiazdą życia--co o świecie,
Skąpana w krwawej jutrzence, wychodzi
Różana--a dzień będzie wtenczas biały
Gdy ja zagasnę.¹⁴

W tym rozumieniu jest on poetą swego narodu; widzi on jego potrzeby i stara się je zaspokoić: "sumnienie mi powiada, że przez osiem lat pracowałem bez żadnej zachęty dla tego narodu ...pracowałem jedynie dlatego, aby literaturę naszą, ile jest w mojej mocy, silniejszą i trudniejszą do złamania wichrom

¹² Ibid., III, 74-75.

¹³ Ibid., II, 266.

¹⁴ Ibid., III, 242.

północnym uczynić, Kordian świadczy, że jest rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy." ¹⁵

Jeden tylko krok dzieli to stanowisko od twierdzenia, że poeta jest nie tylko poetą swojego narodu, ale również jego wodzem. Jest to ostatnia faza drugiego okresu rozwoju koncepcji poety u Słowackiego. Zdobywa się on na ten krok w swoim własnym imieniu, ponieważ nie zgadza się on z poglądami Krasińskiego i Mickiewicza w odniesieniu do przyszłości Polski. Założenie, że poeta jest wodzem swojego narodu, znajduje swój wyraz w Beniowskim. Według Kleinera przypuszczenie to jest wyrażone w formie gloryfikacji poezji. "Przecież," pisze on, "w chwili gdy sięga po wodzostwo narodu, daje tylko program i apoteozę poezji." ¹⁶ Wydaje się, że ten pogląd zupełnie nie rozwiązuje istoty zagadnienia. Prawdą jest, że Słowacki mówi o potędze, którą odznacza się artyzm jego poezji.

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był jak piorun jasny, prędkie,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga Nimfy miętkie,
A czasem piękny jak Aniołów mowa...
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.¹⁷

Ale poza tym opisuje on tak swoją funkcję jak i cel działania.

¹⁵ Ibid., X, 133.

¹⁶ Juljusz Kleiner, Juljusz Słowacki: Dzieje twórczości (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1923), III, 182.

¹⁷ Dzieła, III, 192.

w sposób, który ma dużą wagę dla zrozumienia tej fazy jego koncepcji, a jest jeszcze ważniejszy w tym, co imputuje czytelnikowi.

...Roję

Śnię, tworzę; harfy używam lub bicz
I to jest moja poetyczna droga--
Lecz z mego życia poemat--dla Boga.¹⁸

Bóg Słowackiego jest wielkim Bogiem, a jedynie wielki człowiek zdaje sobie sprawę z Jego istnienia. Ponadto Słowacki wspomina o własnej duszy obcującej z innymi duszami w przyrodzie. Według niego, orzeł czasem wydaje się być bratem jego duszy.¹⁹ Wszystkie te czynniki, a więc wielkość jego w stosunku do wielkiego Boga, artyzm jego poezji i tajemne siły jego duszy predestynują go do stanowiska wodza, za którym podążą cały "Lud". On powie: "gdzie Bóg--w bezmiar--
²⁰ wszędzie." Mimo tego jest on stale jeszcze wyższym od reszty ludzkości tylko w stopniu rozwoju duchowego. W tym też okresie Słowacki czyni spostrzeżenie, że wyobrażenia poety działają najlepiej w atmosferze rodzinnego kraju, albo w klimacie²¹ psychicznym najbardziej podobnym do tej atmosfery. Jego wiara w swoje wodzowskie przeznaczenie, odznaczająca się dużą pewnością siebie, jest zarazem jego zaletą duchową.

18 Ibid., III, 156.

19 Ibid., III, 173.

20 Ibid., III, 204.

21 Ibid., XI, 333.

Ostateczne przekształcenie koncepcji Słowackiego jest wynikiem jego zwrotu ku mistycyzmowi. Zrozumienie tego mistycyzmu, lub przynajmniej jego podstawowych zasad, jest bezwzględnie konieczne dla celów niniejszej pracy.

Wiersz "Tak mi Boże dopomóż" jest pierwszym poetyckim wyrazem okresu mistycyzmu u Słowackiego, co jest zresztą faktem powszechnie znanym. Wiersz ten ma pewną wagę w tych rozważaniach, ponieważ potwierdza on dalszy rozwój koncepcji Słowackiego. Słowacki stwierdza znalezienie nowej podstawy, na której opiera on swoje stanowisko jako wodza narodu.

Z pokorą teraz padam na kolana,
Abym wstał silnym Boga robotnikiem.
Gdy wstanę - mój głos będzie głosem Pana,
Mój krzyk - ojczyzny całej będzie krzykiem,
Mój duch - aniołem, co wszystko przemoże.
Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże.²²

Tą właśnie nową podstawą, na której Słowacki opiera swoją pretensję do stanowiska wodza narodu, jest jego przekonanie, że jest on głosem Boga. Przekonanie to, ogłoszone w sposób tak pewny, nie było dotychczas silniej akcentowane w twórczości Słowackiego. Należy teraz zastanowić się z jakich źródeł Słowacki czerpie tę niezbitą wiarę w swoje przewodnictwo i jakie są dalsze konsekwencje takiego stawiania sprawy.

W poemacie "Poeta i natohnienie", zachowanym w urywku, mieści się część odpowiedzi na powyższe pytanie. Słowacki przyjmuje tu doktrynę metempsychozy i uważa poetę za ducha,

22 Ibid., I, 125.

który droką kolejnych reinkarnacji zwolna wypełnia swoje przeznaczenie. W jego posłannictwie towarzyszy mu niewidzialny duch będący źródłem jego natchnienia. Poeta zadaje temu duchowi, któremu na imię jest Atesa, następujące pytanie:

Gdzie byłeś, gdy tu nareszcie za karę
I za ostatni los - z potęgą słowa
Wstał słysząc w duchu jakieś wieki stare,
Których ogromna szmerność podgrobowa.²³

Atessa odpowiada mu na to, że nie opuściła go jeszcze nigdy, chociaż on nie zawsze jej widział i udziela mu następującej rady:

...Przestań już pamięci lotem
W dawnych się wiekach twoją myśl rodzić.²⁴

Poeta w tym poemacie rozporządza olbrzymimi siłami przewidywania przyszłości, ale brak mu tej najwyższej odwagi i miłości ku Bogu, które są potrzebne do ostatecznego wypełnienia poetyckiego posłannictwa. Atesa wskazuje na to, że poeta musi osiągnąć cel swojego przeznaczenia samotnie.

Zawszeż ta bojaźń o nabyte skarby
Pracami wieków ?
Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby
W jednym miłości Bożej dyjamencie
I zostać chwilę w czystym bezkolorze,
Miałbyś zeń potem wszystkie ognie Boże,

Przedlotem ducha światy byś wyminął,
Wiedział o niebie, nim się inny dowie.
Mrówko! nie będziesz ty przeze mnie skynął.²⁵

23 Ibid., III, 483.

24 Ibid., III, 484.

25 Ibid., III, 495.

W "Genezis z ducha" Słowacki rozszerza i uzupełnia swój nowy światopogląd. Praca ta jest oparta na dwu zasadach. Pierwszą z nich jest przekonanie, że duch jest absolutną rzeczywistością. Druga zaś stwierdza, że duch tworzy własne formy przez swoją stałą gotowość poświęcenia pewnych osiągnięć własnych uzyskanych drogą pracy duchowej. Każda nowa forma oznacza wyższy stopień ewolucji duchowej, która odbywa się ponadto na zupełnie odmiennej płaszczyźnie. Duchy te rozwijają się w pewnych formach, początkowo w substancji nieorganicznej a następnie przechodzą drogą ewolucji w substancję organiczną. Ich ostateczną formą rozwojową jest człowiek, który jest jak dotychczas najwyższą formą ducha.

Doktryna sformułowana w "Genezis z ducha" jest bezpośrednio związana z innymi aspektami ideologii Słowackiego. Jeszcze przed powstaniem "Genezis" Słowacki porusza sprawę poezji w liście do swojej matki. Zapatrywania wyrażone w tym liście mogą być śmiało dołączone do "Genezis".

Otóż poezja ta jest w ciągłej młodości ducha, który gdy zaśnie, trzeba go z najwyższym wysileniem budzić, krzepić, podnosić...a potem dzięłać podług niego w każdej choćby najmniejszej okoliczności. Poezja taka nie umiera jeżeli cel, do którego duch dąży jest Boży.²⁶

Powyższy ustęp należy rozumieć raczej jako wyjaśnienie celu życia aniżeli definicję poezji. W jednym ze swoich *dzienników* Słowacki łączy swoją interpretację życia z tworzeniem poezji.

26 *Ibid.*, XI, 411.

Pyta on samego siebie: "a cóż byłaby poezja, gdyby z niej nie można najprawdziwszej siły działającej w świecie, a objawiającej się w ciążach, historycznie wyprowadzić"?²⁷ Te jego myśli na temat życia i poezji uzupełniają się nawzajem. Wynika stąd wyraźnie wniosek, że Słowacki rozpatruje teraz to zagadnienie pod kątem widzenia jednej czynności i jednego wspólnego celu.

Powyższe wnioski są tylko tłem dla ostatecznej koncepcji poety u Słowackiego. Musiał on przejść żmudną drogę wewnętrznej pracy duchowej, aby odpowiedzieć wyraźniej na zagadnienia związane z problemem poety. Niektóre z tych odpowiedzi można znaleźć w Liście do J.N. Rembowskiemu, w którym mieści się między innymi opis specyficznych władz ducha poetyckiego. Nie potrzeba tu specjalnie zgłębiać naukę Słowackiego odnośnie do działania sił duchowych zmierzających do stworzenia formy człowieka. Według Słowackiego zmysły ludzkie są pierwszym wytworem myśli. A myśl znowuż jest tworem ducha buntującego się przeciw swojej dotychczasowej formie.

Myśl więc jest wszechmocnością ducha naszego w sporze z niemocą względną formy naszej i zarazem jest uczuciem nieskończoności w istocie duchowej, która się z ograniczeniem formy i czasu – ciągle sprzecza – i te uczucia skończone z wyobrażeniem absolutnej potęgi ciągle pogodzić usiłuje.²⁸

Ideologia Słowackiego nie jest dualistyczna. Uderza tu akcentowanie triadycznej terminologii, zastosowanej ze względu na

27 Ibid., X, 561.

28 Ibid., X, 370.

odczuwaną przez Słowackiego potrzebę wyjaśnienia celu życia ludzkiego w formie Trójcy. Widoczna jest tu zarazem jedność będąca wytworem myśli i zmysłów.

Jedność nie jest ani w uczuciu, ani w myśli... lecz z obu tych prac rodzi się ciągle...choć dawno przed stworzeniem świata w duchu naszym urodzona.

A oto jest podobieństwo, które mamy z Duchem Świętym z trzecią Trójcy osobą - my duchowie na obraz i podobieństwo Boże stworzeni.²⁹

Słowacki różni się od innych poetów polskich w tym, że nadaje rozumowi znaczenie zdolności poetyckiej. Pragnieniem jego jest szczęśliwe połączenie natchnienia z rozumem. W swoim "Raptularzu" pisze on; "W chwili natchnienia zaniedbamy rozum - musimy przyjść do tego, aby obie te władze ³⁰zarówno pracowały jednocześnie." Dlatego też władze twórcze albo zdolności poety powinny składać się z jedności będącej wynikiem równoległego działania myśli i uczucia; a cnoty poety mają składać się z takich czynników jak miłość, wola, oraz gotowość do poświęcenia.

Powyższe obserwacje w połączeniu z myślami Słowackiego o posłannictwie Polski w procesie kosmicznej ewolucji ułatwiają zrozumienie jego koncepcji poety, w jej ostatecznej formie. Słowacki wspomina w swoim "Raptularzu", że jego dramat Książę Marek jest pierwszym przez niego objawieniem ³¹prawdy o boskiej naturze ducha. W dramacie tym Książę

29 Ibid., X, 372-73.

30 Ibid., X, 553.

31 Ibid., X, 550.

Marek przepowiada, że Polska będzie pierwsza pomiędzy narodami.

O! gdybyś wiedział, jak one dziecko małe
Przed narodami wystrzeli.³²

Poza tym, jak mówi Słowacki w Samuelu Zborowskim, Polska stanie się punktem zbornym dla wszystkich wielkich duchów całego świata.

Więc musi jakiś być kraj... gdzie się schodzą
Duchy--już godne najwyższego tronu,
Które swój żywot jako harfę godzą
Nie z żadną ciałą skruszonego troską,
Ale z harmonią--nieśmiertelną. Boską,
Nie z celem ziemi już... lecz z celem światów...³³

Nakoniec wyraża on wiarę, że Polska, to znaczy duchowa idea Polski, jest ostatnią stacją na drodze do zbawienia dla każdego ducha.

Oto więc, jak widzisz, na drodze do celów finalnych niebieskich, a jako cel i szczyt świętości ziemskiej, stoi święta ojczyzna nasza--a wszystkie duchy przez nią przejść muszą, gdy zbliżone ku doskonałości Chrystusowej okażą się po raz ostatni na ziemi...³⁴

Stwierdzić należy, że w ostatnim stadium rozwoju koncepcji Słowackiego, jego poeta przyjmuje na siebie nową rolę ducha polskiego. Ale duch ten istniał już od chwili osiągnięcia pierwszego swojego kształtu w procesie ewolucji, za zezwoleniem Boga, oraz we wszystkich innych formach, w których zamieszkiwał przed przybraniem ludzkiej postaci. Ponadto ten

32 Ibid., VIII, 22.

33 Ibid., IX, 287.

34 Ibid., X, 403.

sam duch istniał już pod postacią innych ludzi. Ta wędrówka ducha jest kluczem koncepcji Słowackiego. Są duchy większe od drugich; wielkość ich polega na ich silniejszej woli i głębszej miłości. Są one większe poza tym dlatego, że wykazują one stałą gotowość do poświęceń w celu osiągnięcia wyższych szczebli ducha. Tu właśnie zbliża się Słowacki do ustanowienia różnicy jakościowej pomiędzy poetą a zwykłym człowiekiem. Wyższe duchy mogą stale osiągnąć wyższe poziomy duchowe; są one, według Słowackiego, monarchami ducha, królami-duchami. Słowacki zdaje sobie jednak sprawę z tego, że jakkolwiek nie wszyscy ludzie są królami jednakże wszyscy królowie są ludźmi. Dlatego też, jakkolwiek różnica pomiędzy poetą a jego współbliźnimi jest większa u Słowackiego niż w jakiegokolwiek innej koncepcji, różnica ta zaznacza się tylko odmiennością w stopniu rozwoju, różnicą ilościową. Powyższe twierdzenie jest prawdą nawet jeśli poeta rozeznaje wcześniej od innych ludzi prawdziwy cel działania ludzkiego, którym jest zrównanie się z ideałem Chrystusa, prawdziwego Syna Bożego.

