

MARIAN MACIEJEWSKI

ZAGADKA I TAJEMNICA

Z ZAGADNIEŃ ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ
W OKRESIE PRZEŁOMU ROMANTYCZNEGO

1

Tropiąc nadrzędne zasady estetyczne organizujące powieść poetycką, przy założeniu, by nie popaść w konflikt z widzeniem historycznym redukującym aprioryzm badawczy, trzeba odwołać się do percepcji czytelnika historycznego. Wiele o istocie sztuki poetyckiej powie pierwsze wrażenie. W wypadku na przykład odbiorcy, którego „smak” literacki wykształcił „wiek oświecony”, będzie się miało do czynienia ze swego rodzaju szokiem, manifestowanym zazwyczaj w sposób niewybredny. Pierwsi czytelnicy polscy Byrona, którzy wyszli ze „szkoły klasycznej”, zgodnym chórem wydadzą o poematach angielskiego lorda opinię negatywną. Posłuchajmy przykładowo wypowiedzi korespondenta „Wandy”, wypowiedzi należącej do wczesnej recepcji Byrona w Polsce:

Ciemność [...] jest jedną z największych wad Romantycznych pisarzy, a lubo z przeznaczenia winni być poetami ludu całego, tak są przecież częstokroć zawiłymi, że pisma ich zaledwie oświecą klasa zrozumieć jest zdolna. — Z najnowszych poetów Lord Byron niech tu służy za przykład¹.

„Ciemność” będąca zaprzeczeniem ładu, porządku, klarowności dla klasyka nie może być wartością estetyczną; przeciwnie, będzie więc jej zaprzeczeniem. Nawet tak ugodowo nastawiony krytyk, jakim był Franciszek Morawski, w tym wypadku okaże się bezwzględny. Spójrzy na te sprawy poprzez metaforę biblijno-mitologiczną, wypędzając „ciemność” z „raju piękności”:

Żaden wiek się na świecie z ciemności nie chlubił,
Syn ciemności wśród raju jeszcze piękność zgubił,

¹ *Niektóre uwagi nad stanem i potrzebami literatury polskiej* (wyjątek z listu udzielonego redakcji), „Wanda”, I (1821) 213.

Ciemność zawsze prawd wszystkich najdroższym jest wrogiem
A Feb nie tylko rymów — lecz i światła Bogiem².

Wypowiedź korespondenta „Wandy” była impresją czytelniczą bardziej nakierowaną na socjologię odbioru niż na ocenę ściśle literacką. Krytyk francuski L. Thiésse, z którego poglądami czytelnik polski mógł się zapoznać w tymże 1821 roku za pośrednictwem artykułu *O Lordzie Byronie* tłumaczonym „z drugiej ręki” przez K. Brodzińskiego³ — podziela na temat „ciemności” sąd analogiczny, argumentuje go jednak odniesieniem do „wzorów”:

Prawdziwie wielcy pisarze (mówi), są zawsze łatwi i zrozumieli; Homer najzrozumialszy jest ze wszystkich Greków. *Eneidę* w całym ciągu łatwiej zrozumieemy, niż wszystkie inne dzieła Wirgilego. Milton nad obydwu w swym języku ciemniejszy, łatwiejszym jest niż bardzo wielu angielskich pisarzy. Pope daje się wiernie tłumaczyć. Ze Szekspir często jest ciemnym, jest to winą zastarzałego języka, przecież wiele w nim rzeczy bardzo jasnych do zrozumienia. Kornela, Rasyne i Boala bez trudności cudzoziemiec rozumie. Ale cóż mówić o poecie, na którego niezrozumiałość sami się skarżą ziomkowie? [oczywiście chodzi o Byrona]⁴.

Znamienne u krytyka klasycystycznego ahistoryczne widzenie zjawisk literackich. Obowiązuje tylko jeden klarowny, uporządkowany intelektualnie wzorzec poddany ściśle przestrzegany dystynkcjom rodzajowym i gatunkowym. Krytyk nie dostrzega przeobrażeń historycznych genetycznie zdeterminowanych odrębnymi założeniami filozoficzno-estetycznymi. Jest przekonany, że wszystko wyjaśni normatywna stylistyka XVIII wieku, której „jasność” jako nadrzędna kategoria este-

² F. Dzierżykraj-Morawski, *Klasyki i romantycy polscy w dwóch listach (List drugi do romantyków)*, [W:] *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*. Z przedmową S. hr. Tarnowskiego, t. I, Poznań 1882, s. 173.

³ Przekład rozprawy ukazał się w „Pamiętniku Warszawskim”, czasopiśmie prenumerowanym m.in. przez Filomatów. Czytywał je więc także i Mickiewicz (zob. M. Szykowski, *Adam Mickiewicz budowniczy prawdziwej Polski*, Lwów 1922, s. 17). Informacja ta wyznacza pismu niewątpliwą rangę w kształtowaniu świadomości artystycznej epoki. „Pamiętnik Warszawski”, jak wiadomo, drukował przecież także w przekładzie K. Sienkiewicza *Panią jeziora Scotta*, „[...] pierwszy okaz angielskiego romantyzmu, który dostaje się w ręce Mickiewicza i uderza jego wyobraźnię »czuciem, okropnością, mocą wyrażeń i nowością porównań« — na cztery lata przed rozpoczęciem właściwej »brytanomanii!» (op. cit., s. 17).

⁴ K. Brodziński, *O Lordzie Byronie. Artykuł II*, „Pamiętnik Warszawski”, luty 1821, s. 172 [przekł. z niem., „Tyg. Liter.”, a ten streszczeniem z: L. Thiésse, *L. Byron*, „Revue encyclopédique”, V (1820) 129—145], [W:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, opr. A. Łucki, Warszawa 1934, t. I, s. 241.

tyczna dyktuje prawa. Oczywiście jest przeświadczony o ponadczasowej wartości tej kategorii. Krytyk klasycystyczny nie odnosi kategorii „jasności” i „ciemności” do świata przedstawionego jako atrybutów jego ontycznej struktury — będzie to dopiero wykładnikiem świadomości romantyków — lecz sprowadza całe zagadnienie na płaszczyznę umiejętności pisarskich w zakresie stylu i kompozycji⁵.

[...] jasność jest wynikłością loiki, stylu, stosowności wyrazów i łatwej składni. Na tych korzyściach zbywa Byronowi najwięcej. Prawie on zawsze zapomina czynić stosowne przejścia, nie sądzi nawet godnym pracy wskazać je jakkolwiek. Przeskakuje wszystkie pośrednie pomysły z głównymi spojone, zawsze na to rachuje, że czytelnik do wypełnienia braku dosyć ma rozsądku⁶.

Upraszczający charakter takiego ujęcia zauważyć mogła dopiero krytyka dysponująca przeciwstawną, romantyczną świadomością zjawisk artystycznych. Adolf Pictet, jeden z redaktorów „Biblioteki Powszechnej”⁷, którego poglądy estetyczne zamieściła w 1827 roku „Biblioteka Polska”, polemizując z błędnymi jego zdaniem ujęciami różnic między poezją klasycystyczną a romantyczną, rozprawia się także między innymi z tymi, „którzy nie mieszając do kwestii swoich zdań politycznych i religijnych, sądzą ją po prostu pod literackim punktem widzenia”⁸.

⁵ Sygnalizowane tutaj różnice w poglądach estetycznych między klasycyzmem a romantyzmem wyznacza ogólniejsza zasada filozoficzna przyznająca w romantyzmie w przeciwieństwie do oświecenia prymat realnemu życiu, a nie intelektualnej o nim refleksji. Ta różnica posłużyła I. Chrzanowskiemu do skonstruowania „opozycyjnej” definicji romantyzmu: „Romantyzm jest to prąd europejskiej kultury duchowej XVIII i XIX wieku, którego istotę stanowi walka ducha z jednostronnością oświecenia, to znaczy walka irracjonalnych pierwiastków duchowych z roszcującym sobie prawo do wszechwładztwa pierwiastkiem racjonalnym; czyli inaczej: walka o wyższość realnego życia nad oderwaną myślą o życiu” [podkr. I. Ch.] (*Charakterystyka romantyzmu*, „Rok Polski”, 1917, nr 2 i 3; przedr. w: *Z epoki romantyzmu. Studya i szkice*, Kraków [brw.], s. 40, zob. także s. 16). W następujących cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, podkreślenia pochodzą ode mnie — M. M.

⁶ O *Lordzie Byronie*. Artykuł II, s. 241. O klasycystycznym rozumieniu „jasności” jako kategorii estetycznej uwikłanej równocześnie w kontekst epistemologiczny, oczywiście o nastawieniu esencjalnym, pisze Stanisław Pietraszko w pracy *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, (Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 97—100).

⁷ Genewska „Biblioteka Powszechna”, jak informuje M. Szykowski, również prenumerowana była przez Filomatów (op. cit., s. 17).

⁸ A. Piktet, *Estetyka. Kilka myśli o różnicy Rodzajów Klassycznego i Romantycznego przez [...], jednego z Redaktorów dziennika „Biblioteka Powszechna”, „Biblioteka Polska”, IV (1827) 230.*

Zbieżność z zacytowanym poglądem L. Thiésse'a jest tak daleko posunięta, jak się zaraz z egzemplifikacji okaże, iż bez trudu mimo anonimowego wskazania, każdy rozpozna świadomych bądź też nieświadomych zwolenników orientacji klasycystycznej:

[...] jedni widzą tylko w rodzaju romantycznym brak wszelkich reguł, przesadę stylu, ciemność wyobrażeń i dziwactwo imaginacji, a nawet kilku pisarzy, którzy z dobrą wiarą za romantyków się głoszą, zdają się być przekonani, że to są istotne cechy rodzaju⁹.