A teraz pytam się Ciebie, Boże, Panie, wolnoż mi jest rozwidniać dalsze tajemnice - tłumaczyć człowiekowi jego własną naturę - z niewolnika instynktów przemieniać go w wolną i rozumną istotę - w Syna Twego--35

Słowacki zapatruje się inaczej niż inni poeci na skutek działalności poetyckiej ukazującej się w poezji. Bóg jest dla Słowackiego, podobnie zresztą jak i dla innych poetów, źródłem całego bytu i wszelkiej prawdy. Słowacki za Świętym Janem powtarza, że początek ducha leży w Słowie Bożym. Jednakże zaraz po osiągnięciu przez ducha jego pierwszej postaci dalsze jego transformacje zależne są tylko od jego własnej woli i gotowości poświęcenia się. Bóg jest więc alfą i omegą poetyckiej działalności. W tym sensie poeta może być uważany za narzędzie boskie. We wszystkich innych znaczeniach poeta jest istotą samorządną. Tworzy on za pomocą czynności swojego ducha będących przypominaniem przeszłości i przewidywaniem przyszłości, czyli czynem i ofiarą. Słowacki każe swemu poecie przeczuwać jego przeszłe dzieje istnienia pod innymi postaciami. Pogląd ten jest wręcz przeciwny pogładowi Mickiewicza, który każe swemu poecie tworzyć tylko pod wpływem niespodziewanego natchnienia. Różni się on też od poglądu Krasińskiego, w którego koncepcji działalność poety jest oparta częściowo na konieczności dziejowej. W swojej dynamice koncepcja Goszczyńskiego jest już bardziej zbliżona do Słowackiego. Mogłoby się zdawać, że Słowacki zgadza się z Krasińskim w dążeniu do ograniczenia działalności poety do jego epoki. Podobieństwo to jest jednak mylne i złudne. Dla Słowackiego poeta jest człowiekiem, który stworzył ducha polskiego albo ducha narodu polskiego. Jego epoka jest więc dla

niego jego instrumentem.

Poeta Słowackiego jest nauczycielem, kapłanem, i prorokiem dla swoich czytelników w wyższym stopniu aniżeli w koncepcjach innych poetów polskich. Wyższa siła jego ducha nie jest odrazu widoczną dla czytelników. Poeta będzie uznany dopiero po swojej śmierci, ale nigdy za życia.

...przyszłość moja!
I moje będzie za grobem zwycięstwo!³⁶

Jeszcze przed napisaniem Beniowskiego Słowacki wyraża to same przekonanie w swoim wierszu "Testament mój".

Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami,
Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny,
Dziś was rzucam i dalej idę w cień--z duchami--
A jak gdyby tu szczęście było--idę smętny.
.....
Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi żywemu na nic ...tylko czoło zdobi;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba--w aniołów przerobi.³⁷

Jako człowiek i patriota Słowacki znosi taki sam los jak i jego czytelnicy. Jego działalność poetycka wypływa z niedoskonałości dostrzeganych wśród ludu, tym bardziej, że Słowacki zwraca się w swojej twórczości właśnie do ludu polskiego, a nie do szlachty czy też emigracji polskiej. Spodziewa się on wpłynąć na ten lud pobudzając jego ducha do czynu. W Odpowiedzi na Psalmy przyszłości atakuje on konserwatywne poglądy Krasińskiego. Duch w szlachcie jest martwy, powiada Słowacki; żyje on jeszcze tylko w ludzie. A lud ten

³⁶ Ibid., III, 205.

³⁷ Ibid., I, 112; 113.

pójdzie za czynnym duchem, ponieważ duch właśnie jest "wiecznym rewolucjonistą".

A nikt z ruin nie korzysta
Jeno wszczynający ruch
Wieczny Rewolucjonista
Pod męką ciało--leżący Duch.³⁸

Dlatego też działalność ducha poety znajdzie swój oddźwięk w duchu ludu, który, jeśli zostanie obudzony, spowoduje obudzenie ducha innych narodów. Kiedy to nastąpi na ziemi apokaliptyczna wizja Świętego Jana stanie się rzeczywistością.

Dla Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego koncepcja poety jest środkiem wyrażenia ich nadziei w przyszłość Polski. Słowacki uważa Mickiewicza za wielkiego poetę, ale z koncepcją jego się nie zgadza. Boleje on nad tym, że Mickiewicz zajmuje się chwilą obecną. Dla Słowackiego oznacza to, że próżne formy ducha z przeszłości są niesłusznie utożsamiane z żywotną działalnością ducha patrzącego w przyszłość. Poza tym Słowacki boleje nad łatwym przypuszczeniem Krasińskiego o konieczności nadejścia "Trzeciego Dnia". Dla Słowackiego Mickiewicz jest zbyt pedantycznym nauczycielem, a Krasiński zbyt racjonalnym filozofem z jednej strony, a bojaźliwym prorokiem z drugiej. Słowacki wymaga od swojego poety, aby był nauczycielem, który uczy swój naród o przyszłości i przeszłości, to jest, czym był ten naród i czym powinien się stać. Słowacki żąda od swojego poety, aby był wodzem łączącym

38 Ibid., I, 263.

w sobie wszystkie zdolności i wszystkie zalety nauczyciela,
kapłana i proroka.

ZAKOŃCZENIE

We wstępie przytoczono oświadczenie René Wellek'a, że w romantyzmie europejskim istnieje "a profound coherence and natural implication between the romantic views of nature, imagination, and symbol." Przytoczono również twierdzenie Pawła Van Tieghem, które orzeka, że poeta romantyczny stał się "typem" odznaczającym się "zasadniczą jednością." Kończąc tę pracę zapytać się można, czy rzeczywiście ten związek lub też zasadnicza jedność istnieje u typowych romantyków w czterech literaturach w odniesieniu chociażby do jednego tylko zagadnienia koncepcji poety.¹

Można od razu stwierdzić, że, w odniesieniu do pytań zadawanych przez autora, żadna z tych koncepcji nie zgadza się w zupełności z żadną inną omawianą koncepcją. Twierdzenie to posunąć można nawet znacznie dalej. Ci poeci nie zgadzają się w odpowiedziach swoich nawet jeśli chodzi o pojedyncze pytania. Niektórzy z nich traktują stawiane im kwestje w sposób dość powierzchowny; niekiedy znowu te same kwestie pominięte są zupełnym milczeniem. W niektórych wypadkach znowu autorzy ci używają tych samych terminów, ale nadają im kompletnie odmienne znaczenie. A niekiedy znów posługują się oni nie tylko różnorodnymi terminami, ale i innymi pojęciami.

¹ W zakończeniu uwzględniane są również koncepcje poety w ujęciu Novalisa i Alfreda de Vigny, których poglądy podane są w dodatkach.

Nadrzędne stanowisko poety znajduje swoje uzasadnienie we właściwych mu władzach i zaletach duchowych. Autorzy ci różnią się w swoich sądach o znaczeniu tych właściwości o wiele bardziej niż pod każdym innym względem. Angielscy poeci na ogół kładą specjalny nacisk na wartości umysłowe, niezbędne dla każdego poety; każdy z nich zgadza się ponadto z poglądem, że wyobraźnia jest władzą, bez której twórczość poetycka jest wogóle nie do pomyślenia. Jednakże Wordsworth i Coleridge utrzymują, że poeta powinien odznaczać się zrównoważonym zespołem władz, pośród których wyobraźnia ma odgrywać rolę dominującą. Przeprowadzona przez nich analiza tych władz odznacza się starannością (spotykaną poza tym w tym względzie chyba u jednego tylko Novalisa), której nie wykazuje żaden inny poeta. Keats zajmuje tu stanowisko pośrednie pomiędzy Wordsworth'em i Coleridge'm a Shelley'em. Wymaga on od poety osiągnięcia dojrzałości i instynktownej reakcji na percepcje podawane mu drogą wyobraźni. Shelley ogniskuje wszystkie, właściwe poecie, władze w jednej z nich, a mianowicie wyobraźni, która jest w jego rozumieniu emocjonalnym aktem poznania, łączącą w swojej istocie wszystkie inne władze duchowe poety. Poeci kontynentalni natomiast zgadzają się, jako grupa, bardziej z poglądami Keats'a i Shelley'a, aniżeli Wordsworth'a i Coleridge'a. Pomimo wszystko jednak uderza tu znamienna odmienność poglądów. Novalis żąda od poety posiadania władzy uczucia, które jest w jego ujęciu zdolnością kognitywną,

oprócz woli i wyobraźni. Ani u poetów francuskich ani też polskich, za wyjątkiem jednego tylko Słowackiego, nie spotyka się takiego akcentowania woli jako czynnika składowego koncepcji poety.² Omawianie władz poety przez Vigny'ego nie odznacza się już tą subtelnością analityczną, która cechuje Wordsworth'a, Coleridge'a, Słowackiego czy też Novalis. W obrazie duchowym poety notuje on władzę uczuciowości oraz dar rozmyślenia, względnie myśli. Wyobraźnia nie jest dla niego odrębną władzą, ale współzależnikiem uczucia.³ Krasiński zgadza się z Vigny'm na punkcie uczucia i myśli podejmowanych jako władze duchowe poety i równocześnie przyznaje, że natchnienie jest siłą, która niekiedy nawiedza poetę. Mickiewicz natomiast wymaga od poety tylko miłości Boga, który zapewni mu natchnienie potrzebne w twórczości poetyckiej. Z drugiej strony, Goszczyński nie uważa rozumu, wyobraźni czy też zmysłów za poetyckie zdolności. Jedyną specyficzną poetycką zdolnością, którą wyróżnia on w swojej koncepcji, jest "uczucie duchowe". Słowacki znowu różni się od wszystkich innych poetów tym, że - w jego koncepcji - miłość i wola pobudzają ducha do odtworzenia jego przeszłych dziejów i przeczuwania przyszłości.

2 Oczywiście Krasiński przywiązuje olbrzymie znaczenie do zagadnienia woli w swoich poglądach historiozoficznych; w jego koncepcji poety jednak miejsce woli zajmuje walka poety z przeznaczeniem. Zobacz Dzieła, II, 61.

3. Wellek.....wylicza "pierwiastki romantyczne" w literaturze francuskiej, nie wspominając przytym ani jednym słowem o wyobraźni. Mimo to powiada on w jednym miejscu: "Turning to England, we can see a complete agreement with the French and Germans on all essential points."

Jeśli połączy się tę gmatwaninę ugrupowań w jakimś stosunku współzależności do odpowiedzi na temat zalet duchowych poety i motywacji w jego twórczości, można w ten sposób osiągnąć inną klasyfikację. Pod tym względem, poeci ci dzielą się na trzy grupy. Pierwsza grupa obejmuje poetów, których koncepcje odznaczają się mniejszym lub większym naciskiem na czynniku woli jako części składowej obrazu duchowego poety. W koncepcjach tych poeta odczuwa wewnętrzny mus poetyckości. Mus ten może przybrać postać świadomego dążenia ku jedności, jak na przykład u Wordsworth'a i Coleridge'a. U Vigny'ego jest on wynikiem poczucia honoru, podczas gdy u Słowackiego przymus ten oznacza poczucie odpowiedzialności w stosunku do Boga i człowieka. Wszyscy autorzy w tej grupie uważają poetę za istotę samorządną. Grupa ta obejmuje Wordsworth'a, Coleridge'a, Keats'a, Vigny'ego, Novalisa i Słowackiego. Druga grupa uważa poetę za bezwolne narzędzie w ręku Boga; składa się ona z Mickiewicza, Goszczyńskiego i Krasińskiego. Shelley reprezentuje poniekąd oba te obozy. W jego ujęciu wszystkie zdolności poety sprowadzają się do jednej wyobraźni, która jest zarazem źródłem wszystkich zalet duchowych poety.

Klasyfikacja poglądów w odniesieniu do znaczenia wyrazu poetyckiego wykazuje istnienie innych znowu ugrupowań. Jedno z nich zawiera w sobie te wszystkie koncepcje, które wyrażają otwarcie względnie imputują pogląd, że poeta w jakiś

sposób rozeznaje i wyraża najwyższe prawdy. W skład tej grupy wchodzi Wordsworth, Coleridge, Shelley, Novalis, Mickiewicz, Goszczyński i Krasiński. Druga, znacznie mniejsza grupa, wykazuje pewne wahanie i niepewność. Do niej zalicza się Keats oraz Vigny. Keats nie może wyjść ponad prawdę percepcji wyobraźni w dziedzinie transcendentnej rzeczywistości. Poeta Vigny'ego poszukuje stale za prawdą idei, ale nie wie, czy idee zachowają na zawsze swoje znaczenie. Słowacki reprezentuje tu diametralnie różne stanowisko; dopuszcza on istnienie poziomów duchowych znacznie wyższych od tych, które myśl ludzka kiedykolwiek stworzyła.

Dostrzec można też i inną klasyfikację z punktu widzenia wzajemnego wpływu poety na czytelników i vice versa. Na dziesięciu autorów sześciu twierdzi, że czytelnicy nie wywierają zasadniczo żadnego wpływu na poetę. Pozostali czterej nie zgadzają się między sobą, w jaki sposób czytelnicy mogą wywierać jakiś wpływ na poetę. Dla Mickiewicza, zadaniem poety jest wpatrywanie się w przebieg przyszłych wypadków historycznych przez pryzmat cierpień narodu i pielgrzymstwa polskiego. Garczyński zamyka działalność poetycką w ramach jego służby dla narodu, aczkolwiek doniosłość pracy poety wybiega poza granice narodu. Zastanawia tutaj twierdzenie Shelley'a, stojące w pewnej sprzeczności z resztą jego koncepcji, jakoby poeta kształtował swoją epokę będąc równocześnie kształtowany przez nią.

Praca niniejsza wykazała, że poeci mieli najwięcej trudności z wyjaśnieniem, w jaki sposób poeta mógłby ewentualnie wyrzucić jakiś wpływ na czytelników. Zagadnienie to doprowadza do rozbicia na dwie grupy. Mickiewicz i Krasiński wyrażają pogląd, który przypomina wymagania stawiane poetom we wcześniejszych okresach. Obaj ci autorzy oczekują od poety wywierania wpływu na czytelników przez dostarczanie im wskazówek moralnego postępowania. Angielscy poeci naogół zgadzają się z Novalisem, Vigny'm, Goszczyńskim i Słowackim, że poeta wpływa na czytelników przez pobudzanie ich do pewnej duchowej i umysłowej czynności, której wynikiem będzie pewne upodobnienie czytelnika do poety.

Przechodząc od całej grupy autorów do tych czterech, których poglądy zostały tu podane najszerszemu badaniu, być może, że ukaże się jakiś nowy wymiar u poety. Shelley, Novalis i Słowacki wyrażają twierdzenie o transcendentnej doskonałości, ku której poeta prowadzi ludzkość. Vigny wyodrębnia działalność umysłu w odróżnieniu od natury, ale udręczenie dostrzegalne w jego psychice jest wynikiem pragnienia transcendentnej jedności, której on nie może rozeznąć pomimo wszystkich swoich wysiłków w tym kierunku. Pozatym wszyscy ci poeci uważają miłość za siłę pobudzającą w działalności poety; przyszłość jest dla nich znacznie ważniejsza aniżeli teraźniejszość. W ich rozumieniu poeta pośredniczy pomiędzy człowiekiem a pierwiastkiem boskości w naturze, względnie

(jak w wypadku Vigny) tym, co jest powszechnie uważane za element boskości. Wszyscy ci poeci zgadzają się z poglądem, że działalność poety jest dyktowana nakazem woli; jeden tylko Shelley wykazuje tu pewne wahania. Pozatym zgadzają się oni z tym, że czytelnicy ich nie istnieją w teraźniejszości, ale grono ich rozwinie się z biegiem czasu. Nakoniec każdy z nich podziela pogląd, że poeta wpływa na czytelników przez budzenie w nich pewnej czynności, umysłowej oraz duchowej. Oczywiście poglądy tych poetów wykazują pewne sprzeczności w niektórych punktach zagadnienia. Ale można powiedzieć, że w znacznym stopniu przedstawiają oni tendencje koncepcji poety, kształtowanych w ich literaturach.

Jasnym jest, że nie można mówić o jakiejś jedynej koncepcji typowej dla wszystkich czterech, omawianych tu, literatur. Podobnie też nie można twierdzić, jakoby koncepcje dziesięciu autorów zawartych w tej pracy były jedynymi w tej dziedzinie. Możliwości podziału na pewne podgrupy dzielące pewne wspólne zapatrywania są raczej mało istotne. Jeśli można mówić o konkluzji, to powinna ona być formowana pod kątem widzenia tego, co można określić jako zamiar koncepcji. W poprzedzających rozdziałach i w dodatkach, autor starał się wykazać, jakimi były te zamiary i cele. Traktując rzecz z tego punktu widzenia i pamiętając o wymienionych już zastrzeżeniach, niżej zamieszczona konkluzja może być czymś więcej aniżeli jedynie tylko wytworem fantazji.

Istotą koncepcji angielskiej jest to, że poeta jest nauczycielem. Objawia on ludziom procesy myślowe zachodzące w ich własnych umysłach i, w ten sposób, pomaga im do uzmysłowienia samym sobie tego, co poeta już wie. Proces taki jest nieuchronnie spojrzeniem w przyszłość i nosi w sobie cechy prorocstwa. Zmysł prorocstwa jest najbardziej rozwinięty w koncepcji Shelley'a. Niemiecka koncepcja poety orzeka, że poeta jest nauczycielem pełniącym funkcje kapłana. Ton religijny jest silniejszy u poetów niemieckich aniżeli u ich angielskich kolegów. Takie ujęcie wyjaśnia fakt, że poeta niemiecki może być uważany za człowieka, który objawia światu, że przeszłość zostanie jeszcze raz powtórzona w przyszłości. Francuska koncepcja poety wykazuje pojmowanie poety jako proroka pełniącego funkcje pedagogiczne, a nie religijne; poeta francuski przeczuwa intuicyjnie lepszą przyszłość i drogą przykładu osobistego i wskazówek pokazuje innym ludziom drogę do tej przyszłości. Koncepcja polska wskazuje na to, że poeta jest kierownikiem swego narodu, łączącym w sobie funkcje nauczyciela, kapłana i proroka. Polacy odczuwali potrzebę usprawiedliwienia w oczach człowieka i własnego narodu dróg woli Bożej; dlatego też uważali poetę za kapłana. Poeci ci wyjaśniali narodowi sposób postępowania w obecnej chwili; w ten sposób poeta miał być dla nich nauczycielem. Pragnęli oni również, w dalszym procesie usprawiedliwienia dróg boskich, wyjawić ludziom cele boskie; w tym ujęciu poeta był w ich

oczach prorokiem. Przez połączenie funkcji nauczyciela, kapłana i proroka stali się oni - w swoim własnym przekonaniu - nie tylko przywódcami swego narodu, ale również i innych narodów.

BIBLIOGRAFIA

Barnard, Ellsworth. Shelley's Religion. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1947.

Barrell, Joseph. Shelley and the Thought of His Time. New Haven: Yale University Press, 1947.

Bartlett, Phyllis. Poems in Process. New York: Oxford University Press, 1951.

Beatty, Arthur. William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations. "University of Wisconsin Studies in Language and Literature," No. 24, 2nd ed. Madison: University of Wisconsin, 1927.

Bergstraesser, Arnold. Goethe's Image of Man and Society. Chicago: Regnery, 1949.

Beyer, Werner W. Keats and the Daemon King. New York: Oxford University Press, 1947.

Bird, C. Wesley. Alfred de Vigny's Chatterton: A Contribution to the Study of its Genesis and Sources. Los Angeles: Lymanhouse, 1941.

Bonarius, Gerhard. Zum Magischen Realismus bei Keats und Novalis. "Giessener Beiträge zur deutschen Philologie," No. 93. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1950.

Bus, Antonius, J.W. Der Mythos der Musik in Novalis' Heinrich von Ofterdingen. Alkmaar: Coster and Zoon, 1947.

Citoleux, Marc. Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères. "Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée," tome XVII. Paris: Champion, 1924.

Coleridge, Samuel Taylor. Anima Poetae. Edited by E.H. Coleridge. Boston, 1895.

----- Biographia Literaria. Edited by J. Shawcross. 2 vols. London: Oxford University Press, 1907.

----- Coleridge's Miscellaneous Criticism. Edited by T.M. Raysor. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

----- Coleridge's Shakespearean Criticism, Edited by T.M. Raysor. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

Coleridge, Samuel Taylor. Letters of S.T. Coleridge. Edited by E.H. Coleridge. 2 vols. Boston, 1895.

-----, Miscellanies, Aesthetic and Literary. Edited by T. Ashe. London, 1892.

-----, Unpublished Letters of S.T. Coleridge. Edited by Earl Leslie Griggs. 2 vols. London: Constable, 1932.

-----, Works. Edited by William Shedd. 7 vols. New York, 1884.

Croce, Benedetto. European Literature in the Nineteenth Century. Translated by Douglas Ainslie. New York: Knopf, 1924.

Dilthey, Wilhelm. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig: Teubner, 1921.

Eckermann, Johann Peter. Gespräche mit Goethe. Leipzig: Brockhaus, 1916.

Esteve, Edmond. Alfred de Vigny: sa pensée et son art. Paris: Garnier Freres, 1923.

Folkieński, Władysław. Od Chateaubrianda do 'Anhellego'. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1934.

Gilman, Margaret. "Revival and Revolution in English and French Romantic Poetry," Yale French Studies, No. 6 (1950).

Goethe, Johann Wolfgang von. Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Band 33. Stuttgart: Cotta, 1902-07.

Goszczyński, Seweryn. Dzieła Zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego. 4 tomy. Wydał Zygmunt Wasilewski. Lwów: nakładem Księgarni Altenberga, bez daty.

Hederer, Edgar. Novalis. Wien: Amandus-Verlag, 1949.

Keats, John. The Complete Works of John Keats. Edited by H. Buxton Forman. 5 vols. Glasgow, 1900; reprinted 1924.

-----, The Letters of John Keats. 3rd., edition. Edited by Maurice Buxton Forman. London: Oxford University Press, 1947.

Keats, John. The Poems and Verses of John Keats. 2nd. edition. Edited by John Middleton Murry. London: Eyre and Spottiswoode, 1949.

Kleiner, Juliusz. Juliusz Słowacki: dzieje twórczości. 4 tomy. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1923.

----- Zygmunt Krasiński: dzieje myśli. 2 tomy. Lwów, 1912.

Krasiński, Zygmunt. Dzieła Zygmunta Krasińskiego. 2 tomy. Wydał Tadeusz Pini. Biblioteka poetów polskich, tom 4ty i 5ty, Warszawa: Parnas polski, 1934.

Krzyżanowski, Julian. Polish Romantic Literature. London: Allen and Uniwin, 1930.

Lednicki, Wacław. Alfred de Vigny. Z historii pesymizmu religijnego. Warszawa: Zjednoczenie, 1923.

----- Life and Culture of Poland as Reflected in Polish Literature. New York: Roy, 1944.

Lovejoy, Arthur, O. "On the Discrimination of Romanticisms," Publications of the Modern Language Association, XXXIX (1924), 229-53. Również w jego Essays in the History of Ideas. Baltimore: Johns Hopkins, 1948.

Lowell, Amy. John Keats. 2 vols. Boston: Houghton Mifflin, 1925.

MacKenzie, Gordon. Organic Unity in Coleridge. "University of California Publications in English," Vol. VIII. Berkley: University of California, 1939.

Mickiewicz, Adam. Dzieła. Wydanie narodowe. Tomy I-IX. Kraków: Czytelnik, 1948-52.

----- Dzieła Wszystkie Adama Mickiewicza. 12 tomów. Wydali Tadeusz Pini i Maryan Reiter. Lwów: H. Altenberg, bez daty.

----- Dzieła. 20 tomów. Pod redakcją Prof. Dr. Manfreda Kridla. Warszawa: Biblioteka Arcydział Literatury, 1929.

Muirhead, John H. Coleridge as Philosopher. New York: Macmillan, 1930.

Kunstanschauung der Frühromantik. Reihe Romantik, Band 3, Deutsche Literatur, Sammlung Literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Bearbeitet von Andreas Müller. Leipzig: Reclam, 1931.

Nahm, Milton C. "The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator," Journal of the History of Ideas, VIII(1947), 363-72.

Notopoulos, James A. The Platonism of Shelley. Durham: Duke University Press, 1949.

Novalis (Friedrich von Hardenberg). Novalis Sämtliche Werke. 4 Bände. Herausgegeben von Ernst Kamnitzer. München: Rösli and Cie., 1924.

Odyniec, Antoni Edward. Listy z podróży w Sto lat myśli polskiej. Tom 3ci. Pod redakcją Bronisława Chlebowskiego, Ignacego Chrzanowskiego, et al. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1907.

Paléologue, Maurice. Alfred de Vigny. Paris: Hachette, bez daty.

Pigoń, Stanisław. "Wstęp" do wydania Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego. London: M.I. Kolin, bez daty.

Pini, Tadeusz. Krasiński: życie i twórczość. Poznań: Wydawnictwo polskie, bez daty.

Powell, A.B. (Mrs. E.R. Dodds). The Romantic Theory of Poetry. London: Arnold, 1926.

Rader, Melvin M. Presiding Ideas in Wordsworth's Poetry. "University of Washington Publications in Language and Literature," Vol.VIII, Seattle: University of Washington, 1931.

Samuel, Richard. Die poetische Staats-und Geschtsauffassung Friedrich von Hardenbergs, "Deutsche Forschungen." Heft 12. Fr. a/M: Diesterweg, 1925.

Shelley, Percy Bysshe. The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. The Julian Editions. Edited by Roger Ingpen and Walter E. Peck. 10 vols. London and New York, 1926-30.

Shelley, Percy Bysshe. Shelley's Literary and Philosophical Criticism. Edited by John Shawcross. London: Oxford University Press, 1932.

Słowacki, Juliusz. Dzieła. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. 12 tomów. Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1949.

Solve, Melvin T. Shelley: His Theory of Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1927.

Spytkowski, Józef. O zasadniczej idei 'Kordiana'. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948.

Thorpe, C.D. "The Imagination: Coleridge versus Wordsworth," Philological Quarterly, XVIII (1939), 10-18.

Van Tieghem, Paul. Le Romantisme dans la littérature européenne. "L'Évolution de l'humanité". Paris: Éditions Albin Michel, 1948.

Van Tieghem Philippe. Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France. Paris: Presses universitaires de France, 1946.

Vigny, Alfred de. Oeuvres complètes d'Alfred de Vigny: Correspondance: première série. Notes et éclaircissements de Fernand Baldensperger. Paris: Conard, 1933.

-----. Oeuvres complètes d'Alfred de Vigny. Texte présenté et commenté par F. Baldensperger. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1948.

Wellek, René. "The Concept of 'Romanticism' in Literary History: Part II, The Unity of European Romanticism," Comparative Literature, I (1949), 147-72.

White, Newman Ivy. Shelley. 2 vols. New York: Knopf, 1940.

Wordsworth, William. The Poetical Works of William Wordsworth. Edited by T. Hutchinson. London: Oxford University Press, 1907.

Wordsworth, William. Wordsworth's Literary Criticism.
Edited by Nowell C. Smith. London: Oxford University Press,
1925.

----- and Samuel Taylo Coleridge. Wordsworth and
Coleridge, Lyrical Ballads. Edited by H. Littledale. London:
Oxford University Press, 1924.

DODATEK 1

NOVALIS

Koncepcja poety u wczesnych romantyków niemieckich wykazuje i podobieństwa i różnice w porównaniu z koncepcjami angielskimi i polskimi.¹ Artystyczna działalność była pojmowana przez młodszych romantyków niemieckich jako środek poznania filozoficznego i teologicznego. Była ona uważana poza tym jako najlepszy środek samopoznania.² Dlatego też niemieccy pisarze zajmowali się nie tylko naturą poety, ale również naturą poezji oraz sztuki, w wyższym na ogół stopniu aniżeli romantycy w innych krajach. Artysta ("Künstler") był u nich ideałem wzniosłości, podczas gdy poeta ("Dichter") uważany był przez wielu pisarzy za artystę na najwyższym poziomie. Dzieła poetów nosiły nazwę "Dichtung", to jest poezji w tym samym generycznym sensie jak u angielskich poetów, szczególnie u Shelley'a i Coleridge'a. Termin "Poesie" używany był raczej w odniesieniu do specyficznych poematów niż w stosunku do sztuki tworzenia.

1 Wydaje się wskazane przypomnieć czytelnikowi, że rozwój romantycznej koncepcji poety w Niemczech wyprzedza koncepcje polskie i angielskie.

2 Kunstanschauung der Frühromantik, Reihe Romantik, Band 3, Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, bearbeitet von Andreas Müller (Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1931), str. 5-8.

Friedrich von Hardenberg (1772-1801), znany pod pseudonimem Novalisa, jest pisarzem, który reprezentuje w swojej twórczości wszystkie różnorodne tendencje charakteryzujące młodszą szkołę romantyczną w literaturze niemieckiej. Różni się on od swoich współczesnych tym, że nie jest on w pierwszym rzędzie literatem, jak na przykład bracia Schlegel i Ludwig Tieck.³ Nie jest on również systematycznym filozofem, jak Fichte lub Schelling. Novalis określa swoje stanowisko w stosunku do zagadnień wiedzy, religii, filozofii i literatury jako poetyczne, to znaczy takie, w którym mieści się pojmowanie wszystkich tych zagadnień. W ostatnich latach swojego krótkiego życia, w których powstała większość jego dzieł, pogląd ten wyraża on z coraz to bardziej wzrastającą siłą przekonania. Można rzeczywiście stwierdzić, że całe jego życie było poświęcone rozwijaniu szczególnego poetyckiego poglądu na egzystencję, w którym wszystkie zjawiska są objawieniem jednej i tej samej siły.

Nie można mówić z całkowitą pewnością o intelektualnym systemie Novalisa. Większość jego twórczości składa się z fragmentów używanych świadomie jako forma literacka. Zamierzał on złożyć z tych fragmentów encyklopedyczne określenie wiedzy

³ Wilhelm Dilthey rozpoczyna swoją rozprawę o Novalisie tym samym spostrzeżeniem. Das Erlebnis und die Dichtung (Teubner: Leipzig 1921), str. 272. Jest to studium stosunkowo wczesne, ale posiada ono stale jeszcze pierwszorzędą wagę przy omawianiu koncepcji Novalisa.

ludzkiej. Fragmenty te dotrwały do naszych czasów w urywkach; ich chronologia nie jest jeszcze ustalona. A jedyne większe dzieło, które Novalis zamierzał ukończyć pozostało nieukończzone. Możliwe jest mimo wszystko sformułowanie pewnych definicji w odniesieniu do ogólnego zarysu jego systemu, szczególnie tem, gdzie chodzi o jego koncepcję poety.