Pictet nie mógł się zgodzić na to, by atrybut „ciemności” stanowił główny wyróżnik poezji romantycznej. Nie mógł się zgodzić przede wszystkim dlatego, iż przyjęto ściśle literacki punkt widzenia, rozumie się samo przez się, z aspektu poetyki klasycystycznej. Tylko deprecjonujące nastawienie nie mogło przynieść oceny pozytywnej. „Ciemność” jako formuła wartościująca mieści w sobie deprecjonujący ładunek znaczeniowy. Romantyk może i zgodziłby się na ową „ciemność” jako istotę poezji romantycznej, gdyby odbarwić ją z oceny negatywnej, a samo zjawisko przełożyć tym samym na język krytyki romantycznej. Może owych „kilku pisarzy” wspomnianych przez Picteta, „którzy z dobrą wiarą za romantyków się głoszą”, używa terminu „ciemność” w znaczeniu zmodyfikowanym — opisowym a nie wartościującym. Przecież takie znaczenie przypisywał „ciemności” nawet przedstawiciel XVIII wieku Edmund Burke, i to w odniesieniu do Milтона¹⁰, o czym w

⁹ Tamże, s. 230.

¹⁰ Zdziwienie trzeba jednak hamować, gdyż — jak dowodnie wykazał Zygmunt Lempicki — już w momencie największego rozkwitu oświeceniowego racjonalizmu, w jego ramach, pojawiła się silna opozycja karmiona osiągnięciami angielskiego empiryzmu. Przełom filozoficzny ze znamioną ekspansją psychologizmu, którego artystyczne konsekwencje pojawiają się w literaturze romantycznej, dokonywał się w w. XVIII: „W Anglii powstaje psychologizm [podkr. Z. Ł.]. Wyrosły na gruncie kultury oświecenia jako naturalny objaw jego zapędów analitycznych, staje się on niebawem przez swe genetyczne ujęcie rzeczywistości najzawziętym i najniebezpieczniejszym wrogiem oświecenia, w którego system gwałtownie się wżera. Pod jego naporem wali się estetyka racjonalistyczna. Analiza przeżycia artystycznego i twórczości estetycznej otwiera zupełnie nowe aspekty. I tu grunt przygotowuje Shaftesbury. Hutcheson, Harris, Burke, Young, Webb, Home rozwijają i doskonałą tę metodę” (*Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa—Lwów 1932; przedr. w: *Wybór pism*, opr. H. Markiewicz, t. I, Warszawa 1966, s. 120). Z prac E. Burke'a wymienić należy przede wszystkim *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przełożył P. Graff, Warszawa 1968, zwłaszcza rozdziały: „Tajemniczość” (s. 65), „O różnicy między jasnością i tajemniczością w odniesieniu do namiętności” (s. 66), „Na ten sam temat” (s. 67), „Ciemność jest groźna sama przez się” (s. 163), „Dlaczego ciemność jest groźna” (s. 165).

następujący sposób powiadania W. Scott w artykule *O nadnaturalności w romansach* przedrukowanym przez „Dziennik Wileński” (1829):

Burke mniema, iż dla przejścia trwogą, ciemności potrzeba, i z tego względu uważa Milтона za poetę najlepiej znającego tajemnicę malowania przedmiotów okropnych¹¹.

Rehabilitację zjawisk objętych terminem „ciemność”, oczywiście ze znamienym przesunięciem semantycznym, przeprowadzi Artaud w rzeczy czytanej przy otwarciu kursu Ateneum królewskiego w Paryżu 2 grudnia 1824 roku *O geniuszu poetyckim XIX wieku*. Czytelnik polski mógł zapoznać się z tym oficjalnym wystąpieniem krytyka romantycznego z przekładu zamieszczonego w 1825 roku w „Bibliotece Warszawskiej”. Pan Artaud chce odpowiedzieć na pytanie, czy możliwy jest geniusz poetycki w wieku XIX, w wieku daleko posuniętej cywilizacji, w epoce intensywnego rozwoju nauk przyrodniczych. Pytanie drugie to pytanie o naturę geniuszu i jego znamiona. Mimo tak zaprogramowanej problematyki, zorientowanej, jakby się dziś powiedziało, na psychologię twórczości, gros uwag dotyczy jednak istoty poezji romantycznej ze szczególnym uwzględnieniem Scotta i Byrona. Sądy z zakresu psychologii dają się łatwo przetłumaczyć na język historycznoliteracki. Będą reprezentowały one wówczas świadomość artystyczną na temat ekspansji liryzmu w ówczesną poezję.

Na razie poglądy Artauda interesują nas jako próba obiektywnego spojrzenia na szereg rozwiązań poetyckich ekskomunikowanych przez klasyków formułą „ciemność”, a tym samym wyżenionych z „raju piękności”.

Władzą poezjotwórczą, a raczej zwierciadłem, w którym odbija się „poezja naturalna” (tajemny związek naszej istoty ze zjawiskami świata) — jest imaginacja: „ona ubarwia i ożywia wszystko, co pochwyti, ona kształt wyraźny nadaje pomysłom najwięcej oderwanym i najgłębszym uczuciom”¹². W zakres wyobraźni z jednej strony wchodzi „dar uczucia”, z drugiej zaś „sztuka malowania”. Analogicznie budulcem, który wyobraźnia przetwarza w poezję, jest „serce człowieka” i „natu-

¹¹ W. Scott, *O nadnaturalności w romansach* przez [...], przekł. F. W., „Dziennik Wileński”, VIII (1829; *Historia i literatura*) 211.

¹² [Nicolas-Louis] Artaud, *O geniuszu poetyckim XIX wieku. Rzecz czytana przy otwarciu kursu Ateneum królewskiego w Paryżu 2 grudnia 1824 przez ...* [przekład prawdopodobnie: P.R.B., gdyż tak sygnowany jest jeden z przypisów, adoptujący rozważania do sytuacji w Polsce — s. 44], „Biblioteka Warszawska”, III (1825) 32. Wystąpienie Artauda w Athenée było we francuskiej walce klasyków z romantykami — jak zauważa Aleksander Łucki — niewątpliwym sukcesem tych ostatnich (*Rozwój teorii romantyzmu we Francji*, Kraków 1919, s. 97).

ra”¹³. Stąd rozróżnienie w ówczesnej krytyce literackiej dwóch rodzajów poezyj:

[...] jedną znajdującą upodobanie w zewnętrznej naturze, a inną będącą odbiciem gwałtownego wzruszenia, które się wywnętrzyć pragnie. W terażniejszych czasach, dwie szkoły kolejno uprawiały te dwie niwy świata poetyckiego¹⁴.

Artaud dochodzi jednak do wniosku, iż ujmowanie wszystkich zjawisk poetyckich w ramach wymienionych dwóch „szkół” jest ujęciem niepełnym. Postuluje więc jeszcze wyodrębnienie trzeciego rodzaju poezji, będącego wykładnikiem istniejącej w człowieku oddzielnej władzy dysponującej swoistym przedmiotem poetyckiego poznania. Oto charakterystyka tej władzy i jej przedmiotu:

Jest w nas władza przenoszenia się za granicę rzeczywistości, jest to skłonność nadawania przyczyn nadprzyrodzonych tym zjawiskom, których sobie prostym pojęciem wytlomaczyć nie możemy, jest miłość cudowności, która się z taką siłą w młodości narodów i w dzieciństwie człowieka objawia, a którą światło starszego wieku nie zawsze zniszczyć zdoła.

Obdarzona twórczą siłą zrodziła bogów starożytnych mitologii, działaczom przyrodzenia postać ludzką nadała, ożywiła gwiazdy, poddała rzeki i ciemne lasy pod straż opiekuńczych geniuszów, ona także w średnim wieku zaludniła duchami i wrózkami te stare zamki przytułki feudalności, dawne grody baronów, którzy postrach wokoło siebie szerzyli i wszystkie te fantastyczne utwory tak mocno wkorzone w nasz umysł¹⁵.

I tu już dochodzimy do pośrednio przeprowadzonej rehabilitacji „ciemności”. Boć owa wrodzona człowiekowi potrzeba cudowności i jej rezultat — cudowność objawiająca się w dokonaniach poetyckich na obszarze całej literatury od starożytności aż do wieku XIX jest uzależniona od swego rodzaju niewiedzy czyli właśnie „ciemności”; stąd obawa przewijająca się przez cały wykład, czy możliwy jest „geniusz poetycki” w wieku, „co wszystko rozebrał”¹⁶. Niepostrzeżenie wymkną się poecie obszerne regiony możliwości artystycznych i to możliwości najbardziej efektywnych:

¹³ Artaud, l.c., s. 33.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 34.