Novalis zapewnia, że pierwiastkową rzeczywistością jest miłość i że Bóg jest miłością. "Gott ist die Liebe. Die Liebe ist das höchste Reale -- der Urgrund."⁴ Ta pewność jest widoczna względnie sugerowana we wszystkich jego pismach. Jest ona podłożem podstawowej ideologii jego systemu określającego stosunek zależności pomiędzy człowiekiem a naturą. Novalis pojmuje przyrodę jako organizm i przeciwstawia się wszystkim mechanistycznym teoriom struktury i celowości natury. W pismach jego spotyka się często dociekania na temat struktury przyrody. Czasem wyraża on przypuszczenie, że świat jest zorganizowany tak logicznie, że "der innige Zusammenhang, die Sympathie des Weltalls" stwarzają podstawę do badań⁵ matematycznych. W najwcześniejszym okresie swoich dociekań Novalis pojmuje naturę jako sumę wszystkich istnień i działań, które mają miejsce bez świadomego udziału umysłu ludzkiego. "Die Natur," powiada on, "ist unbegreiflich per se."⁶

⁴ Novalis Sämtliche Werke, herausgegeben von Ernst Kamnitzer (München : Rösle and Cie., 1924), IV, 143.

⁵ Ibid., III, 305.

⁶ Ibid., III, 236.

Z drugiej strony istnienie ludzkiego umysłu dostrzec można w świadomym akcie woli, którego jest on celem. Novalis twierdzi poza tym ze stale wzrastającym naciskiem, że pomiędzy człowiekiem a światem istnieje harmonijna zgodność, którą można też określić mianem identyczności. "Wir werden die Welt verstehen, wenn wir uns selbst verstehen, weil wir und sie integrante Hälften sind."⁷ Czasami owa identyczność wydaje się zupełną. "Es ist einerlei, ob ich das Weltall in mich oder mich ins Weltall setze."⁸ W ten sposób Novalis wyraża swój pogląd na jedną z funkcji poety, która zostanie omówiona później. Harmonijna zgodność pomiędzy człowiekiem a światem, względnie ich identyczność, jest stwierdzona u Novalisa na podstawie założenia, że człowiek jest mikrokosmem analogicznym do makrokosmu, to jest wszechświata.

Unser Körper ist ein Teil der Welt -- Glied ist besser gesagt. Es drückt schon die Selbständigkeit, die Analogie mit dem Ganzen, kurz, den Begriff des Mikrokosmos aus. Diesem Gliede muss das Ganze entsprechen. Soviel Sinne, soviel Modi des Universums -- das Universum völlig ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib, Seele und Geist.⁹

W noweli Die Lehrlinge zu Sais ta wiara zostaje wyrażona w formie nieco zmodyfikowanej.

Man steht mit der Natur gerade in so unbegreiflich verschiedenen Verhältnissen wie mit den Menschen; und wie sie sich dem Kinde kindisch zeigt und sich gefällig seinem kindlichen Herzen anschmiegt, so

⁷ Ibid., III, 221.

⁸ Ibid., III, 180.

⁹ Ibid., III, 188.

zeigt sie sich dem Gotte göttlich und stimmt zu
dessen höherem Geiste.¹⁰

Dilthey zauważa, że u Novalisa przyroda jest równoznaczna z organizacją i rozwojem świata i że jej najgłębszą tajemnicą jest serce ludzkie, tajemnicę którego tylko poezja może roz-
wiązać.¹¹ Novalis wyraża pewność, że tajemnica ta zostanie w końcu objawiona. "Gotteskinder, göttliche Keime sind wir. Einst werden wir sein, was unser Vater ist."¹² Przeznaczenie dzieci Bożych, jak zostanie wykazane, spełni się przez poezję.

Podjmując próbę utożsamienia boskiej siły z miłością i poezją, Novalis mówi: "Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer."¹³ Poezja dla niego jest wyrazem zdolności ludzkich, mianowicie ducha ("Geist") i wyobraźni ("Einbildungskraft"). Posługując się tymi władzami względnie siłami duchowymi poeta podejmuje próbę wyjaśnienia rzeczywistości. Reprezentują one u niego najściślejsze zbliżenie do rzeczywistości (zasadniczo niewytłumaczalnej) u wszystkich ludzi a również u poetów. Mimo, że Novalis używa rozmaitych terminów, jak na przykład "duch" i "wyobraźnia" ma on jednak na myśli poprostu twórczą siłę ducha ludzkiego. W tym względzie zgadza się on z angielskimi poetami uważając jedną zdolność za

10 Ibid., II, 198.

11 Op. cit., str. 344.

12 Sämtliche Werke, III, 221.

13 Ibid., IV, 191.

niezbędną dla wszystkich poetów. "Aus der produktiven Einbildungskraft müssen alle innern Vermögen und Kräfte und alle ¹⁴ äussern Vermögen und Kräfte deduziert werden." Takim jest ogólny zarys poezji i władz twórczych poety u Novalisa. Z kolei można przystąpić do bardziej szczegółowego rozpatrzenia tego zagadnienia.

W rozumieniu Novalisa wszystkie rodzaje sztuki są czynnościami wypływającymi na zewnątrz z głębi jaźni artysty. Sztuka jest urzeczywistnieniem idei, realizacją ducha. Wszystkie przejawy sztuki są tylko odmiennymi wyrazami realizacji ¹⁵ jednego ducha, jednego świata. Należy przy tym stale mieć na uwadze, że Novalis nigdy nie używa terminów "idea" i "myśl" jako synonimów. Idea może zawierać w sobie więcej niż ¹⁶ jedną myśl. Jest ona zasadą podstawową i regulującą. Kiedy Novalis twierdzi, że: "Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein..." nie oznacza to bynajmniej, że cechą dzieła sztuki jest niezawisłość jego ¹⁷ istnienia. Dzieło sztuki jest widomym przedstawieniem idei, wyrazem jaźni ("Ich") artysty. Doświadczenie artysty składa się z całego szeregu różnorodnych wrażeń i doświadczeń. Ta jedność jest ideałem apriorystycznym właściwym dziełu sztuki. Należy jednak pamiętać o tym, że jedność ta istnieje już w głębi jaźni artysty, która jest jej źródłem.

14 Ibid., IV, 23.

15 Ibid., IV, 175.

16 Ibid., III, 131-32.

17 Ibid., IV, 167.

W koncepcji Novalisa poeta różni się od innych ludzi tylko w stopniu rozwoju duchowego, a nigdy w rodzaju. Akt woli poety jest warunkiem tej różnicy. Główna różnica pomiędzy artystą a nie-artystą leży w stosunku, który zachodzi pomiędzy wewnętrznymi siłami duchowymi a przedmiotami zewnętrznymi.

...der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt, die Reizbarkeit derselben für den Geist erhöht und ist mithin imstande, Ideen nach Belieben, ohne unsere Sollicitation, durch sie herauszuströmen, sie als Werkzeuge zu beliebigen Modifikationen der wirklichen Welt zu gebrauchen....¹⁸

U nie-artysty motorem poruszającym jego siły duchowe są moce zewnętrzne, a jego umysł - podobnie jak i materia - podlega zasadniczym prawom mechaniki. Ujęcie to nie nasuwa żadnych wątpliwości co do stanowiska, które zajmuje poeta w ludzkości. Poeta jest nie tylko wyższym od swoich współbliźnich, ale prze-¹⁹ wyższa również wszystkich innych artystów. "Der Poet ist... der transzendente Arzt." "Der echte Dichter ist allwissend; er ist eine wirkliche Welt im kleinen."²⁰

Władze twórcze poety nie są zamknięte w granicach wyłącznie woli, ducha i wyobraźni. Jednym z rezultatów

¹⁸ Ibid., IV, 172.

¹⁹ W niektórych fragmentach Novalis stwarza hierarchię sztuk, w której muzyka stoi na szczeblu najniższym, malarstwo nad muzyką, a poezja ("Dichtung") na szczeblu najwyższym. Zobacz ibid., IV, 171-72. Niedawno Antonius J.M. Bus w Der Mythos der Musik in Novalis' Heinrich von Ofterdingen (Alkmaar: Coster and Zoon, 1947) wykazał, że Novalis z czasem przyznał muzyce wyższość nad malarstwem. Zobacz zwłaszcza str. 86-98.

²⁰ Sämtliche Werke, IV, 194;202.

przekonania Novalisa o identyczności wszechświata z człowiekiem jest fakt, że pierwiastek uczucia nabiera stopniowo coraz to większego znaczenia w jego systemie. W swoich wcześniejszych utworach Novalis podkreśla oddziaływanie jaźni na świat zewnętrzny, nie zapominając jednak o roli uczucia, czyli wrażliwości ("Gemüt"). W miarę wzrastającego przeświadczenia, że człowiek jest mikrokosmem, Novalis skłania się coraz bardziej ku pogładowi, że czucie jest siłą kognitywną. Jest to więc siła będąca już nie tylko zwykłym odczuciem, ale pełną, wnikliwą i poznawczą odpowiedzią na doświadczenie zewnętrzne. "In unserm Gemüte ist alles auf die eigenste, gefälligste²¹ und lebendigste Weise verknüpft." Ten rodzaj wrażliwości jest reprezentowany u poety bardzo silnie.

Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unföhlbare usw...Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt-Objekt--Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet--und es ist ihm selbst unbegreiflich warum gerade so und nicht anders.²²

Novalis przedstawia swój wizerunek poety jako człowieka odznaczającego się potęgą uczucia, względnie wrażliwości,

21 Ibid., IV, 25.

22 Ibid., IV, 250-51.

znacznie dobitniej jeszcze od powyższego oświadczenia. Twierdzi on mianowicie: "In eigentlichen Poemen ist keine als die Einheit des Gemüts...Es ist höchst begreiflich, warum am Ende²³ alles Poesie wird. Wird nicht die Welt am Ende Gemüt?"

Harmonijność ze światem i identyfikowanie tegoż świata z wrażliwością jest rozwinięte u poety do najwyższego stopnia. W Die Lehrlinge zu Sais, który jest właściwie zespołem wariantów na temat stosunku człowieka do przyrody, można znaleźć takie zdania:

Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann...und man kann auch hier von ihnen sagen, dass sich die Menschheit in ihnen in der vollkommensten Auflösung befindet und daher jeder Eindruck durch ihre Spiegelhelle und Beweglichkeit rein in allen seinen unendlichen Veränderungen nach allen Seiten fortgepflanzt wird. Alles finden sie in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldnen Zeit nicht umsonst....Sie wissen nicht, welche Kräfte ihnen untertan sind, welche Welten ihnen gehorchen müssen.²⁴

W powieści Heinrich von Ofterdingen Novalis mówi ze specjalnym naciskiem o pierwiastku mimowolnego odczucia i łączy go ze swoimi dociekaniem na temat przyrody. Zagadnienie to znajduje swój specyficzny wyraz w baśni (Märchen). Należy tu nadmienić, że Novalis zajmował się utworami baśniowymi już we wcześniejszej fazie swojej twórczości. Baśń o Hiacyncie i Różyczce została napisana przez niego nieco wcześniej od Die Lehrlinge zu Sais i włączona do tej noweli.

23 Ibid., IV, 196.

24 Ibid., II, 215; 216.

Bajka opowiadana przez poetę Klingsohr jest zakończeniem pierwszej części Heinrich von Ofterdingen. To szczególne zainteresowanie się utworem baśniowym odzwierciedla dalszy rozwój poetycznej interpretacji doświadczenia u Novalisa. Jego koncepcja rozwija się przez dołączenie pierwiastka wrażliwości, która staje się częścią składową tej koncepcji obok umysłu i jego czynności. Baśń teraz "ist gleichsam der Kanon der Poesie."²⁵ Baśń jest dziełem sztuki, pozornie chaotycznym, które jest właściwie przedstawieniem jedności we wszechświecie, a raczej rozwoju tej jedności z przeszłości w przyszłość. Utwór baśniowy wykazuje wprowadzenie właściwości marzenia sennego, rozwichrzonego i oderwanego od rzeczywistości. Jest on jednak czymś więcej aniżeli zwykły sen, który tylko przypomina rzeczywistość.

In einen echten Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt.... Die Natur muss auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein; die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist....

In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen und doch alles ganz anders....
...Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.²⁶

Powyższa koncepcja utworu baśniowego powoduje pewne trudności w interpretacji postaci poety Klingsohr z Heinrich von Ofterdingen. Sam Novalis twierdzi, że powieść ta jest

²⁵ Ibid., IV, 254.

²⁶ Ibid., IV, 256.

"apoteozą poezji".²⁷ Jak zostanie wykazane komentarz ten ma pierwszorzędne znaczenie i jest ważniejszym od predestynacji Henryka do stanowiska poety. Powieść ta nie wnosi nic nowego do zagadnienia poety aż do miejsca w którym czytelnik zapoznaje się z postacią Klingsohra. Klingsohr, nauczyciel Henryka, usilnie wmawia Henrykowi potrzebę gruntownej wiedzy, beznamiętnego ustosunkowania się do rzeczywistości oraz posługiwanie się rozumem zamiast uczuciem. Klingsohr twierdzi również, że poeta powinien zdawać sobie sprawę z ograniczonych możliwości wrodzonych każdemu językowi. Ale najosobliwszym wydaje się ostatnie oświadczenie Klingsohra, że forma, a nie²⁸ treść, jest ostatecznym celem sztuki.

Pierwsza część tej powieści kończy się bajką Klingsohra odznaczającą się bogatą symboliką. Narzuca się więc nieodparcie wniosek, że Klingsohr również jest prorokiem-wizjonerem, zajmującym się treścią, a nie formą sztuki. Baśń ta głosi, że miłość i poezja odegrają rolę sił pomocnych w stworzeniu nowego złotego wieku, to jest, epoki, w której miłość i poezja będą rządzić światem, a boska mądrość zapanuje nad światem wyższym. Novalis wyraża swoją wiarę w nadejście złotego wieku również w innym utworze pochodzącym z tego samego okresu jego twórczości. Jego Die Christenheit oder Europa

27 Ibid., I, 358, w liście do Ludwika Tiecka.

28 Ibid., II, 330-36.

kończy się słowami; "Nur Geduld, sie wird, sie muss kommen, die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird...."²⁹

Fakt, że Klingsohr jest tutaj zarazem sylwetką Goethego i może opowiadać bajkę da się wyjaśnić tylko historiozofią Novalisa. Wieczność dla niego jest wszechobecna. Nadchodzący świat, przyszły złoty wiek, jest równocześnie minionym złotym wiekiem; różnica leży tylko w tym, że w nadchodzącym świecie ludzkość osiągnie świadomość wypełnienia swojego przeznaczenia. Będzie to wiek, w którym dzieci Boga staną się tym, czym, według Novalisa, jest ich Ojciec. Dlatego też Novalis rozróżnia pomiędzy dwoma rodzajami teraźniejszości. Jedną z nich jest teraźniejszość zwyczajna ("gewöhnliche") łącząca przeszłość z przyszłością przez ograniczoność przeczącą wieczności. Z drugiej strony poeta uznaje, że "es gibt ...eine geistige Gegenwart [w przeciwieństwie do zwykłej teraźniejszości] die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters."³⁰ Motorem samego procesu historycznego jest działalność dwu niezbędnych sił, którymi są dawność i nowość.³¹ Goethe staje się w oczach Novalisa symbolem dawności. Reprezentuje on

29 Ibid., III, 27.

30 Ibid., IV, 248.

31 Richard Samuel, Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs (Fr. a/M: Diesterweg, 1925), Deutsche Forschungen, Heft 12, str. 22-23 et passim.

wprawdzie pewne trwałe wartości, niemniej jednak musi on ustąpić miejsca nowości.

Goethe wird und muss übertroffen werden -- aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn-- als Künstler eigentlich nicht, oder doch nur um sehr wenig, denn seine Richtigkeit und Strenge ist vielleicht schon musterhafter als es scheint.³²

Klingsohr jako bajczarz okazuje swoje zdolności do przekroczenia granic przeszłości, czyli "zwyczajnej teraźniejszości". Wykazując, że miłość i poezja są kluczami do wieczystej teraźniejszości, wkracza on we właściwą sobie atmosferę. Fakt, że Klingsohr jest niejako symbolem Goethego zezwala na wyciągnięcie ciekawych wniosków. Po pierwsze, wskazuje on na szacunek i uwielbienie Novalisa w stosunku do osoby Goethego. Uczucie to dzieli z Novalisem, między innymi, również Tieck i bracia Schlegel. Osobisty stosunek Goethego do tych poetów był początkowy przyjazny, chociaż z biegiem czasu uległ on ochłodzeniu.³³ Po drugie, czyniąc Klingsohra wyznawcą wszechobecnej wieczności Novalis wskazuje jak, w jego opinii, Goethe mógłby zostać zdystansowany "an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn". Ta uczuciowa rozbieżność

32 Sämtliche Werke, IV, 242.

33 Wpływ Goethego na romantyków omawia Jacob Minor w "Classiker und Romantiker," Goethe-Jahrbuch, X(1889), 212-32. Korespondencja Goethego z romantykami znajduje się w Goethe und die Romantik, wydane przez Carl Schüddekopfa i Oskar Walzela (Schriften der Goethe-Gesellschaft: Weimar, 1898, 1899), XIII, XIV.

w psychice Novalisa charakteryzująca jego stosunek do Goethego znajduje jeszcze pełniejszy wyraz w komentarzach Novalisa do Wilhelm Meister. Dzieło to, entuzjastycznie powitane przez młodych niemieckich romantyków, wywarło niezaprzeczony wpływ na rozwój ich prozy. Novalis najpierw uważa, że tak filozofia jak i moralność Wilhelm Meister, wykazują cechy wybitnie romantyczne.³⁴ Później jednak Novalis pisze, że dzieło to "handelt bloss von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen."³⁵

Goethe nie byłby zdaje się zachwycony ani jednym z powyższych poglądów na Wilhelm Meister. Jako poeta a przy tym uczony mógłby on sprzeciwić się twierdzeniu, jakoby w dziele tym rola natury nie znalazła należytego podkreślenia. Z drugiej zaś strony, jako człowiek odznaczający się pozytywnym stosunkiem do życia, które obdarzyło go niepoślednim sukcesem, mógłby on tylko uśmiechnąć się pobłażliwie słysząc, że ktokolwiek posądza go o romantyzm. Jego własne, dobrze znane, oświadczenie na temat klasycyzmu i romantyzmu okazuje to w całej pełni. Według Eckermanna Goethe miał się wyrazić jak następuje;

Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen classisch wie der Homer, denn beyde sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht classisch, weil es alt,

34 Sämtliche Werke, IV, 221. 35 Ibid., IV, 222.

sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.
Wenn wir nach solchen Qualitäten Classisches und
Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im
Reinen seyn.³⁶

Jednakże pomiędzy twórczością Goethego a utworami młodych romantyków istnieje tak wiele podobieństw, że czytelnicy inni od niemieckich często wyrażali zdziwienie, dlaczego Goethe jest w ogóle uważany za klasyka, a nie za poetę romantycznego. Zaobserwowanie pewnych zasadniczych różnic pomiędzy Novalisem a Goethem zezwoli na uzyskanie jeszcze jednej perspektywy w omawianiu koncepcji poety u Novalisa.

Novalis i Goethe wierzą w istnienie wyraźnych więzów pomiędzy człowiekiem a boskością. Novalis wysuwa przypuszczenie, że działalność człowieka jest motywowana czymś więcej niż tylko iskrą bożą oraz, że człowiek sam w sobie jest pełnym odzwierciedleniem nieskończoności. Goethe natomiast utrzymuje, że "his [człowieka] finite cognition cannot penetrate to the infinity of Being; he can only contemplate the manifestations of Being."³⁷ Tak Novalis jak i Goethe pojmują wszechświat jako organizm. Stosunek człowieka do wszechświata opiera się na tej samej zależności, która zachodzi pomiędzy mikrokosmem a makrokosmem. Goethe uznaje różnicę między ideą a doświadczeniem, podczas gdy Novalis uważa te dwa pojęcia za

³⁶ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe (Leipzig: Brockhaus, 1916), str. 263-64.

³⁷ Arnold Bergstraesser, Goethe's Image of Man and Society (Chicago: Regnery, 1949), str. 45.

równoznaczne względnie podobne sobie. Według Goethego poeta godzi swoje doświadczenie zewnętrzne z doświadczeniem wewnętrznym w szczególnie pomyślnym momencie uprzytomnienia sobie, względnie intuicyjnego odczucia, wspólnej im, powszechnej i normatywnej bazy.³⁸ Novalis utrzymuje, że doświadczenie zewnętrzne nie jest bezwzględnie potrzebne poecie, ponieważ on "ist...imstande, Ideen nach Belieben...herauszuströmen..." Novalis jednak niezawsze jest tak dalece arbitralny w swoich sądach, ponieważ jest on również naukowcem oraz praktycznym administratorem. Stara się on niekiedy o doścignięcie ideału Goethego, ale świat zewnętrznego doświadczenia ma dla niego mniejsze znaczenie niż dla Goethego. W końcu Novalis opiera się na woli, jako jedynym czynniku miarodajnym.

Obydwaj poeci pojmują poezję jako akt poznania. W oczach Goethego jest to stały i trudny proces, który ciągle wymaga od poety pełnej odpowiedzi na konsonans pomiędzy jego życiem wewnętrznym a wewnętrzną formą przedmiotów. Nie jest to wyłącznie tylko ciągłe zwracanie uwagi na przedmioty natury, względnie ich ślepe naśladownictwo, ani też pragnienie stworzenia osobistych zwyczajów wyrażania doświadczeń prywatnych. Jest to pewnego rodzaju styl, zasługujący jednak na tę nazwę tylko w tym wypadku, jeśli eksperyment zostanie

³⁸ Ibid., str. 62-65.

uwieczony powodzeniem, "Stil", który "ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen."³⁹ Goethe mógłby zarzucić tu Novalisowi manieryzm i nazwać go poetą, który pragnie ukształtować i przedstawić świat zgodnie z własnym jego obrazem.

Rzeczywiście okazuje się, że Novalis ma własne wyobrażenie świata i stale wymaga od poety zrozumienia tego obrazu. Pisze on: "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt."⁴⁰ "Zwykła teraźniejszość", świat w którym człowiek żyje, nie jest rzeczywistością, ale przemijającą zjawą, mylnym marzeniem sennym. Poecie śni się inny, prawdziwy świat. Należy tu przypomnieć, że Novalis określił Heinrich von Ofterdingen jako "apoteozę poezji." A ponadto, w jego ujęciu, nie poeta sam w sobie, ale świat otaczający, dzięki Boże, ma charakter poetycki. Poeta uznaje ten fakt, ponieważ jego własna świadomość podpowiada mu, że wieczystość jest wszechobecna, a sen człowieka o złotym wieku pozostanie na zawsze prawdziwym. Poeta zdaje sobie sprawę z tego, że jego zadaniem jest odzwierciedlanie złotego wieku w swoich utworach.

³⁹ "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe (Stuttgart: Cotta, 1902-07), XXXIII, 57.

⁴⁰ Sämtliche Werke, II, 372:

Religijna podstawa koncepcji Novalisa uwidacznia się również w niektórych późniejszych fragmentach oraz drugiej części jego powieści Heinrich von Ofterdingen. Stworzenie indywidualnej biblii staje się tu pierwszym i najważniejszym zadaniem poety, ponieważ pismo święte wskazuje mu, jak należy patrzeć w przeszłość i przyszłość, to jest uznawać oba te pojęcia za jedno. "Die Bibel fängt herrlich mit dem Paradiese, dem Symbol der Jugend, an und schliesst mit dem ewigen Reiche, mit der heiligen Stadt."⁴¹ Bajka, w rozumieniu Novalisa, jest podobną Pismu Świętemu,⁴² a twórca bajek jest największym poetą. W drugiej (niekompletnej) części powieści Heinrich von Ofterdingen podaje Novalis nowe określenie władz twórczych, według którego poeta jest uzależniony nie tylko od swoich zdolności, ale również sumienia (Gewissen) i cnoty (Tugend). Oczywiście, obie te właściwości nie są niczym nowym w jego świecie myślowym. Są one tymi samymi właściwościami, które Novalis już uprzednio przypisywał poetom, a mianowicie "indywidualną percepcją" oraz tworzeniem poezji ze źródeł leżących w głębi jaźni poety. Obydwie te właściwości jednak nabierają w nowym ujęciu głębszego charakteru religijnego.⁴³

41 Ibid., IV, 230.

42 Ibid., IV, 255.

43 Autor niniejszej pracy bynajmniej nie twierdzi, że we wczesnej ideologii Novalisa brak jest treści religijnej. Nie nie byłoby dalszym od prawdy jak takie przypuszczenie. Doświadczenie religijne, które spowodowało napisanie Hymnen an die Nacht i Die Christenheit oder Europa i wytworzyło takie

Sumienie jest "der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch", a cnota jest duchem baśni.⁴⁴ Ważne jest również podkreślenie, że prostota i niewinność są potrzebne poecie w jego roli pośrednika. Starzec Sylwester tak mówi do Henryka:

Die Unschuld Eures Herzens macht Euch zum Propheten... Euch wird alles verständlich werden, und die Welt und ihre Geschichte verwandelt sich Euch in die Heilige Schrift, so wie Ihr an der Heiligen Schrift das grosse Beispiel habt, wie in einfachen Worten und Geschichten das Weltall offenbart werden kann; wenn auch nicht geradezu, doch mittelbar durch Anregung und Erweckung höherer Sinne.⁴⁵

jak Matylda i Cyane w Heinrich von Ofterdingen, miało decydujące znaczenie w jego życiu. Doświadczenie to nie wywiera jednakże bezpośredniego wpływu na jego koncepcję poety. Niekiedy nawet przeciwstawia się ono wnioskowi narzucanym przez tę koncepcję, mianowicie tam, gdzie powoduje ono u Novalisa pragnienie śmierci. Dlatego też doświadczenie to będzie omawiane w niniejszej pracy tylko tam, gdzie łączy się ono bezpośrednio z koncepcją poety u Novalisa.

44 Novalis Sämtliche Werke, II, 386.

45 Edgard Hederer w swoim Novalis (Wien: Amandus Verlag, 1949), str. 332, w ten sposób omawia jego koncepcję: "Der Künstler wird zum gottgewollten Mittler und Dichten wird Dienst am Weltplan, moralische Pflicht." Chociaż podobna interpretacja nadaje się do przyjęcia z bardzo wielu względów, autor jej wydaje się zapominać o stałym podkreślaniu przez Novalisa znaczenia czystości serca poety oraz nacisku jakie Novalis kładzie na obowiązek poety rozwijania swoich sił w jaknajpełniejszy sposób. Sylwester mówi, że ojciec Henryka zawiódł w swoich dążeniach do stania się artystą, ponieważ "er wollte nicht Achtung geben auf den Ruf seiner eigensten Natur..." Sämtliche Werke, II, 379.

W ujęciu Novalisa koncepcja władz twórczych i charakteru poety wykazuje, w jej ostatecznej formie, że poeta jest soczewką pryzmatyczną, która odbija i załamuje światło tajemniczej, wieczystej jedności wszechświata, tworząc w ten sposób nowy, piękny i prawdziwy obraz. Poeta umożliwia ludziom przekroczenie granic ich możliwości i osiągnięcie harmonii ze wszechświatem. Jest on człowiekiem, który przyprowadza ludzi z powrotem do Boga.

Działalność jaźni poetyckiej jest dla Novalisa najwyższą, najbardziej skoncentrowaną formą percepcji ludzkiej, w której wszystkie siły duchowe poetów są skierowane na pewien przedmiot, albo grupę przedmiotów, źródło których leży w samej jaźni poety. Poeta jest dlatego też istotą samorządną, a nie tylko biernym narzędziem. Chwilami wydaje się, że Novalis uważa poetę za prawdziwego twórcę, to znaczy takiego, który może dać światu coś prawdziwie nowego, a nie tylko twór, który byłby nowym połączeniem starych elementów. Novalis nie różni pomiędzy przedmiotami świata zjawiskowego, które poeta przedstawia w swych dziełach, a wyobrażeniami będącymi tylko tworem wyobraźni poety. Obydwa te wytwory są w jego rozumieniu płodami poetyckiej percepcji oraz sposobami wypowiedzania się przez poetę. Jednakże, jak już zostało wykazane powyżej, nie poeta a wszechświat ma charakter prawdziwie poetycki. Novalis przyznaje to powtórnie, pisząc: "Poeten sind Isolatoren

und Leiter des poetischen Stroms zugleich."⁴⁶ Aczkolwiek poeta stale uświadamia sobie, że jedyną właściwą dla niego atmosferą jest wieczysta "duchowa" teraźniejszość, Novalis nigdy nie zapomina o tym, że poeta tworzy w "zwykłej" teraźniejszości, to znaczy w warunkach dnia powszedniego. Dlatego też wymaga on od poety wrażliwości, która pozwoli mu na podchwytywanie wszystkich doświadczeń oraz zdolności wyrażania myśli w inny sposób, tak jak one same je wyrażają.⁴⁷ Poza tym poeta powinien posiadać umiejętność obchodzenia się z przedmiotami lub też doświadczeniami, nieznanymi mu czy też⁴⁸ nielubianymi przez niego. Oczywiście, poeta nie jest wyłącznie tylko przewodnikiem ludzkich doświadczeń, nie posiadającym zdolności rozróżniania. "Je grösser der Dichter ist, desto weniger Freiheit erlaubt er sich, desto philosophischer ist er. Er begnügt sich mit der willkürlichen Wahl des ersten Moments und entwickelt nachher nur die Anlagen dieses Keims--⁴⁹ bis zu seiner Auflösung." W ten sposób Novalis powtarza jeszcze raz, w innej tym razem formie, swoje żądanie, aby poeta działał zgodnie z jakąś zasadą, ideą, względnie uczuciem. Filozof, jak i poeta dysponuje zupełnie tą samą władzą ześrodkowanej percepcji. Różnica leży w tym, że poeta jest filozofem, podczas gdy filozof nie jest koniecznie poetą.