¹⁶ „Jakichże złudzeń można spodziewać się od wieku, co wszystko rozebrał; gdy chemia rozłożyła istoty na ich najdelikatniejsze pierwiastki, gdy uczonej wiadomości żądzą pozerany zagłębia się w wnętrzościach ziemi i wydiera tajemnicę stworzenia? Czyliż wyobraźnia nasza ujrzy naidę w tem źródle poruszającego swym biegiem koła młyńskie i którego objętość wyrachowana jest na stopy kubiczne? Jak można zaludnić driadami i sylwanami te lasy, których drzewa na poręby podzielone ogrzewają nasze pokoje lub dostarczają desek do warsztatów? musimy powtórzyć z poetą: Lasy odwieczne straciły swe cuda” (tamże).

Widzimy na pierwszy rzut oka, że ta skłonność, która w nas potrzebie cudowności odpowiada największej stracie musi wśród postępów cywilizacji. Im mniej jest człowiek oświeconym, tym więcej ona działa na niego; lecz w miarę jak nasze wiadomości dokładniejszymi się stają, osłabia się wpływ tej niepewnej i tajemniczej siły; wszystko co jest znanem traci urok zależący od samej ciemności. Te fantastyczne i lekkie istoty, które świat zaludniały, nikną przed pochodnią umiejętności, jak zjawiska nocy za zbliżeniem się promieni słońca¹⁷.

Trzy kluczowe pojęcia przywołanego cytatu: „cudowność”, „tajemnicza siła” i „ciemność” zaczynają funkcjonować w refleksji Artauda jako terminy synonimiczne określające człowieka usposobionego do tworzenia lub percypowania określonego rodzaju poezji. Wspomniana rehabilitacja „ciemności” polega na tym, że zbliża się znaczeniowo do klasycystycznego pojęcia epopeicznej cudowności, nasemantyzowując się równocześnie nowym, jak się dalej jeszcze okaże, romantycznym sensem — „tajemniczością”. Formuły te, którymi Artaud określa na razie tylko sam proces twórczy, i to dochodzący do głosu w przeszłości mniej cywilizowanej, w dalszych partiach wykładu zostaną bezpośrednio odniesione do poezji romantycznej uprawianej przez Scotta i Byrona:

Cudowność nawet, która zdawało się, że już znikła dla wieku naszego¹⁸, okazuje się w jego [Scotta] świetnych zmyśleniach, z jakąż sztuką jej używa! jak umie poruszyć w nas skłonność do rzeczy nadludzkich! we wszystkim co jest nadzwyczajnem zjawiskiem umieszcza coś tajemniczego, ciemne mgły jak gdyby żywił dla tej części duszy człowieka, która cudowności chciwie pragnie [...] ¹⁹.

¹⁷ Tamże, s. 34 n.

¹⁸ Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, iż sądy te formułuje krytyk mający w świadomości walkę francuskiego oświecenia z teologią i cudownością: „Walka z teologią i cudownością toczyła się we Francji przez cały wiek XVIII z wielką zaciętością i skończyła się tryumfem nowego przyrodoznawstwa. [...] W cuda wierzyli jeszcze Grotius, Newton i Bayle. Z czasem dopiero wytworzyło się przekonanie, że cudowność jest zaprzeczeniem wiedzy, oczywiście rozszerzono to na sztukę, co wywołało płytkie sądy o dramatach Shakespeare’a i potrzebę rewindykacji cudowności w sztuce przez krytyków szwajcarskich Bodmera i Breitingera. Między teologią a wiedzą opartą na doświadczeniu nie mogło być kompromisu, jak do tego dążono w Anglii, a zwłaszcza w Niemczech. Kościelny supranaturalizm i antropocentryzm został powoli i zupełnie zachwiany. Nowa metoda badań, polegająca na połączeniu myślenia matematycznego z obserwacją i eksperymentem, prowadziła do coraz większych postępów; wytworzyło to poczucie zadowolenia z siebie i świadomości postępu w tej najzarozumialszej epoce” (Łempicki, op. cit., s. 105). Na temat postulatów Bodmera pisze także W. Kuźwicki (*Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 36 n.).

¹⁹ L. c., s. 42.

Tak więc dochodzimy do pojęcia „tajemnicy”, która jako istotna cecha obrazowanej rzeczywistości, zaczyna wypierać pojęcie „ciemność”, będące bądź co bądź określeniem raczej negatywnym. Tajemniczość u Scotta może być cechą różnych objawów przedstawionego świata, zarówno konstrukcji postaci, jak i świata przyrody: „Równie zręczny w zgłębianiu tajemnic serca ludzkiego jak w malowaniu tajemnic przyrodzenia [...]”²⁰. Świadomość romantyczna świetnie zdawała sobie sprawę z nowatorstwa epickiego Scotta — pogląd ten podziela historia literatury do dziś — upatrując je w historyzmie i dramatyzujących rozwiązaniach kompozycyjnych. Równocześnie jednak wyznaczano właściwe, dominujące miejsce szalonej ekspansji liryzmu w strukturę epicką i dokonanie to przypisywano Byronowi, choć zdawano sobie sprawę z niewątpliwiej roli J. J. Rousseau’a, F. R. Chateaubrianda. Artaud konstruuje tu nawet szereg ewolucyjny, odwołując się także do powieści pani de Staël:

²⁰ Tamże, s. 41. W 11 lat później, licząc od czasu wygłoszenia przez Artauda cytowanej „rzeczy”, formułami pochodnymi od słowa „tajemnica” określać będzie również S. Goszczyński zjawiska z zakresu genezy, istoty i recepcji tzw. „poezji narodowej” (*Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności”, I (1835), przedr. w: *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, t. III: *Podróże i rozprawy literackie*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów [1910], s. 180, 190). O tym, że referowane tu poglądy na temat zgłębiania przez poezję „tajemnic serca ludzkiego i [...] przyrodzenia” bardzo aktualne były w rodzimej świadomości literackiej, może poświadczyć casus K. Brodzińskiego. Autor *Wielawa*, choć chciał godzić „rozsądek” z „imaginacją”, wyprzedzi w forsowaniu dosłownych przeświadczeń już nie tylko Goszczyńskiego, ale nawet samego Artauda, pisząc w styczniowym zeszycie „Pamiętnika Warszawskiego” z 1822 r. w *Listach o literaturze (Pan Zelisław do Pana Sieciecha)*: „Boli mnie tylko, gdy cokolwiek smaku oraz łatwa znajomość prawideł chce sobie obok zimnej mierności przypisywać wyższość i z pogardą mówić o geniuszach, które nowe tajemnice natury i serca ludzkiego wyśledziły i tylko szkoły naszych krytyków nie znały” (przedr. w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I, opracował i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 128). Powyższy cytat pod innym aspektem komentuje P. Chmielowski (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 149).

Do przywołanego sądu Brodzińskiego, jako objawu przekonań, trzeba jednak odnieść się z rezerwą. Pojawia się on tu bowiem raczej na prawach okazjonalno-argumentacyjnych. W kilka lat później z dużą niechęcią mówić będzie Brodziński o podejmowaniu rozwiązań poetyckich typu „tajemnicy psychologicznej” w wydaniu byronowskim (por. przypis 31).

Najprzód w romansie okazała się tu skłonność do rozmyślania; Delfina i Korynna wskazują już niejaki jej ślady. To niepewne malowanie czułych namiętności, w którym celuje P. Chateaubriand, obudziło może geniusz Byrona²¹.

Artaud wskazuje także niejako kulturową genezę liryzmu. A więc społeczno-polityczną: zasklepienie się w sobie po rozczarowaniach, które przyniosła wielka rewolucja francuska, oraz zburzenie przez Napoleona porządku politycznego Europy. Dalej, ściśle z powyższą zespoloną, wskazuje genezę religijną, a nawet wynosi ją nad społeczno-polityczną. Wzrasta atrakcyjność chrześcijaństwa:

[...] wszystko to sprzyja niejakej skłonności do rozmyślania i człowieka usposabia do wejścia w siebie samego. [...] sztuka nie ma już prostoty i wszystko winne jest rozmyślanu²².

Z podmiotowym charakterem literatury Artaud ściśle wiąże jej nastawienie filozoficzno-epistemologiczne. Charakterystyczna rezygnacja z poznania racjonalistycznego i empirycznego, a przyjęcie „czucia” i „wiary” jako „egzystencjalnie” prawdziwszych władz poznawczych, stwarza jakże dogodnie warunki do „wytrącenia się” „zagadek przyrodzenia” i „tajemnic życia”. Artaud refleksję tę egzemplifikuje *Childe-Haroldem*, ale przecież w równej mierze dotyczyć ona może i powieści poetyckiej sensu stricto w rodzaju *Giaura*, *Korsarza* czy *Więźnia Chilonu*. Poemat dygresyjny z racji swojej struktury stwarza tylko okazję do mówienia o tym bardziej ostentacyjnego, bardziej wprost:

Childe-Harold, więcej niżeli każde inne jego poema nosi piętno tego usposobienia umysłu do rozmyślania i obawy, którego nic zadowolnić nie zdoła, które się dręczy chcąc przeniknąć zagadkę naszego przyrodzenia i pyta się życia o jego tajemnicę. Rzecz godna uwagi! podoba się i przywiązuje, chociaż pozbawiony wszelkiej romansowości. Całe poema polega na uwagach, na opisach pomieszczonych bez potrzebnego porządku, bez żadnego związku, prócz biegu jego własnej myśli. Jest to rozmowa duszy z samą sobą, albo też z przedmiotami przyrodzenia. — Niekiedy także z tej posępnej mizantropii i gorzkich myśli, któremi się ona żywi, wydzierają się żale tkliwego serca; ten powrót niespodziany zadziwia nas, lubimy poznawać serce do naszego podobne i znaleźć w niem uczucia naszym odpowiednie²³.

Analiza semantyczno-kontekstualna zestawień pojęciowych: „zagadka przyrodzenia” i „tajemnica życia”, oświetla działanie trybów ówczesnej świadomości, które ruchem sprzężonym poruszały zarówno mechanizm twórczości, jak i recepcji. „Przyrodzenie” oznacza tutaj chyba zamien-

²¹ L. c., s. 38 n.

²² Tamże, s. 38.

²³ Tamże.

nie: świat przyrody//rzeczywistość zewnętrzną wobec podmiotu//splot zdarzeniowości. I tę sferę rzeczywistości organizować może „zagadka”. Jest więc ona w jakimś sensie możliwa do wyjaśnienia, daje się „rozwiązać”. Właśnie niejasność typu zagadkowego tkwiła w różnych odmianach gatunkowych osiemnastowiecznej epiki „niższego rzędu”. Stąd ich „zabarwienie” racjonalistyczne, poruszające w percepcji bardziej umysł niż wyobraźnię. Przekonanie takie podzielał pisarz bezpośrednio tą kwestią zainteresowany, sam W. Scott:

Owoż powieści wschodnie swoim tłumem czarownic, geniuszów, olbrzymów, potworów, więcej bawią umysł, niż poruszają serce. Do rzędu ich policzyć należy, tak nazwane u Francuzów powieści o wieszczkach (*contes de fées*), których nie trzeba brać za jedno, co powieści gminne innych narodów²⁴.

Scott świadomy jest tego, że sam fakt przywołania świata nadnaturalnego (np. wystąpienie ducha) nie zaciągnie poematu atmosferą tajemniczości. Przy tej okazji formułuje prawo estetyczne, które stanie się zasadą strukturalną organizującą świat poetycki poematów prawdziwie romantycznych: „Potrzeba [...] podzegać wyobraźnię, ale jej nie zaspakajać”²⁵. „Ilościowe”, a nie „jakościowe” objawianie się świata nadnaturalnego przyniesie efekt estetyczny wręcz przeciwny od zamierzonego:

[...] mnóstwo moglibyśmy przytoczyć takich romansów, w których osoba nadprzyrodzona, traci powoli prawo do naszego przestrachu [...], racząc ukazywać się zbyt często [...]²⁶.

Zjawy świata nadnaturalnego pozbawione komplikacji psychologicznych, „wewnętrznych”, konsytuacyjnych, konwencjonalizują się, będąc nosicielami określonych funkcji ściśle literackich na podobieństwo sztafażu mitologicznego eksploatowanego w poezji barokowej i osiemnastowiecznej. Dziś powiedzielibyśmy, że najgroźniejsze niebezpieczeństwo dewaloryzujące zjawę w sensie epigońskim niesie jej kreacja retoryczna. Autorzy osiemnastego wieku wykorzystywali elokwencję duchów dla potrzeb sensacyjnej intrygi. Scott, chcąc uratować zjawy dla najistotniejszych potrzeb poezji romantycznej, żarliwie ostrzega przed niebezpieczeństwami płynącymi z tradycji wieku oświeconego, kiedy to:

[...] osoba nadprzyrodzona traci powoli prawo do naszego przestrachu i uszanowania, [...] mieszając się zbyt czynnie do intrygi, a nade wszystko stając się zbyt skłoną do rozmowy, albo jak powiadają *gadatliwą*. Wątpię nawet, czy autor

²⁴ L. c., s. 213.

²⁵ Tamże, s. 211.

²⁶ Tamże, s. 212 n.

mądrze postępuje, kiedy swojego ducha razem i widzialnym dla oczu śmiertelnych czyni, i pozwala mu przemawiać. Jest to w jednej chwili uchylić wszystkie zasłony tajemnicy, a toż samo przysłowie służy dla duchów, co dla wielkich panów: że poufałość na wzdargę naraża²⁷.

W sytuacji, kiedy perorujący duch uchyła „wszystkie zasłony tajemnicy”, wtedy nie mamy już do czynienia z tajemnicą w rozumieniu romantyków, lecz raczej ze zdradzonym sekretem. Cały zaś utwór można by nazwać metaforycznie zagadką. B. Linde definiuje zagadkę jako „to, co się zadaje komu do rozwiązania, do zgadywania”. Wartości estetyczne mają wtedy posmak przyjemności intelektualnej. A takie — jak wiadomo — znamionowały przede wszystkim poezję klasycyzmu.

Świadomość artystyczna ówczesnej epoki pozwala zatem wyróżnić dwie odrębne metody artystyczne organizujące pewien typ epiki pokrewnej strukturalnie. Ich walor delimitacyjny wyznaczy granicę między poezją klasycystyczną a romantyczną: w pierwszym wypadku główną zasadą strukturalną będzie zagadka, w drugim zaś tajemnica.

Daleko idące uzasadnienie posiada sugestia wyczytana w refleksji krytycznej Artauda, iż rzeczywistości zewnętrznej, zdarzeniowości, anegdotycznie bardziej właściwa jest zasada strukturalna zagadki, natomiast sfera zjawisk psychicznych z racji swojej natury chętnie podda się strukturalizacji według zasady tajemnicy. I tu fakt ten również znajduje swoje uzasadnienie na osi klasycyzm-romantyzm. Wszak panowało ogólne przekonanie podbudowane głośną rozprawą Schillera, iż klasycyzm cechuje przedmiotowość, romantyzm zaś podmiotowość. Sam Artaud, choć doceni rewelacje epickie Scotta, powie, że „do naszej epoki” należy „poezja dumająca”, zaś cechuje ją istotnie to,

[...] że jest cała osobista, że wyraża uczucia i maluje położenia właściwe samemu autorowi, a jeżeli kiedy dotkniemy się innych przedmiotów, to tylko ze strony, która się do nas odnosi. Dzieła poety są tylko historią jego serca, jego powątpiewań, jego obawy i nadziei²⁸.

W roku 1827 „Biblioteka Polska” zapoznała naszego czytelnika poprzez wyciąg z dzieła pani Belloc z *Życiem i pismami Lorda Byrona*, z rzeczą, w której, jak nietrudno się domyślić, skwapliwie pozacierane zostały granice między szokującą poezją i nie mniej szokującym życiem angielskiego lorda. Współcześni przyjęli jako prawdę obiegową mniemanie, iż powieść poetycka Byrona była przede wszystkim obrazem jego duszy. Doszło w tym względzie już do takiej dosłowności, że traktowano poematy Byrona, jakby były one niemal zeznaniem sądowym poety. By-

²⁷ Tamże.

²⁸ L. c., s. 38.

ron, jak wiadomo, bronić się nawet musiał z zarzutów natury moralnej stawianych przez czytelniczy trybunał²⁹. Nie o ten truizm chodzić nam będzie tylko w następującym wyciągu z dzieła pani Belloc:

Zdaje się, że już wszystkie zakręty duszy dał poznać, gdy nagle uwiadamia nas, że okropne kryje tajemnice. Natura ludzka tak jest dziwaczną, tak niepojętą, iż nieustannie przed wzrokiem naszym się usuwa. Mieści ona tajemnice nam nieznanne i może jej niepewność i zasłona najwięcej do jej poznania pociągają³⁰.

Romantyczna kategoria estetyczna tajemniczości „wydajnie” mogła się wyzwalać z obrazowania zjawisk psychicznych przede wszystkim dlatego, ponieważ zdaniem romantyków w samej naturze „duszy” tkwiła tajemnica³¹. Nieuchwytność zjawisk psychicznych wyrastała ponadto z ich ciągłej zmienności. Z wypowiedzi biografistki Byrona można wyczytać sugestię, że tajemnicza natura człowieka jawi się nie tylko na płaszczyźnie behawiorystycznej, ale utrzymuje się także w sytuacji introspekcji.

3

W badaniu świadomości literackiej epoki w celu przygotowania właściwych narzędzi badawczych i wyznaczenia istotnego, a nie pozornego aspektu obserwacji brać trzeba także pod uwagę i „ilościowe” objawianie się pewnych poglądów. Badacza interesować będą nie tyle subtelne komplikacje poszczególnych ujęć wyrastające z różnych nastawień estetycznych i filozoficznych, ile powracająca ta sama tendencja, którą trzeba dla uwyrażnienia z tych nastawień obnażać.

Artaud do ujawnienia kategorii estetycznej tajemniczości doszedł drogą bardziej kompilacyjną, popełniając w rozróżnieniu trzech rodzajów poezji: przedmiotowej, podmiotowej i tej, która rodzi się z wrodzonej człowiekowi potrzeby cudowności — błąd logiczny, który dał o sobie znać w toku wykładu. Wszak tajemnica może być piętnem przedmiotowej

²⁹ Wskazane nastawienie czytelnicze miało wyraźny wpływ na twórczość, determinując wprost poczynania poetyckie, czego mamy wyraz w liście poety do R. C. Dallasa (Newstead 21 VIII 1811 r.): „[...] dwie strofy o błżeństwach niedzieli londyńskiej można by chyba bez szkody opuścić. Bardzo mi na tym zależy, by osoby Childe'a Harolda nie utożsamiano ze mną, i ten właśnie wzgląd, szczerze mówiąc, jest dla mnie drugim argumentem przeciwko umieszczaniu mojego nazwiska na stronie tytułowej” (*Listy i pamiętniki*, przełożył Zygmunt Kubiak, Warszawa 1960, s. 91).