46 Ibid., IV, 201.

47 Ibid., IV, 202-03.

48 Ibid., IV, 170-71.

49 Ibid., IV, 217-18.

Novalis pojmuje filozofię jako czynność porządkowania względ-
nie wyjaśniania, a nie jako twórczość.⁵⁰ Filozofia jest dla
niego "Stimme des einfachsten Eins, des Prinzips...."⁵¹ Fil-
ozofia podaje abstrakcyjne prawidła, które muszą być popra-
wiane w miarę nieustannego ruchu objawiającego stałość
wszechświata. Niezmienna prawda symboliki poety zapewnia mu
wyższość nad filozofem

Działalność poety i jej wyniki, według Novalisa, są
ważniejsze od samego poety. Ponieważ dzieło poetyckie stwo-
rzone przez poetę jest przedstawieniem historii człowieka i
jego tożsamości ze wszechświatem, dzieło to ma większą war-
tość aniżeli sam poeta. W związku z tym Novalis przedstawia
czasem poetę nie jako twórcę, a jako narzędzie. "In dem Augen-
blicke, als es ganz sein werden sollte, ward es mehr als er,
sein Schöpfer, er zum unwissenden Organ und Eigentum einer
höhern Macht. Der Künstler gehört dem Werke und nicht das
Werk dem Künstler."⁵² Novalis podkreśla bardziej stanowczo
rolę poety jako pośrednika. Twórczość poety ma swoje źródło
w działaniu jego serca i woli, które pomagają mu w pracy two-
rzenia. Ale warunkiem poetyckości u niego jest jego niewin-
ność i pracowitość umysłowa. Schemat i natura wszechświata są
w jego dziełach wyrażone symbolicznie, co nadaje temu

50 Ibid., III, 61.

51 Ibid., IV, 200.

52 Ibid., IV, 247.

wyrażeniu, a ściślej, wyobrażeniu szczególne znaczenie. Poeta jest narzędziem Boga tylko jako istota będąca jednym ze stworzeń boskich. Jego postępowanie zgodne z własną naturą czyni go poetą obdarzonym zdolnością wyrazu poetyckiego. Jego natura i władze duchowe czynią go niezależnym od epoki. Pomimo tego ta natura i te władze duchowe powodują działalność bardziej doniosłą od nich samych.

Przystępując do kwestii rozważania stosunku zależności pomiędzy poetą a jego czytelnikami Novalis natrafia na te same trudności, z którymi spotykali się inni poeci. Jego koncepcja czyni poetę niezależnym od czytelników, a nie tylko wyższym od nich. Poeta tworzy zgodnie z nakazem swojej natury, a nie żeby być czytany. Pomimo tego Novalis żąda od poety tworzenia w sposób pobudzający te władze duchowe, tkwiące w każdej istocie ludzkiej, które upodabniają człowieka do poety. Pogląd ten wypływa z optymistycznego w zasadzie stanowiska Novalisa, opartego na przekonaniach religijnych. Symbol poetyczny powoduje u czytelnika tę samą akcję duchową, która doprowadziła do stworzenia dzieła poetyckiego. Novalis określa swój ideał czytelnika w następujących słowach: "Der wahre Leser muss der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet

53 Ibid., IV, 201: "Alle Darstellung des Dichters muss symbolisch oder rührend sein. Rührend hier für affizierend überhaupt. Das Symbolische affiziert nicht unmittelbar, es veranlasst Selbstätigkeit."

erhält." ⁵⁴ Poeta jest potrzebny czytelnikowi, a nie czytelnik poecie. Poezja, jako wynik współdziałania czynników sumienia, zalet duchowych i niewinności, jest podstawą porządku społecznego. ⁵⁵ Poeta, opierający swoją twórczość na przyrodzie i własnej osobowości, staje się nieświadomie człowiekiem, na którym mogą i muszą wzorować się wszyscy ludzie dążący do połączenia się z Bogiem, co jest lub powinno być wspólnym celem całej ludzkości.

54 Ibid., IV, 233.

55 Ibid., IV, 193.

DODATEK 2

VIGNY

Francuscy poeci epoki romantyzmu, za wyjątkiem chyba jednego tylko Alfreda de Musset, byliby niewątpliwie zaskoczeni faktem, że ich teorie poetyckie są w dzisiejszych czasach raczej lekceważone. Oburzyłoby ich twierdzenie, że - w przeciwieństwie do klasycznej doktryny - brak jest francuskim romantykom "une doctrine romantique digne de ce nom."¹ Oburzenie to byłoby zrozumiałe u ludzi, którzy stale zwalczali doktrynę klasycyzmu drogą rozlicznych proklamacji i manifestów. Martwiłaby ich również myśl, że mogliby oni osiągnąć "Salvation", gdyby tylko postarali się o stworzenie "a sound doctrine of poetry such as the English had."²

Powyższa krytyka jest do pewnego stopnia usprawiedliwiona. Francuskie koncepcje poety odznaczają się albo brakiem psychologicznego uzasadnienia będącego cechą poetów angielskich, albo też wykazują brak podstawy metafizycznej będącej oparciem dla koncepcji Novalisa. Analiza koncepcji

¹ Philippe Van Tieghem, Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France (Paris: Presses universitaires de France, 1946), str. 177: "...nous ne trouvons pas en face de la doctrine classique une doctrine romantique digne de ce nom."

² Margaret Gilman, "Revival and Revolution in English and French Romantic Poetry," Yale French Studies, No. 6, 1950, str. 22.

Alfreda de Vigny wykaże podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy tymi koncepcjami, nie wnikając w ich przyczyny.

Stanowisko Alfreda de Vigny jest pod wielu względami różne od jego francuskich kolegów. Vigny zgadza się ze znanymi poglądami Hugo i Lamartine'a, że poeta ma misję społeczną. Pomimo to poeta, w ujęciu Vigny'ego, działa w atmosferze zupełnie odmiennej od klimatu psychicznego dzieł Hugo i Lamartine'a. Poeta wypełnia swoje poskannictwo w bezbarwnym i obojętnym świecie, którego celu nikt w ludzkości nie jest w stanie zgłębić. "Dieu a jeté--c'est ma croyance--la terre au milieu de l'air et de même l'homme au milieu de la destinée. La destinée l'enveloppe et l'emporte vers le but toujours voilé."³ Natura, w rozumieniu Vigny'ego nie jest źródłem natchnienia i pociechy, jak dla innych poetów. Jest to połączenie ślepych i nieubłaganych sił działających zgodnie z własnymi, nieznanymi ludzkom prawami. Poza tym natura jest obojętna w stosunku do odczuć i zapatrywań ludzkości.

On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps, ne sent pas vos adorations. 4

³ Oeuvres complètes d'Alfred de Vigny, texte présenté et commenté par F. Baldensperger (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1948), II, 880. Zobacz również ibid., str. 1025: "Il est certain que la Création est une œuvre manquée ou à demi accomplie, et marchant vers sa perfection à grand'peine.... Il n'y a de sûr que notre ignorance et notre abandon--peut-être éternel."

⁴ Ibid., I, 181.

Człowiek we wszechświecie Vigny'ego może wybierać pomiędzy dwoma tylko drogami postępowania. Jedną z nich jest cichy i posępny opór.

Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche.
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler.
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.⁵

Stanowisko to znajduje pełne wyjaśnienie w wyzywającym i dumnym okrzyku, będącym zarazem deklaracją zasady, a ogłoszonym w "La Maison du berger": "J'aime la majesté des souffrances humaines."⁶ Bolesna rozpacz zawarta w tym oświadczeniu jest nieco złagodzona uczuciem litości, którą żywi Vigny w stosunku do człowieka będącego ofiarą nieubłaganego wszechświata. Wbrew ogólnemu mniemaniu krytyków, rozpacz ta nie jest pesymizmem. Przeznaczenie ludzkości, choć pokryte zasłoną i niewidoczne dla oczu ludzkich, ma pewien cel.

Niezniszczalna myśl ludzka ma zadanie dopełnienia tego przeznaczenia i wskazuje człowiekowi inną drogę postępowania. Późniejsza twórczość Vigny'ego wykazuje pełną wiarę w potęgę myśli ludzkiej, podobnie jak wcześniejsza odznacza się stoickim pezymizmem. Rozdział pomiędzy człowiekiem w świecie ludzkim a Bogiem w świecie boskim trwa nadal u Vigny'ego, jak na to wskazuje jego późniejszy wiersz "Le Silence".

5 Ibid., I, 198.

6 Ibid., I, 181.

Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.⁷

Ponad tą przepaścią Vigny przerzuca most myśli ludzkiej. Jego poetyckie oświadczenia są zupełnie jasne i przejrzyste. W "La Bouteille à la mer" kapitan tonącego okrętu zamyka w butelce dane o położeniu geograficznym nieoznaczonych na mapie skał, na których rozbił się jego statek, i wrzuca butelkę do morza. Pomimo tego, że okręt jego został rozbity, kapitan czuje, że informacja dotycząca odkrycia tych skał jest teraz zupełnie pewna i że przyda się ona innym okrętom, wcześniej czy później. Odwaga kapitana, jego poświęcenie i poczucie obowiązku, a przede wszystkim uzyskana przez niego wiedza, którą może on przekazać innym ludziom, stanowią jedno dalsze zwycięstwo człowieka w walce ze ślepyimi siłami przyrody. Vigny powiada:

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées!
Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort,
Répandons le savoir en fécondes ondées;
Puis, recueillant le fruit tel que de l'âme il sort,
Tout empreint du parfum des saintes solitudes,
Jetons l'oeuvre à la mer, la mer des multitudes:
-- Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port.⁸

W późniejszym wierszu "La Flûte", rozstrzyga on problem walki człowieka z naturą twierdzeniem, że dusza ludzka jest nieśmiertelna. Dopiero śmierć cielesna pozwala nieśmiertelnej duszy na jasne i pogodne stwierdzenie, że wszystkie przeżyte przez nią umartwienia miały swoje źródło w niedoskonałej

7 Ibid., I, 206.

8 Ibid., I, 213.

formie cielesnej.

Et, calme, elle reprend, dans l'idéal bonheur,
La sainte égalité des esprits du Seigneur,⁹

Postęp, więc, jest wynikiem rozwoju wiedzy i myśli. W ostatnim swoim wierszu "L'Esprit pur", Vigny ogłasza zwycięstwo myśli w swojej własnej epoce.

Ton règne est arrivé, PUR ESPRIT, roi du monde!¹⁰

Przypuszczenie, że Vigny uważa zwycięstwo święcone w "L'Esprit pur" za ostateczne i zupełne, byłoby nierozważne i przedwczesne. Jego optymizm jest raczej umiarkowany. Vigny stale reprezentuje pogląd, że tylko jedna droga litości, honoru i obowiązku stoi otworem przed człowiekiem w świecie przenikniętym milczącą obecnością Boga.

Powyższe poglądy pozwalają na zrozumienie stanowiska Vigny'ego, który - w odróżnieniu od poetów francuskich oraz poetów działających w innych krajach - nie uważa poezji za pośrednika pomiędzy człowiekiem a pierwiastkiem boskim w naturze. W jego mniemaniu sztuka jest wytworem umysłu ludzkiego w jego dążeniu do rozszerzenia swego kręgu działania. Jest ona, jak powiada on w swoim Journal, "la vérité choisie".¹¹ Vigny rozwinął ten pogląd na sztukę w swoich "Réflexions sur la vérité dans l'art", które posłużyły później jako przedmowa do jego powieści Cinq Mars. W uwagach tych Vigny

⁹ Ibid., I, 202. Nadmienić trzeba jednak, że twierdzenia o nieśmiertelności duszy ludzkiej są nader rzadkie.

¹⁰ Ibid., I, 222.

¹¹ Ibid., II, 901.

rozdziela pomiędzy prawdę o poszczególnych faktach ("vrai"), a prawdę o sztuce ("verité"). Ugrupowanie pojedynczych faktów nigdy nie daje zupełnego poznania i nie służy żadnemu moralnemu celowi. Prawdą sztuki jest

...un choix du signe caracteristique dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du VRAI visible; mais ce n'est pas lui-même, c'est mieux que lui; c'est un ensemble idéal de ses principales formes....c'est une somme complète de toutes ses valeurs.¹²

Zadanie jej ma charakter moralny. Nadaje ona wartość doświadczeniu złożonemu z odrębnych i niezwiązanych ze sobą faktów. Sztuka tworzy całość wokół "d'un centre inventé" i wykazuje doskonałość, której nie można byliby osiągnąć innymi środkami. Myśl, czy też idea, tak wcielona, jest lepsza, według Vigny'ego, od życia składającego się z różnorodnych faktów.

Vigny zgadza się z innymi poetami, że poeta jest różnym od innych ludzi w stopniu rozwoju. Idzie on w tym nawet tak daleko, że starannie rozróżnia pomiędzy poetą a dwoma innymi rodzajami pisarzy: literatem ("l'homme de lettres") i wielkim pisarzem ("le grand écrivain").¹³ Literat jest człowiekiem nieposiadającym żadnych przekonań, któremu wszystko podoba się bez zastrzeżeń. Nie odznacza się on ani prawdziwym uczuciem ani natchnieniem. Literat stale osiąga cel wytknięty sobie i stale wyraża tylko to, co chce

¹² Ibid., II, 21.

¹³ W "Dernière nuit de travail", przedmowa do jego sztuki Chatterton.

powiedzieć. Jest on widziany wszędzie; wszyscy go znają i¹⁴ lubią.

Wyżej od literata stoi "wielki pisarz", "un homme d'une nature plus forte et meilleure". Źródło jego twórczości leży w "une conviction profonde et grave". Czynnikiem składowym jego geniuszu jest ześrodkowana uwaga oraz "le bon sens¹⁵ à sa plus magnifique expression." Jego filozofia powstała ze spokojnych rozmyślań jest wszechstronna. Szczególnie baczna uwagę zwraca on na porządek i przejrzystość, ponieważ jest on panem nad samym sobą i przywódcą wielu innych ludzi. Jego poglądy są wyrozumowane i cieszą się takim szacunkiem, że są poważane nawet po jego śmierci.

Vigny wymienia również inny rodzaj względnie charakter pisarski, "nature plus passionnée, plus pure et plus rare."¹⁶ Jest nim właśnie poeta. Nie jest on zdatny do niczego co nie jest "l'oeuvre divine". Taka istota z rasy wielkich i natchnionych ludzi pojawia się na świecie rzadko i w nieregularnych odstępach czasu.

Vigny czasem przypisuje poecie dar natchnienia a zwykle przypisuje mu trzy siły twórcze: wrażliwość (względnie uczuciowość), wyobraźnię i medytację. Ta ostatnia jest określana u Vigny'ego również jako rozsądek, "bon sens" lub nawet

14 Oeuvres, I, 812-13. 15 Ibid., I, 813.

16 Loc. cit.

logika. Poza tym Vigny wspomina również o pamięci jako zdolności właściwej poecie. Traktowanie tych zdolności czy też wkładz nie odznacza się u Vigny'ego ani systematyzmem i pełnią ujęcia ani też logiką. Pomimo tego można z jego wypowiedzi stworzyć przynajmniej główny zarys systemu wypływającego z jego poglądów filozoficznych.

W przedmowie do Chatterton Vigny opisuje poetę w następujący sposób:

L'émotion est née avec lui si profonde et si intime qu'elle l'a plongé, dès l'enfance, dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables, dans des inventions infinies. L'imagination le possède par-dessus tout. Puissamment construite, son âme retient et juge toute chose avec une large mémoire et un sens droit et pénétrant; mais l'imagination emporte ses facultés vers le ciel aussi irrésistiblement que le ballon enlève la nacelle.¹⁷

W powyższym zestawieniu Vigny wymienia cztery główne zdolności, które powinny w jego mniemaniu cechować poetę, a mianowicie uczuciowość, wyobraźnię, pamięć i rozsądek. Brak jest tu jednak definicji tych czterech pojęć. W innych swoich rozważaniach Vigny nie kładzie specjalnego nacisku na rolę pamięci jako zdolności poetyckiej. Na tej podstawie można przyjąć albo że Vigny uważa pamięć za pożyteczny, chociaż mało istotny, składnik w obrazie duchowym poety, albo też przypuścić, że pozostaje ona nieomawianą częścią składową jednej ze zdolności poetyckich. Czuć, albo wzruszenie,

17 Loc. cit.

jest podstawą poglądu Vigny'ego w odniesieniu do zagadnienia zdolności poetyckich. Doniosłość tego czynnika znajduje swój wyraz w jednym z rozdziałów Stello, w którym poeta Stello ogłasza swoje poetyckie "wierzę":

Je crois en moi, parce que je sens au fond de mon coeur une puissance secrète, invisible et indéfinissable, toute pareille à un pressentiment de l'avenir et à une révélation des causes mystérieuses du temps présent. Je crois en moi, parce qu'il n'est dans la nature aucune beauté, aucune grandeur, aucune harmonie qui ne me cause un frisson prophétique, qui ne porte l'émotion profonde dans mes entrailles, et ne gonfle mes paupières par des larmes toutes divines et inexplicables. Je crois fermement et une vocation ineffable qui m'est donnée, et j'y crois à cause de la pitié sans bornes que m'inspirent les hommes, mes compagnons en misère, et aussi à cause du désir que je me sens de leur tendre la main et de les élever sans cesse par des paroles de commisération et d'amour...lorsqu'il [l'amour] circule en moi, toute mon âme en est illuminée, je crois comprendre tout à la fois l'Eternité, l'Espace, la Création, les créatures et la Destinée; c'est alors que l'Illusion, phénix au plumage doré, vient se poser sur mes lèvres, et chante.¹⁸

Z powyższego jasno wynika, że uczucie w ujęciu Vigny'ego jest zdolnością intuitywno-kognitywną. Znacznie ważniejszym w koncepcji Vigny'ego jest fakt, że uczucie poety ma swoje źródło w jego miłości bliźniego i litości nad nim.

Na podstawie opisu poety, podanego w przedmowie do Chatterton, możnaby sądzić, że Vigny przypisuje pewne szczególniejsze znaczenie wyobraźni. Poeta, w jego rozumieniu, jest "opętany ponad wszystko inne przez wyobraźnię." Pomimo tego okazuje się, że Vigny właściwie nie ma własnej teorii

¹⁸ Ibid., I, 636-37.

wyobraźni. W Stello mieści się rozdział, w którym Homer rozprawia się z zarzutami Platona przeciw poetom. Fakt, że Homer przemawia tu przez usta Czarnego Doktora będącego wcieleniem rozumu, jest godny szczególnego zanotowania, ponieważ Vigny kładzie dość silny nacisk na znaczenie dowodu logicznego. Homer przyznaje, że dzieła poety są niczym innym jak odbiciem czy też odzwierciedleniem życia. Jednakże Homer staje w obro- nie tych dzieł dlatego właśnie, że poeci działają raczej dro- gą wyobraźni niż drogą rozsądku. Rozsądek i pamięć, powiada on, nie mogłyby istnieć bez wyobraźni. "Qui entraine les hommes, si ce n'est l'émotion? qui enfante l'émotion, si ce n'est l'art? et qui enseigne l'art, si ce n'est Dieu lui-même."¹⁹ Dzieła sztuki są nieśmiertelne tylko, o ile prowadzą człowieka do "niezniszczalnego prawa miłości i li- tości."

Dlatego też wyobraźnia u Vigny'ego jest albo równo- rzędną uczuciu albo też współzależną z tym uczuciem. Kilka dodatkowych wzmianek na temat wyobraźni zupełnie nie zmienia tego poglądu. W swoim Journal Vigny twierdzi, między innymi,²⁰ że wyobraźnia "nadaje ideom cielesną formę." Poza tym mówi on, że wyobraźnia jest marzeniem sennym, dzięki któremu człowiek²¹ przeżywa szybko różnego rodzaju doświadczenia. Uwagi te

19 Ibid., I, 792.

20 Ibid., II, 880.

21 Ibid., II, 881.

modyfikują do pewnego stopnia ideę wyobraźni jako czynnika współzależnego z uczuciem, ponieważ imputują one czytelnikowi, w sposób dość chwiejny i niejasny zresztą, że poeta nie tylko czuje, ale również rozumuje i tworzy. Końcowy komentarz Vigny'ego, dotyczący wyobraźni, podtrzymuje ten pogląd. Twierdzi on, że logika jest najlepszym źródłem wyobraźni i że wyobraźnia zrodzona z przesłanek logicznych nadaje dziełom najbardziej trwałą wartość.²² Jakkolwiek można byłoby rozumieć ten pogląd, jasnym jest, że wyobraźnia nie jest głównym konceptem w koncepcji poety Vigny'ego, jak jest nim u Shelley'a czy też Novalisa.

Natomiast medytacja jest, w rozumieniu Vigny'ego, równie ważna jak wrażliwość. Jest to wytężona działalność, której poeta musi się stale oddawać. Jest to coś więcej niż jedynie tylko introspekcja; jest to bowiem zdolność kształtująca. "La méditation seule bâtit pierre sur pierre et sur un plan médité."²³ Pod niektórymi względami medytacja jest tym dla Vigny'ego, czym jest wyobraźnia dla angielskich i niemieck-

²² *Ibid.*, II, 1359: "La logique est la source la plus sûre et la plus pure d'où puisse jaillir et couler l'imagination. Elle maintient la marche et la langage des personnages inventés et donne à l'oeuvre une solidité qui fait sentir à chaque pas la démonstration d'une pensée."

"L'imagination, née de la logique du Jugement, fait les plus durables oeuvres."

²³ *Ibid.*, II, 1223.

niemieckich poetów . Zazwyczaj uważa on medytację za czynność podyktowaną nakazami woli oraz za zdolność, która zezwala poecie na przedstawienie pewnych idei w formie ich obrazu stworzonego w duszy poety.

Trudno jest oddzielić medytację od natchnienia w koncepcji poety u Vigny'ego. Natchnienie, jako zdolność poetycka, niebardzo zgadza się z filozoficznym system Vigny'ego, jak jeszcze zostanie wykazane. Vigny nie uważa natchnienia za władzę, która pochodzi od jakiejś siły wyższej. Jego uwagi na temat natchnienia są uogólnianiem zagadnienia i właściwie reprezentują tradycyjne stanowisko w odniesieniu do tego problemu. Niema nawet pewności co do tego, która zdolność właściwie daje początek działalności poety. Vigny uważa poetę za człowieka oddanego stałym rozmyślaniom, ale z jego wypowiedzi nie wynika, czy natchnienie przerywa nić rozmyślań, czy też jest jego powodem. W przedmowie do Chatterton Vigny sugeruje raczej pierwszą²⁴ możliwość. Ale w swojej mowie wypowiedzianej z okazji przyjęcia do Akademii Francuskiej mówi on, że natchnienie powstaje dopiero po długiej i trudnej intelektualnej pracy.

Sur chacune des routes de sa vie, il [artysta] recueille, il amasse les trésors de son expérience,

24 Ibid., I, 815: "Le feu couve sourdement et lentement ...et laisse échapper ses laves harmonieuses, qui d'elles-mêmes sont jetées dans la divine forme des vers. Mais le jour de l'éruption, le sait-il? On dirait qu'il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même..."

comme des pierres solides et éprouvées. Il les met longtemps en réserve avant de les mettre en oeuvre. Il choisit entre elles la pierre d'assise de son monument. Autour de cette base il dessine son plan, et quand il l'a de tous côtés contemplé, refait et modelé, il permet enfin à ses mains d'obéir aux élans de l'inspiration.²⁵

W ostatecznej analizie, więc, natchnienie nie jest zdolnością duchową jasno i wyraźnie. Vigny okazuje raczej skłonność podporządkowania natchnienia medytacji, jako jednej z jej części składowych.

Powyższa dyskusja zdolności poetyckich wskazuje na to, że wszystkie te zdolności dają się zredukować do dwu równie ważnych i wzajemnie uzupełniających się i współdziałających zdolności: wrażliwości i medytacji. Sam Vigny sankcjonuje to uproszczenie zagadnienia w końcowych wnioskach Stello.

Stello ne ressemble-t-il pas à quelque chose comme le sentiment? Le Docteur-Noir à quelque chose comme le raisonnement ?

Ce que je crois, c'est que si mon coeur et ma tete avaient entre eux, agité la meme question, ils ne se seraient pas autrement parlé.²⁶

Odpowiedź na pytanie jakie są zalety duchowe poety zawiera się w uprzednich wypowiedziach Vigny'ego. Poeta odczuwa miłość ku ludzkości i lituje się nad nią. Litość i miłość bynajmniej nie imputują zdeterminowanej wytrwałości²⁷ usiłowań, które cechują wszystkich prawdziwie wielkich ludzi.

25 Ibid., I, 948.

26 Ibid., I, 805.

27 Ibid., II, 880: "Le vulgaire est entraîné, les grands caracteres sont eux qui luttent....Le fort fait ses événements, le faible subit ceux que la destinée lui impose."

Determinacja ta jest wynikiem poczucia honoru, który jest główną zaletą duchową poety. Jest to cnota, która u Vigny'ego odznacza się pięknem samym w sobie. Vigny powiada: "L'honneur, c'est la poés²⁸ie du devoir." Na pierwszy rzut oka honor wydaje się cnotą raczej dość ograniczoną, ponieważ łączy się ona zazwyczaj z obyczajami pewnej określonej grupy ludzi. Podając definicję honoru w Journal Vigny przypuszczał prawdopodobnie, że wyraża on arystokratyczny punkt widzenia. Mimo wszystko honor jest dla niego cnotą poetycką. Ta właśnie zaleta stale pobudza go do spełnienia jego zadania jako poety.

Miłość, litość i honor są odpowiedzią na to, co Vigny określa jako "besoins de l'âme", którymi są "connaître,²⁹ aimer et chanter". Kardynalną cnotą jest poczucie honoru, będące przewodnikiem poety w jego stałym poszukiwaniu za ideą. Jego miłość ludzkości i litość nad nią są dla niego stałą zachętą w tym poszukiwaniu. Poeta wypełnia swoje posłannictwo przez wyrażanie w słowie wyników swoich zmagających się duchowych i poszukiwań.

W koncepcji Vigny'ego poeta jest istotą nieomal samorządną. Przyjmuje on niechętnie natchnienie od jakiejkolwiek siły wyższej. niesprawiedliwość i nędza, które Vigny ogląda na świecie, napawa go rozpaczą. Vigny boleje nad faktem, że Bóg nie wyjaśnia przyczyn i celów, któreby usprawiedliwiały

28 Ibid., II, 1021.

29 Ibid., II, 889.

należycie stałe rozpaczliwe położenie ludzkości. Patrząc na to z tego właśnie punktu widzenia Vigny skłonny byłby nawet odrzucić natchnienie pochodzące z tajemniczego lub też pogardzanego źródła. Ale Vigny jest człowiekiem zbyt gorąco oddanym swej sprawie, aby odrzucić jakiekolwiek natchnienie (bez względu na jego źródło), które daje poecie możliwość działania w społeczeństwie, lub raczej, dla dobra tego społeczeństwa. Wyjaśnienie tego zagadnienia podane przez Vigny'ego jest tak mgliste i ogólne, że wyklucza ono możliwość jakoby poeta mógłby być narzędziem jakiejś wyższej siły. W pewnym miejscu nawet, Vigny wysuwa pogląd, że istota poety i jego działalność nie dają się w ogóle wyjaśnić. "Le talent du Poète a le malheur d'être indéfinissable."³¹ Niekiedy znowu pisze on o ideach, będących impulsem poetyckiej twórczości, poprostu jako o ideach otrzymywanych przez poetę, względnie pochodzących z niewiadomego źródła. "L'idée une fois reçue m'émeut jusqu'au coeur, et je la prends en adoration."³² Chociaż komentarze Vigny'ego na ten temat są utrzymane w pierwszej osobie odnoszą się one również bezpośrednio do jego koncepcji poety. Wszystkie wymagania, które Vigny stawia sobie, jako poecie, obowiązują również innych poetów. "Soumettre le monde à la domination sans bornes des esprits supérieurs en qui

³⁰ Edmond Estève, Alfred de Vigny: sa pensée et son art (Paris: Garnier Frères, 1923), str. 44.

³¹ Oeuvres, II, 1146.

³² Ibid., II, 1353.

réside la plus grande partie de l'intelligence divine doit
être mon but -- et celui de tous les hommes forts du temps." ³³

Następująca notatka w jego Journal rzuca więcej światła nie-
tylko na to zagadnienie, ale również na stosunek poety do jego
epoki.

Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique, est tombée,
de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en
arracher, elle y germe comme le grain dans une
terre labourée sans cesse par l'imagination. En
vain, je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur
d'autres choses, je la sens pousser en moi, l'épi
mûrit et s'élève, et bientôt il faut que je mois-
sonne ce froment et que j'en forme un pain salu-
taire et quotidien pour la multitude.³⁴

Widoczne są tu dwie siły skierowane do osiągnięcia
jednego celu. Jedna jest niewiadomego pochodzenia, drugą zaś
są zdolności uczucia i medytacji. Siły te istnieją poza obrę-
bem czasu i są stale czynne, choć nie zawsze widzialne.
Wspólnym ich celem jest działanie na korzyść ludzkości. Tej
nieznanej sile Vigny dość często daje nazwę przeznaczenia,
które jednak dla niego nie jest czymś wszechmocnym. Powiada
on: "Je pense que la Destinée dirige une moitié de la vie de
chaque homme et son caractere l'autre moitié." ³⁵ Przeznacze-
nie, więc, i Opatrzność nie są tym samym, a przynajmniej nie
można mieć pewności że są one identyczne, bo cel człowieka

33 Ibid., II, 847.

34 Ibid., II, 1180.

35 Ibid., II, 1270.

jest "toujours voilé".³⁶ W Stello poeta Chatterton w rozmowie z Lordem Mayorem Londynu tak tłumaczy funkcję poety:

"Le Poète cherche aux étoiles quelle route nous montre le doigt du Seigneur."³⁷

Późniejsze powtórzenie tego oświadczenia w sztuce Chatterton, wydaje się wskazywać na stale rosnącą pewność co do stosunku zależności pomiędzy poetą a Bostwem. W Chatterton poeta nie "poszukuje" w gwiazdach; on³⁸ "czyta" w nich. Te oświadczenia mogą być rozumiane tylko w formie przenośni. Natura, jak wykazano, jest dla Vigny'ego połączeniem ślepych sił, które nie mówią nic człowiekowi o jego przeznaczeniu. Bardziej ważnym jest jednak fakt, dość rzadko poruszany, że ani Stello ani Chatterton nie posiadają kwalifikacji wymaganych przez Vigny'ego w jego koncepcji poety. Obaj odznaczają się wprawdzie dużą uczuciowością, ale żaden z nich nie jest rozumującą względnie medytatywną istotą w sensie terminologii ustalonej przez Vigny'ego.