³⁰ *Życie i pisma Lorda Byrona* (wyciąg z dzieła pani Belloc), „Biblioteka Polska”, III (1826) 195 n.

poezji Scotta i podmiotowych poematów Byrona. Artaud zastosował bowiem do jednej operacji klasyfikacyjnej dwa odmienne kryteria podziału: rozróżnienie ze względu na przedmiot-podmiot oraz podział, którego differentia specifica zakłada istnienie świata przyrodzonego i nadnaturalnego. Ten niewątpliwy szkopuł klasyfikacyjny przyniósł wprawdzie pewne zamieszanie, ale równocześnie stał się dalszą niezamierzoną sondą badawczą. Te dwa podziały wystąpiły bowiem jako paralelne, a nawet w pewnym sensie nastąpiła ich identyfikacja. Tajemnica byłaby przede wszystkim znamieniem poezji podmiotowej, silnie liryzowanej, zaś tajemnica poezji przedmiotowej okazałaby się w jakiejś mierze piętnem pozornym, byłaby zagadką, a więc tajemnicą retoryczną. Jest to już jednak dopowiedzenie, wyraźna dedukcja a nie referowanie sądów wypowiedzianych wprost. Sugestię tę dopomógł zwerbalizować artykuł W. Scotta *O nadnaturalności w romansach*.

Tych potknięć klasyfikacyjnych uniknął w swojej estetyce wspomniany już Adolf Pictet. Nicolas-Louis Artaud był hellenistą, stąd może ów kompilacyjny punkt ujęcia, stąd może to zacieranie jaskrawych ujęć między poezją klasycystyczną a romantyczną. Refleksja estetyczna Picteta wykazuje zrozumiałą orientację we francuskiej walce klasyków z romantykami, w której poza zwalczaniem infiltracji nowinek niemieckich, rzekomo „antynarodowych”, na pierwszy plan wysuwają się kontrowersje natury politycznej.

We Francji — pisze Pictet — do tej kwestii literackiej przyłączyła się polityczna i dwa główne stronnictwa tego kraju odrzucały lub przyjmowały rodzaj romantycznej literatury z odmiennych wcale powodów. Jedni są za klasycyzmem dlatego, że ona jest płodem dawnego rządu Monarchii Ludwika XIV, inni odrzucają romantycyzm jako plód nowych wyobrażeń. Drudzy przeciwnie są za romantycyzmem, uważając w niej większą wolność i wybiecie się z praw i samowładnych przepisów Akademii³².

Pictet wykazuje ponadto dobrą znajomość niemieckiej myśli estetycznej, szczególnie Schillera, którą obserwuje in statu nascendi. Przywołuje poglądy braci Schległów, Herdera, Tiecka, Novalisa, Wernera i Ja-

³¹ Brodziński przeciwstawiając się w rozprawie *O egzaltacji i entuzjazmie* (1830) takiemu przeświadczeniu ze względu na zgubne skutki „socjalne” odpisze je na konto nowego naśladownictwa, zauważając z przekąsem: „Jak Szekspir w swoim wieku, tak Byron sam tylko mógł być takim, jakim był poeta. Próżno usiłuje każdy trafić jego drogą do celu. Od niego poczęli młodzi poeci gwałcić swoje pogodne uczucia, nosić w sercu, sami nie wiedząc jakie, tajemnice i gorzko marzyć; szukać tego, co właśnie w pełni mają” (*Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I, Wrocław—Kraków 1964, s. 182 n.). Por. także Chmielowski, op. cit., s. 190.

³² Pictet, l.c., s. 229.

na Pawła Richtera. Aspektowe sądy tych krytyków i teoretyków włączy Pictet w swój system, odpowiednio podporządkowując je wyznaczonym dominantom. Natomiast zdecydowanie rozprawia się z koncepcjami negatywnymi, według których walka klasyków z romantykami była tylko sporem werbalnym:

Zaiste gdyby tak było, pisarze najznakomitsi Francji i Niemiec, a z nimi cała publiczność, byłaby uderzona szczególnem zaślepieniem, ale tego mniemania nie można przypuścić. Spory o słowa mogą się wszcząć między szczególnymi osobami, albo powstać w rozprawach szkolnych, lecz nie mogłyby poruszyć całej epoki i zająć całej literackiej publiczności. Odtąd, jak czynność myśli całą masą zwraca się do jakiego przedmiotu, można być pewnym, że idzie o interes bardzo rzeczywisty lub o wielką prawdę. Rozum ludzki w całości swego postępu nie podlega zbłąkaniu się, a światła błędu same tylko pojedyncze osoby mogą przyciągnąć³³.

Już te fragmentaryczne obserwacje poczynione nad warsztatem naukowym Picteta jako badacza określonej estetyki, który ma wyostrzoną świadomość przedmiotu badań (ówczesne poglądy estetyczne oraz konkretne dokonania artystyczne), dopuszczającego historyczny punkt widzenia, a także jak się zaraz okaże, badacza świadomego metodologicznie — każą nam traktować jego refleksje już nie tylko jako wyraz ówczesnej świadomości, ale i jako myśl naukową aktualną i dzisiaj.

Zatem ze wszech miar interesujący jest główny atrybut, który Pictet przypisze poezji romantycznej. Czy będzie nim również walor tajemniczości? Wszak jak wiadomo z pierwszej egzemplifikacji przywołanej na początku rozważań, Pictet nie godził się z propozycją klasyków, którzy istotę poezji romantycznej upatrywali w swoiście pojmovanej cesze ciemności.

Założenie badawcze Picteta formułowane jest ściśle z aspektu estetyki: „W samej [...] naturze piękności trzeba szukać, czyli rozróżnienie klasyczności i romantyczności jest bezzasadnem”³⁴; tak programuje swoją indywidualną problematykę badawczą. Istotę dzieła sztuki i jego przynależności do klasycyzmu bądź też romantyzmu uzależnia Pictet od dwóch czynników, które nazywa „żywiołami”.

Jeden z tych żywiołów — pisze on — ma zawsze naturę intelektualną, można go oznaczyć wyrazem *pomysł*; drugi zawsze jest materialny a przynajmniej widzialny i można go nazwać formą.

³³ Tamże, s. 237.

³⁴ Tamże, s. 238.

Tak więc na przykład w każdym płodzie sztuki *pomysł* jest pojęciem przedmiotu, zamiarem artysty poprzedzającym wykonanie, a który malarz, rzeźbiarz lub poeta usiłują w rzeczywistości skutecznie.

Forma, jest to wyrażenie, objawienie myśli czyli to przez marmur, koloryt lub przez mowę poetycką. Dzieło artysty dokonywa się jedynie przez ścisły związek tych dwóch żywiołów. Pomysł bez formy, utwór bez rzeczywistości, rysunek bez wykonania są to czyste abstrakcje, którym imię piękności tylko w niewłaściwym znaczeniu dawać można. Forma bez pomysłu jest tylko pomieszaną masą nie mającą żadnego znaczenia³⁵.

Pictet, wyjaśniając istotę dzieła sztuki jego genezą, nanizuje wprowadzone pojęcia dwóch żywiołów na kanwę procesu przyczynowo-skutkowego, w którym poprzedzający *pomysł* jest przyczyną, zaś forma skutkiem. Forma służy „niejako za narzędzie lub środek”³⁶. Forma czerpie zawsze swoje podłoże materialne z natury, gdy tymczasem *pomysł* ma strukturę „duchową”.

„Piękność” jako podstawowa kategoria estetyczna wyrastająca ze „zwarcia się” tych dwóch żywiołów uzależniona jest niejako od ich „pojemności semantycznej”. Forma według Picteta może mieć tylko jedną możliwość objawień, *pomysł* zaś dysponuje dwiema:

Forma będąc koniecznie materialną lub uczuć się dającą ograniczona jest z natury swojej i nie zdoła nigdy granic skończoności przestąpić. *Pomysł* przeciwnie może zarówno zamknąć się w granicach świata lub wznosić się aż do nieskończoności³⁷.

I tu Pictet dochodzi już do rozróżnienia poezji klasycystycznej i romantycznej. Wszystko zależy od relacji zachodzącej między *pomysłem* a formą. W kategoriach ilościowych mogą być trzy relacje: „albo *pomysł* przeważa nad formą, albo są w stosunku równości [...], równowagi, albo też forma panuje nad *pomysłem*”³⁸ — z tym, że wypadek trzeci nie jest brany pod uwagę, gdyż „przewaga formy nad *pomysłem* jest zawsze niedoskonałością i nie może być uważana za źródło piękności”³⁹. Biorąc pod uwagę kategorie „jakościowe”, powstanie poezji klasycystycznej bądź też romantycznej uzależnione jest od tego, czy formę przybiera *pomysł* dający się „zamknąć w granicach świata”, czy też pragnie „zmaterializować” się w *pomysł* sięgający nieskończoności. Na płaszczyźnie „formy” działa tu wspomniany mechanizm przyczynowo-skutkowy, bowiem z podwójnej natury *pomysłu* wynikać będzie po-

³⁵ Tamże, s. 242.

³⁶ Tamże, s. 243.

³⁷ Tamże, s. 244.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 246.

dwójny charakter formy, przez którą się on wyraża⁴⁰. A oto casus poezji klasycystycznej rodzącej się z posuniętych do granic możliwości uzgodnień między pomysłem a formą, ze znamionym utrzymaniem obu żywiołów w granicach „przyrodzenia”:

Gdy pomysł nie przestępuje granic świata zmysłowego i materialnego, łatwo znajduje swoje wyrażenie w przybranej formie. Żaden żywioł różnorodny nie oddziela wówczas dwóch zasad. Płody sztuki będące rezultatem tego [...] stosunku, przedstawiają nam połączenie najściślejsze pomysłu i formy, a im zupełniejszy jest ten związek, tym więcej produkt sztuki zbliża się do stopnia piękności jakiego osiągnąć może. Wówczas także forma dochodzi do najwyższego stopnia doskonałości, ponieważ całkowicie pomysł wyraża i mówi wszystko, co powinna mówić. Główne charaktery tego rodzaju piękności są *jedność* i *prostota*, ponieważ pomysł, który forma wyraża jest pojedynczym i prostym⁴¹.

Niewątpliwe dokonanie naukowe, które przypisać trzeba romantycznej refleksji estetycznej, leży w rozróżnieniu dwóch poziomów kategorii piękna: piękna ponadczasowego związanego z każdym arcydziełem i piękna uwarunkowanego historycznie, które w zakresie poezji decydować będzie o jej różnych rodzajach. Klasycyzm dopuszczał tylko kategorię piękna ponadczasowego, przypisywał ją jednak wyłącznie sztuce wyrastającej w kręgu inspiracji antycznej. „Jedność i prostota”, kategorie estetyczne, które Pictet przypisał sztuce klasycystycznej, klasyk przyjmuje jako niezienne atrybuty każdej sztuki poza czasem oraz przestrzenią i na tym polega znamionny dla estetyki XVIII wieku ahistoryzm.

Dla naszych zainteresowań szczególne zaciekawienie budzić będzie odpowiednik romantyczny, a więc diametralnie odmienny, klasycystycznej kategorii „jedności i prostoty”. Jaki może być estetyczny finał procesu twórczego, „gdy pomysł, opuszczając świat materialny, ulata do nieskończoności”⁴².

⁴⁰ Tamże, s. 244.

⁴¹ Tamże.

⁴² Polska krytyka literacka z okresu przełomu romantycznego raz po raz podejmowała kluczowy dla świadomości romantyków problem nieskończoności, wklajając go zresztą w różne konteksty, a więc religijne, psychologiczne i wreszcie estetyczne. Znamionny tu jest zwłaszcza opublikowany w „Pamiętniku Naukowym” (1819, II, 10) sygnowany kryptonimem Kl... artykuł *O idei i uczuciu nieskończoności*. Żywo tym zagadnieniem interesował się M. Mochnacki, a nawet F. S. Dmochowski. Interpretacje ich wywodów znaleźć można w: Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 7—11.

Z późniejszej refleksji romantycznej wymienić należy *Nową epokę poezji polskiej* S. Goszczyńskiego (s. 180).

Genezy referowanych tu poglądów estetycznych romantyzmu na temat wy-

[...] wtenczas — mówi Pictet — okazuje się nowe problema, nie mogące być rozwiązaniem z samej natury swojej, albowiem jakimże sposobem forma zawsze ograniczona zdoła wyrazić to, co żadnej nie przyjmuje granicy? Jakże skończoność służyć będzie za pokrycie i obraz nieskończoności. A jednakże ten cud musi spełnić się i nieskończoność musi stać się oku widzialną. Zmuszona do słuchania dwóch sprzecznych konieczności, forma pragnie wtenczas do nieskończoności się zbliżyć albo też zacierając i odsuwając granice, z których nigdy ogołocić się nie może, staje się olbrzymią, czczą, nieoznaczoną lub też kruszy się w pewnym względzie i różnaitością usiłuje wyrazić to, co objętem być nie mogło w ograniczonym zakresie formy prostej. Z tem wszystkim, problema nigdy nie jest zupełnie rozwiązaniem, jakkolwiek obszerną będzie forma, jakkolwiek bogatą w przemiany, zawsze nieskończoność przestępuje za nią i pomysł nie znajduje swego całkowitego wyrażenia. Stąd pochodzi, że w wrażeniu sprawionem przez ten rodzaj piękności jest piętno tajemnicy i melancholii, którego oznaczyć nie można, które blask i różnaitość form może mniej lub więcej zasłonić, lecz które się zawsze przez to bogate pokrycie przebija. Płody tego rodzaju mają także jedność, gdyż bez niej nie ma piękności, lecz jest to jedność wyrażona w mnogich formach, jest harmonia w sprzecznościach⁴³.

Dochodzimy wreszcie do określenia w ujęciu Picteta głównej kategorii estetycznej poezji romantyzmu. Jest nią „piętno tajemnicy i melancholii”. Twórcza rezygnacja z klasycystycznego określenia formułą „ciemność” na rzecz propozycji pozytywnej. Zadziwiająca zbieżność z konkluzją Artauda. Dwie prace o różnej orientacji metodologicznej i odmiennym polu obserwacji przynoszą tę samą opinię na temat istoty poezji romantycznej. Artaud sugestie swoje formułował bezpośrednio pod adresem powieści poetyckiej, stąd wyjątkowa przydatność obu tożsamyh rozstrzygnięć. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, iż Pictet podobnie jak Artaud wiąże piętno tajemnicy bezpośrednio ze zjawiskiem podmiotowości. Niewątpliwie był to problem kluczowy i takie jego rozwiązanie wchodziło w zakres ogólnoeuropejskiej świadomości romantycznej. Wszak prawie w tym samym czasie analogiczne określenie istoty poezji romantycznej formułami tajemnicy i uczucia z tym samym zapleczem genetycznym postuluje — jakby według zasad działania sejsmografu — Maurycy Mochnacki:

Chwile czystego, niestępięnego wzroku duszy i głębokiej na ułomną połowę jestestwa niepamięci otwierają nam odwieczne źródła nieskończoności; światło i noc, szum wiatru, kołyszącego wierzchołki starożytnych gajów; wesołość i rozrzewnienie; harmonia chórów i łoskot gromów: wszystko to rozwija w nas reli-

rażania nieskończoności przez skończoność, zdaniem Tadeusza Grabowskiego, szukać należy w estetyce niemieckiej; w schleglizmie i w schellingianizmie (*Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918, s. 493). Dodać należy jednak również, iż kategoria „nieskończoności” pojawia się już w myśli estetycznej E. Burke'a (op. cit., s. 82, 87, 157).

⁴³ P i k t e t, l. c., s. 248.

gijną tęsknotę. Myśl przenosi się do źródeł czasu i przestrzeni, tajemnice niepojęte dla rozumu, nieokreślone zwyczajnym brzmieniem słów rozwiązuje uczucie: i tam dopiero, gdzie nie wystarczają zwyczajne rozumowania, mieszka niewątpliwa pewność, gdzie ustają dowody zaczyna się rzeczywistość w Poezji [...] ⁴⁴.

Co do genezy znamion „melancholii i tajemnicy” w poezji romantycznej zarówno Mochnacki, Artaud, Goszczyński, jak niewątpliwie i inni zgodni byłiby z Pictetem, że „zawsze są [one] ugruntowane w samejże całości kultury intelektualnej narodów” ⁴⁵.

Ludy — pisze Pictet — nie wybierają podług woli swojej rodzajów literatury, nie z własnej woli są klasycznymi lub romantycznymi. Ich poezja jest najważniejszym obrazem ich bytu, ich sposobu życia, jednym słowem ich narodowości ⁴⁶.

⁴⁴ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, „Dziennik Warszawski”, I (1825), nr 2; przedr. w: *Pisma*, wyd. A. Śliwiński, Lwów 1910, s. 7 n. Ten sam cytat z nieco odmiennego punktu widzenia interpretuje Zgorzelski (op. cit., s. 8). Por. także Chmielowski, op. cit., s. 165 n. Dobrym komentarzem do cytowanej wypowiedzi romantycznego organizatora polskiej świadomości estetycznej i artystycznej może być poniższa konstatacja Stanisława Szpotańskiego: „[romantyzm] mając własny pogląd na człowieka, głosząc duchowość i nieskończoność natury ludzkiej, przypuszczał istnienie w człowieku tajemnych źródeł instynktu, olbrzymich obszarów życia nieświadomego i temu to życiu przypisywał w czynach ludzkich większe znaczenie niż na powierzchni życia ślizgającemu się procesowi logicznego rozumowania. Ten pogląd wpłynął wielce na pogłębienie psychologiczne literatury” (*Adam Mickiewicz i jego epoka*, t. I: *Racjonalizm i romantyzm*, Warszawa—Kraków 1925, s. 20). Zob. także E. Burke, op. cit., s. 66—72.

⁴⁵ Pictet, l.c., s. 247.

⁴⁶ Tamże, s. 247. Narodowość u Picteta nie jest tylko swoistym obliczem historyzmu. Zjawisko to określa on genetycznie, wyróżniając szereg czynników konstytuujących, a więc względy natury geograficznej, klimat, „własności fizjologiczne pokoleń, wpływ narodów dawniejszych lub współczesnych itd.” Poglądy Picteta wyraźnie nawiązują do zapatrywań pani de Stäel zawartych w jej głośnych dziełach: *O literaturze* i *O Niemczech*.