³⁶ Marc Citoleux, Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères, "Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée," tome XVII (Paris: Champion, 1924), jest zdania, że dla Vigny'ego przeznaczenie i opatrność są tym samym. Píše on, str. 308: "Ainsi la théorie de la Destinée est une théorie de la Providence. L'Homme ne lutte pas contre la Providence; il lutte contre les embarras de sa vie, afin d'accomplir plus vite l'oeuvre divine." Można by dyskutować stanowczość tego oświadczenia. W sprawach wiary dobrze jest pamiętać słowa samego Vigny'ego. Oeuvres, II, 1192: "On parle de la Foi.--Qu'est-ce après tout que cette chose si rare?-- Une Espérance fervente. Je l'ai sondée dans tous les prêtres qui disaient la posséder et n'ai trouvé que cela. Jamais la certitude."

³⁷ Ibid., I, 677.

³⁸ Ibid., I, 886.

Poeta jest tworem swoich zdolności i zalet duchowych. Nie jest on boskim narzędziem ani też narzędziem ducha epoki. Miłość ludzkości i litość nad nią oczywiście skłaniają go raczej do zajmowania się własną epoką, ale nie mają na niego bezpośredniego wpływu. Poeta Vigny'ego nie interesuje się jakimiś szczególnymi faktami danej epoki, ale raczej przedstawianiem idei. Ponadto poeta musi być silniejszym od niej jeśli ma on wypełnić swoje zadanie dla własnego społeczeństwa oraz przyszłych czasów. Tylko w tym wypadku jeśli poeta jest silniejszym od idei, może on stworzyć z niej to, czym ona powinna właściwie być, to jest pomnikiem rozwoju ducha ludzkiego. "Si le Poète est plus fort que l'idée, il la pétrit, la forme et la met en oeuvre. Elle devient ce qu'il a voulu, ³⁹ un monument."

Vigny zajmuje się najbardziej rolą poety w tym procesie rozwojowym oraz jego stosunkiem do społeczeństwa. Zgadza się on z innymi poetami, że poeta stoi wyżej od swoich czytelników. Przez całe swoje życie Vigny twierdził i wierzył, że ludzie odznaczający się geniuszem byli niezrozumiani i niedoceniani przez swoich bliźnich oraz rządy swoich krajów. Człowiek genialny pomimo wszystko stale wypełnia swoje zadanie aż do jego logicznego zakończenia w warunkach odosobnionej i samotniczej wspaniałości. We wierszu "Moïse" Mojżesz zadaje

39 Ibid., II, 170.

Bogu następujące pytanie:

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?⁴⁰

Pogląd Vigny'ego o wyższości poety nad jego czytelnikami przychodzi mu o tyle łatwiej, że jego własna opinia o czytelnikach jest dość niska. Prawie nikt z Francuzów, w jego mniemaniu, nie jest zdolnym do właściwego oceniania czegoś poważniejszego od wodewilu.⁴¹ Przyjmuje on twierdzenie Byrona, który utrzymywał, że w całym świecie żyje zaledwie ⁴²jakieś cztery tysiące ludzi zdolnych do zrozumienia poezji. Oczywiście takie poglądy w ogóle nie harmonizują z uczuciami miłości i litości, które poeta powinien żywić w stosunku do ludzkości. Dlatego też komentarze te powinny być pojmowane raczej jako ściśle osobiste uwagi, aniżeli jako część integralna koncepcji Vigny'ego. Późniejsza notatka w Journal uderza już znacznie celniej w sedno zagadnienia. Masy, twierdzi Vigny, są tak uciśnione, że samo utrzymanie się przy życiu sprawia im trudność; nie mają one czasu na czytanie. Poeta powinien rozumieć tę sytuację, choćby ze względu na swoją sympatię ku ludzkości i spodziewać się czytelników nie w ⁴³swoim czasie, ale u przyszłych pokoleń.

Należy również postarać się o pogodzenie powyższych poglądów z twierdzeniem jakoby poeta był pariasem w swoim

⁴⁰ Ibid., I, 58.

⁴¹ Ibid., II, 888.

⁴² Ibid., II, 1068-69.

⁴³ Ibid., II, 1268-69.

społeczeństwie i nieuniknioną ofiarą władzy swojego rządu.⁴⁴
 Sam Vigny czynił wszystko możliwe aby zachęcić i ochronić
 poetę swojej epoki, czy też pomóc mu w trudnych warunkach
 bytowania w ramach niedoskonałego społeczeństwa. Każdy, kto
 posłał mu swój zbiór poezji, mógł liczyć przynajmniej na
 otrzymanie listu zawierającego entuzjastyczną pochwałę swoich
 utworów, jak na to jasno wskazuje jego korespondencja. Jeśli
 tylko mógł on zrobić coś więcej dla wspomżenia poety czynił⁴⁵
 on to chętnie i z dużym zadowoleniem.

Stello dowodzi, że poeta jest upośledzoną i cierpiącą
 istotą pod jakimkolwiek rządem: absolutną monarchią, mon-
 archią konstytucyjną czy też republiką. Specyficznymi dowo-
 dami są Gilbert, Chatterton i Chenier, którzy reprezentują
 wszystkich poetów. Na końcu tego utworu Czarny Doktor wymie-
 nia kilka prawideł postępowania ("ordonnances"), których

44 Pojęcie poety jako pariasa było rozpowszechnione
 w tym czasie. Zobacz C.Wesley Bird, Alfred de Vigny's
 Chatterton: A Contribution to the Study of its Genesis and
 Sources (Los Angeles: Lymanhouse, 1941), str. 12-17.

45 Zobacz list do Émile Péhanta w Oeuvres complètes de
 Alfred de Vigny: Correspondance: première série, notes et
 éclaircissements de Fernand Baldensperger (Paris: Conard,
 1933), str. 363: "J'ai le bonheur de pouvoir offrir à M.
 Péhant un emploi qui n'aura rien que d'honorable et qui
 l'occupera sous peu." W swoim Journal, w związku z tym, Vigny
 notuje: "Émile Péhant, placé à Vienne comme professeur de
 rhétorique.--Sauvé." Gdyby Vigny był konsekwentnym dodałby
 on --ocalony jako człowiek, ale stracony jako poeta. Według
 jego koncepcji, lub przynajmniej według twierdzeń zawartych
 w Chatterton i Stello wszelka zwykła praca osłabia, a nawet
 niweczy, zdolności twórcze poety.

poeta powinien się trzymać. Pierwszym z nich jest: "SÉPARER⁴⁶ LA VIE POÉTIQUE DE LA VIE POLITIQUE." Pomiędzy sztuką rządzenia a sztuką wyrażania swoich myśli w poezji istnieje zasadnicza różnica. Ponieważ każdy porządek społeczny jest oparty na jakimś śmiesznym kłamstwie ("mensonge ridicule"), sztuka rządzenia zmienia się z każdym wiekiem aby zastosować się do istniejących okoliczności. Piękno poezji natomiast jest pięknem trwałej prawdy. Dlatego też każdy polityk uważa poetę za swojego urodzonego przeciwnika i robi wszystko co w jego mocy, aby go zniszczyć.

W celu dopomożenia poecie do uniknięcia takiego nie-szczęścia, Czarny Doktor daje poecie inną jeszcze radę:⁴⁷ "SEUL ET LIBRE, ACCOMPLIR SA MISSION." Samotność jest właśnie źródłem natchnienia. Vigny objaśnia w swoim Journal:

Quand j'ai dit: 'La Solitude est sainte,' je n'ai pas entendu par solitude une séparation et un oubli entier des hommes et de la Société, mais une retraite où l'âme se puisse recueillir en elle-même, puisse jouir de ses propres facultés et rassembler ses forces pour produire quelque chose de grand.-- Cette production ne peut jamais être qu'un reflet des impressions reçues de la Société, mais il sera d'autant plus brillant que le miroir sera plus clarifié par la retraite et plus épuré par la flamme d'un amour extatique de la pensée et l'ardeur d'un travail opiniâtre.⁴⁸

Należy przypuszczać, że te właśnie "wrażenia spowodowane przez społeczeństwo", są źródłem materiału poety i są

46 Oeuvres, I, 800.

47 Ibid., I, 801.

48 Ibid., II, 963.

właściwie tym samym, co omawiana uprzednio "wybrana prawda". Jeśli natomiast tak nie jest, należy stwierdzić poważny brak logiki w koncepcji Vigny'ego. Zapewnia on jednak w Stello, że⁴⁹ królestwo poety leży w przyszłości. Poeta powinien unikać pokusy czynnego uczestniczenia w codziennych ludzkich sprawach. Celem jego jest stworzenie nieśmiertelnych dzieł. Wykorzystanie idei zawartych w tych dziełach powinien on pozostawić innym ludziom.⁵⁰

Nie tylko zorganizowane społeczeństwo jest wrogiem poety; masy również ustosunkowują się do niego nieprzychylnie. Stanowisko to jest jednym z centralnych problemów w Daphné, początkowo pomyślane przez niego jako ciąg dalszy Stello. W rzeczywistości Daphné porusza problem moralnej autonomii i moralnej prawości, odrzucanych przez masy. Tytuł tego dzieła oznacza miejsce zebrania artystów i filozofów. Vigny nie twierdzi wprost, że poeta nie jest przyjęty przez masy; taki jednak wniosek nasuwa się przy końcu tego dzieła.⁵¹ I znowu poeta musi pracować samotnie, w oderwaniu od ludzi.

Oświadczenia Vigny'ego w sprawie zmian w psychice poety na skutek zaniedbania i stałego zwalczania tak przez

49 Ibid., I, 803.

50 Ibid., I, 801-02.

51 Wnikliwą dyskusję problematyki Daphné podaje Wacław Lednicki w Alfred de Vigny. Z historii pesymizmu religijnego (Warszawa: Zjednoczenie, 1923), str. 151-90.

52
rząd jak i przez masy były dość często opłakiwane. Konkluz-
ją sztuki Chatterton i przedmowy do niej jest to, że poeta
skazany jest tylko na rozpacz i śmierć. Wydaje się jednak, że
ten pogląd nie jest zasadniczą częścią koncepcji Vigny'ego.
Gdyby pogląd ten był czymś więcej ponad przesadzone, drama-
tyzowanie poety albo uskarżanie się na ślepotę społeczeń-
stwa w stosunku do geniuszu, Vigny odmawiałby tym samym poecie
jego zalet duchowych. Natomiast właściwe poecie cnoty miłości,
litości i honoru nie pozwalają na rozpaczanie. Poeta nie po-
trzebuje uznania, powinien on tylko "wiedzieć, kochać i
śpiewać."

Najsłabszym stosunkowo punktem koncepcji Vigny'ego,
który nie był jeszcze dostatecznie podkreślany, jest fakt,
że brak jest w niej zadowalniającego wyjaśnienia w jaki spo-
sób poeta może wywierać jakikolwiek wpływ na otoczenie. Wszy-
scy prawie omawiani poeci mają tę samą trudność, w mniejszym
lub większym stopniu. U Vigny'ego jednak sytuacja jest właś-
ciwie nierozwiązalna. Poeta Shelley'a wyraża wieczyste prawdy,

52 Zobacz Maurice Paléologue, Alfred de Vigny (Paris: Hachette, bez daty), str. 49-50. Stanowisko to krytykuje rów-
nież Benedetto Croce w European Literature in the Nineteenth Century, tłum. Douglas Ainslie (New York, Knopf, 1924), str. 131: "...in what respect is society wanting towards artists in the matter of duties? Indeed, what special duties does society owe to the artist? It certainly has a duty towards art, that of compelling itself to enjoy and to understand it. But its duty towards artists is the same, neither more nor less, than that owed to all its other members."

których sama natura domaga się rozpoznania przez czytelnika, nawet jeśli proces tego rozpoznania jest bardzo powolny. Novalis rozwiązuje ten problem twierdząc, że człowiek jest dzieckiem Bożym. Vigny nie podaje żadnego rozwiązania ponieważ jego psychologia jest niewystarczająca, a jego metafizyka niekompletna. Nie przyjmuje on też boskiego pośrednictwa. Jego poeta więc pozostaje samotny i odosobniony.

W późniejszych latach, kiedy pesymizm Vigny'ego stawał się coraz to bardziej umiarkowany, odnosi się on znacznie przyjaźniej do swoich czytelników. W "L'Esprit pur" wyraża on swoją radość z uznania, które – jak mówi – staje się jego udziałem. Nie wyjaśnia to jednak sposobu wpływania na czytelników. Wyjaśnienia tego należy szukać gdzieś indziej. Należy zdawać sobie sprawę z tego, że Vigny nie ustanawia żadnego ostatecznego celu dla egzystencji ludzkiej. Można jednakże przyjąć, że cel ten jest nieskończony. W tym procesie codzienne sprawy ludzkie nie mają żadnego znaczenia. Wagę należy przywiązywać do myśli lub też idei, ponieważ tylko one mają możliwość przetrwania po śmierci jednostki. Estève przytacza część przedmowy do trzeciego wydania Poezji Vigny'ego, która⁵³ rzuca więcej światła na to zagadnienie. Vigny porównuje postęp ludzkości w dziedzinie myśli do armii maszerującej przez pustynię. Główna siła tej armii wie o tym, że zadaniem

53 Op. cit., str. 121.

jej jest posuwanie się do przodu, ale nie zdaje sobie sprawy z działalności szperaczy w przodzie; nie wie ona również nic o jednostkach zalegających w tyle. Vigny nie wyjaśnia dlaczego armia ta czuje konieczność posuwania się naprzód. Powiada on natomiast, że niekiedy armia ta natrafia przypadkowo na ślady pozostawione przez szperaczy i ślady te dodają żołnierzom odwagi do dalszego marszu. Uogólniając ten obraz Vigny powiada: "Dans cette rapide et continuelle traversée vers l'infini, aller en avant de la foule, c'est la gloire; aller avec elle, c'est la vie; rester en arriere, c'est la mort même."⁵⁴

Taki pogląd na funkcję poety i efekt jaki wywiera on na czytelników pokrywa się w zupełności z całą koncepcją Vigny'ego. Poeta stale wskazuje ludzkości drogę, po której powinna dążyć, a tylko jego wrażliwość i rozumowanie mówią mu, która z dróg jest prawdziwą.

54 Loc. cit.