Orientacja „narodowa” uwikłana w walor tajemniczości i w ideę nieskończoności w polskiej krytyce romantycznej podjęta zostanie przez S. Goszczyńskiego w *Nowej epoce poezji polskiej*: „Czemże jest poezja? To pytanie rozstrzygną nam dzieje ludzkiego plemienia i ludzkiego życia. Najpierwsza piastunka i nauczycielka narodów, mądrość i natchnienie, filozofia filozofii, towarzysząca prostemu, jak przyroda pieśniami bytowi człowieka od rozwinięcia mu życia w kolebce, aż do ukolysania śmiercią w grobie — przecucie zaziemskiego bytu — piętno duchowe na doczesnych przedmiotach dla upiększenia i razem dla okazania znikomej ich wartości — miłość najczystsza, język wiary, duch niewidomy, prorokujący w bóstwie — najwznioślejsza, najrzeczywistsza prawda, odziana tajemniczością i urokiem niebieskiego początku, dotykalna prawie, a przytem niepojęta: — oto jej drobna cząstka z szere-

Najsilniejszy jednak wpływ na literaturę, na jej przynależność do rodzaju klasycystycznego lub też romantycznego wywiera religia⁴⁷. Tego samego zdania był Mochnecki, co widać w przywołanym przed chwilą cytacie. Waler romantyczności przydaje jednak wyłącznie chrześcijaństwo oraz religie „północy i wschodu”, gdyż one tylko dążą do nieskończoności, „kierując umysł do krainy zupełnie nadzmysłowej”. Wręcz przeciwny skutek na poezję wywierała antropomorficzna religia starożytnych, niwelująca różnice między światem przyrodzonym i nadprzyrodzonym.

Poezja klasyczna w swoich dokonaniach epickich urastająca pod działaniem wierzeń mitologicznych nie tylko, że pozbawiona była aury tajemniczości, ale bodaj niemożliwe były w jej granicach również dokonania zsubiektywizowane, silnie podmiotowe. Pictet tak argumentuje to przekonanie:

[...] przenieśmy się pod rozkoszne niebo Grecji w czasach jej świetności i osądzmy, czyli Greczyn mógł się zamknąć w samym sobie, porzucić życie ziemskie i zanurzyć się w melancholii. Wszystko, co go otaczało, przywiązywało go do bytu zmysłowego. Religia jego przedstawiała mu całe przyrodzenie w najrozkoszniejszym obrazie; widział bogów zstępujących z nieba na ziemię i w zachwycającej postaci mieszkających w świątyniach⁴⁸.

Referując poglądy Artauda wysnuto konkluzję, że tajemnica jest z zasady znamieniem poezji podmiotowej, liryzowanej; poezja przedmiotowa, wybitnie epicka może wprawdzie ewokować z siebie kategorię estetyczną „strukturalnie” zbliżoną, ale będzie to raczej zagadkowość — tajemnica retoryczna. W świetle tamtych poglądów nie udało się jednak bliżej objaśnić wzajemnych uwarunkowań owej pary — tajemnicy i liryzmu. Dlaczego jedna kategoria konotuje drugą?

Przecież także i Pictet nie tylko uwzględnia te bliźniacze cechy jako nieodzowny warunek poezji romantycznej, ale dopuszcza niemal do ich utożsamienia, kiedy każe widzieć w podmiotowości poezji odpowiednik tajemniczości w architekturze:

gu tych postaci, pod którymi poezja objawia się światu, w których przeznaczono myśli ludzkiej wiecznie ją zgadywać i nigdy nie pojąć” (s. 180).

⁴⁷ „[...] zasadą panującą nad wszystkim, zasadą działającą najmocniej na umysłowe wykształcenie narodów, a szczególnie na utwory sztuki i poezji, jest bez zaprzeczenia religia; albowiem religia obejmuje w zakresie swego działania wszystkie warunki istnienia ludzkiego, którego jest najgłówniejszym ogniskiem” (Pictet, l.c., s. 247 n.).

⁴⁸ Tamże, s. 248.

Stąd ów tajemniczy ogrom w utworach architektury. Stąd na koniec w poezji ta dążność wyłącznie intelektualna, ta smętność uczuć, ta skrytość myśli, ta niepewność wyobrażeń, która przedstawia tak uderzającą sprzeczność z grecką poezją⁴⁹.

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, trzeba jeszcze raz odwołać się do głównych założeń myśli estetycznej Picteta zawartych w pojmowaniu „pomysłu” i „formy”. Pomysł Picteta zorientowany na nieskończoność jako swego rodzaju władza poznawcza, nie dopuszczająca weryfikacji doznań, którą narzuca rzeczywistość przyrodzona, jest władzą poznawczą skrajnie subiektywną. Boć owa rzeczywistość nadnaturalna, którą wyznaczają chrystianizm oraz religie „wschodu i północy” w wydaniu romantycznym nie zdogmatyzowanym i nie zracjonalizowanym — nie ma prawie żadnych możliwości obiektywizacyjnych. Sama nieskończoność w pewnym względzie byłaby sferą doznań psychicznych. Wtedy tajemnica i uczucie są tylko dwoma aspektami tej samej rzeczywistości. Jest to wypadek odnotowany przez panią Belloc na przykładzie Byrona o naturze ludzkiej, która mieści w sobie tajemnice niepojęte. Można tedy powiedzieć, iż pomysł Picteta wyznaczony przez jego rozumienie nieskończoności będzie zabarwiać każdą rzeczywistość swoją naturą — podmiotowością. O ileż prościej, choć w sposób analogiczny, całą tę sprawę rozwiązuje Mochnacki, przyjmując wprost „uczucie” jako główny organ poetyckiego poznania, które rozwiązuje „tajemnice niepojęte dla rozumu, nieokreślone zwyczajnym brzmieniem słów”.

Na marginesie tych rozważań trzeba dodać, że jest to przeświadczenie bynajmniej nie aprioryczne, gdyż dużo wcześniej poprzedziła je nawet na naszym gruncie praktyka poetycka, choć idąca wiernie drogą wyznaczoną przez Byrona. Chodzi o Mickiewicza *Sen. Z Lorda Byrona* (około r. 1823), w którym „melancholia” jest wprost uznana jako nowa władza poznawcza, nowy zmysł zdolny potrafić o tajemnice „niedotykalne zmysłom śmiertelnika”:

Taką chorobę wiek nasz obłąkaniem zowie.
Lecz nieraz mędrzec głębiej w obłąkanie wpada,
Jeśli melancholiji smutny dar posiada;
Bo wzrok melancholijny jak teleskop sięga,
Dalekie widma zbliża, rozłączone sprzega,
I urok życia chłodną rozdarłszy uwagą,
Rozkrywa rzeczywistość wystygłą i nagą.

(162—168, wyd. jub.)

⁴⁹ Tamże, s. 250.

Podczas analizy świadomości literackiej okresu przełomu, prawie przez cały czas — operując rozróżnieniami R. Ingardena — pozostawano w kręgu zagadnień związanych z tak zwanym „przedmiotem estetycznym” i „wartością estetyczną”. W refleksji Picteta znaleźć można jednakże uwagi także i na temat samego „przedmiotu artystycznego”⁵⁰ i „wartości artystycznej”⁵¹ poezji okresu przełomu romantycznego. Wartość artystyczna utożsamiałaby się z Pictetowskim pojęciem formy.

W sposób bliski naszemu pojmowaniu widzi Pictet mechanizm różnorodnego „przetrawiania” utworu literackiego nadrzędną zasadą strukturalną, będącą konsekwencją założeń estetycznych:

Dwa główne dążenia [...] [klasycyzm i romantyzm] dają się uczuć tak w najdrobniejszych szczegółach jak w całości, nadają właściwe piętno obrazom, porównaniom, a nawet kształtom mowy poetyckiej i oraz przypisują ogólne zasady przewodniczące każdemu szczególnemu rodzajowi poezji⁵².

⁵⁰ R. Ingarden, by dojść do określenia „przedmiotu estetycznego”, najpierw czyni rozróżnienie między dziełem sztuki („przedmiotem artystycznym”) a jego konkretyzacją, i wreszcie określony wypadek konkretyzacji nazwie „przedmiotem estetycznym”: „To, co jest wytworem intencyjnych czynności autora, to dzieło sztuki. To zaś, co dzięki odbiorowi dzieła przez perceptorą stanowi nie tylko rekonstrukcję dzieła w tym, co efektywnie w nim zawarte, a nadto jego częściowe dopełnienie i zaaktualizowanie jego momentów potencjalnych, i co jest przeto niejako wspólnym wytworem autora i perceptorą — to konkretyzacja dzieła” (*Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [W:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 138). „Jeżeli konkretyzacja dokonuje się w postawie estetycznej, wówczas powstaje to, co nazywamy przedmiotem estetycznym. Będzie on bliski i pokrewny temu, który przyświecał autorowi przy tworzeniu dzieła, jeżeli konkretyzacja będzie przebiegała w nastawieniu na to, by się dostosować do efektywnych właściwości dzieła, i to wyznaczonych przez nie w pewnych granicach możliwych jego dopełnień. Ale nieraz nawet przy usiłowaniu perceptorą, by pozostać wiernym samemu dziełu, faktycznie wytworzony przezeń przedmiot estetyczny odbiega w wielu szczegółach, stanowiących dopełnienie dzieła, od tego, co samo dzieło dopuszcza — czy jeżeli tak można powiedzieć — postuluje” (tamże, s. 140). Rozróżnienia te były już postulowane przez Ingardena w 1931 r. w *Das literarische Kunstwerk*.

⁵¹ „[...] wartość artystyczna — jeżeli ją mamy w ogóle uznać za coś istniejącego — jest czymś, co w samym dziele występuje i w nim samym ma ugruntowanie bytowe. Wartość estetyczna jest czymś, co pojawia się dopiero w przedmiocie estetycznym *in concreto*, i to jako szczególny moment naczynny determinujący całość tego przedmiotu” (Ingarden, op. cit., s. 147; podkr. autora).

⁵² Pictet, l.c., s. 250 n.

Pictet, mimo że kurczowo trzyma się swego rozróżnienia pomysłu i formy, będącego konstrukcją dosyć aprioryczną, nie w pełni sprawdzalną, raz po raz — jak już stwierdzano — nadzwyczaj adekwatnie wskaże istotne różnice między poezją wyrastającą z antyku a rozwiązaniami wybitnie romantycznymi. Kiedy na przykład mówi, „że poeta grecki, zamknięty w ścisłym obrębie podań narodowych o swoim Olimpie, łatwo wydał myśli swoje w formie czystej i prostej”⁵³ — w sposób jakże widoczny wskazuje literacką inspirację ujęć przedromantycznych. Chodzi mianowicie o skodyfikowany katalog mitologicznych wątków fabularnych, który służył jako główne źródło poetyckich kompozycji. Poezja romantyczna objawi silne zainteresowania epistemologiczne. Zrezygnuje z literackości, z przestawiania retorycznych pionków na skodyfikowanej szachownicy świata klasyków. Przedmiotem poetyckiej epistemologii stanie się świat zjawisk psychicznych, „natura przyrodzenia” i obiekt typowo romantyczny — nieskończoność⁵⁴. Trzeba więc zburzyć literackie wzorce klasycyzmu pozostawiając „szczeliny” i nieład jako wyraz nowych znaczeń a zarazem protestu. Najogólniej obowiązywać tu będzie zasada strukturalna rozwiązań kontrastowo przeciwstawnych wobec klasycyzmu. Będzie więc Pictet eksponować jako cechy dystynktywne poezji romantycznej mnogość nieskoordynowanych form, nad którymi ukonstytuuje się wartość estetyczna „harmonii w sprzecznościach”. W poniższej egzemplifikacji na szczególną uwagę zasługuje sugestia, że takie, a nie inne formy wyznacza charakter przedstawionego świata — a nie na odwrót:

[...] poeta romantyczny, świat cały w swoich głębokich pomysłach obejmując, musiał użyć wszelkich zasiłków formy, żeby znaleźć wyrażenie swoich szczytnych pomysłów. Stąd owa nie odbita potrzeba sprzeczności, mnogości, a nawet i obfitości rozmaitych form, stąd pomieszanie traiczości z komicznością, prozy z wierszem, stąd jeszcze potrzeba rozleglejszego pola tak w miejscu jak i w czasie⁵⁵.

Pictet, wespół z innymi teoretykami i krytykami „nowej poezji” (m.in. nasz Mochnacki) widząc w dążeniu do nieskończoności istotę poezji romantycznej (dzięki tej orientacji), zdołał uchwycić ważką jej

⁵³ Tamże, s. 252. Analogicznie rzecz się przedstawia z tzw. „religią naturalną” oświeconych, która — jak pisze Lempicki — była systemem bez „czaru religijnej tajemniczości; boskość staje się martwym tworem pojęciowym, a religijność ogranicza się do pojmwania tych wyabstrahowanych zasad i do stosowania ich w działaniu” (op. cit., s. 106). To samo dotyczy deizmu.

⁵⁴ Na temat romantycznej interpretacji idei nieskończoności skojarzonej z podmiotową wizją świata w wydaniu Novalisa i Schleiermachera wiele pisze w cytowanym dziele Lempicki (s. 156 n., 163, 165, 171).

⁵⁵ Pictet, l.c., s. 252.

cechę strukturalną, a mianowicie — przesycenie wypowiedzi wieloznacznością⁵⁶. Wyrażanie niewyraźnego. Trzeba tylko jego sugestię rozumieć szerzej, przesuwając ją także na tematy pozareligijne:

Chrześcijanin [...] na pierwszym wstępie czuł głęboką sprzeczność, między skończonością formy, a nieskończonością pomysłów, które chciał wyrazić. Gdy usiłował wydać jedno przez drugie, pogodzić ostateczności, wyrazić to, co jest niewymownem, postradała forma swój właściwy charakter jedności i oznaczenia: stąd z jednej strony mnogość rozmaitych wyrażań, z drugiej ta niepewność nieograniczona, przez którą forma niejako stara się zostać nieskończoną⁵⁷.

„Materialna forma”, konkretnie tworzywo słowne musi rezygnować ze swoich „naturalnych” znaczeń, gdyż one jako „skończone” fałszowałyby wizję nieskończoności. Sensy muszą wyrastać z międzysłowia. Jakże dobitnie rzecz tę ujmuje w cytowanym już fragmencie M. Mochnacki: „tajemnice niepojęte dla rozumu, nieokreślone zwyczajnym brzmieniem słów rozwiązuje uczucie”. Trzeba na marginesie tego komentarza dodać, że ewokacja uczucia odbywać się będzie nie poprzez jego opowiadanie — lecz metodą typowo liryczną: sugerowaniem. Ekspansja metafory⁵⁸ i pozostawianie „szczelin” między „formami”⁵⁹ — struktura słowna i kompozycyjna genetycznie wywodząca się z wypowiedzi lirycznej będzie najlepszym gwarantem utrzymania postulowanej kategorii estetycznej „tajemniczości”.

Rzecz ujmując syntetycznie, można zaproponować następującą konkluzję jako wynik z aspektowych badań przeprowadzonych nad estetyczno-artystyczną świadomością epoki: powieść poetycką, jeden z koronnych gatunków poezji romantycznej, cechować będzie na planie war-

⁵⁶ Mochnacki, idąc śladem estetyków niemieckich (m.in. J. P. Richtera — Jean Paula), powie, że „[...] wszystko, co jest piękne, wzniosłe, straszne i wielkością swoją przerażające w naturze fizycznej i moralnej, zasłona tajemnicy na wieki pokryła”. Mochnacki wysunie nawet sugestię, iż natura w samej swojej istocie posiada już organizację metaforyczną. Trzeba ją tylko właściwie odczytać („estetycznie”) na użytek poetycki: „We względzie estetycznym przyrodzenie ledwo nie z samych składa się hieroglifów i zagadek. Tajemniczość ta przysparza wdzięku piękności i może jest jedyną przyczyną rozlanego w niej powabu” (*Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska”, 1829, nr 15—29; przedr. w: *Pisma*, s. 188 n.). Por. także Chmielowski, op. cit., s. 176.

⁵⁷ Piktet, l.c., s. 250.

⁵⁸ „[...] zasadnicze antynomie romantyczne: skończoność i nieskończoność, indywidualność i idea znajdując rozwiązanie, a to przez symbolizm” (Łempicki, op. cit., s. 163. Por. także s. 129 i 173).

⁵⁹ Por. rozważania Łempickiego na temat interpretacji amorfizmu poezji romantycznej w duchu idei nieskończoności (tamże, s. 171 nn.).

tości estetycznych kategoria tajemniczości, zaś na płaszczyźnie rozwiązań strukturalnych określać ją będzie niemożność werbalizacji, zdecydowane przeciwstawienie się wszechmocnej dotąd retoryce.

Wydaje się jednak, że zasada ta obowiązuje o wiele szerzej, że można ją odnieść i do innych gatunków poezji romantycznej.

Pewne rozwiązania strukturalne analogiczne w poezji klasycystycznej i romantycznej sprowadzałyby się do odmienności wyznaczonych z jednej strony przez poetykę zagadki, z drugiej zaś przez poetykę tajemnicy.

PUZZLE AND MYSTERY

The paper aims to show the difference between classical and romantic poetry with special regard to versified narrative, on the basis of the views voiced by aestheticians and literary critics, Polish and foreign, and appeared mainly in the Warsaw press about the period of the romantic breakthrough.

The poetical works of the Romanticists were, according to classical critique, devoid of the aesthetical category of "clarity"; they were, therefore, to be removed beyond the margin of artistic creation. "Obscurity" was the staple descriptive epithet used by classicism to disparage romantic poetry (L. Thiésse, Fr. Morawski and others). Yet, even the poetry grown in the pale of classical inspiration allowed a kind of obscurity in so far as it approved of the marvelous. The latter was, however, usually of a mythological brand, always rationalised; hence the ready explanation that the "obscurity" was merely apparent since it was aprioristically assumed and did not immanently belong to the created poetical world. For that reason, we might consider the puzzle as the structural principle organising the plot of the lower order narrative in classicism (e.g. the Gothic Novel or Wieland's poetry). The puzzle, of course, covers the exterior world, the sensational concourse of events, not the field of subjective phenomena (W. Scott).

The romantic critique, on the contrary, sees real value in "obscurity" *sensu stricto*, ascribing it the rank of positive aesthetical factor; the verbal sign of this promotion will the introduction of the word "mysteriousness" to replace "obscurity" (Scott, N. L. Artaud).

"Mysteriousness" and "mystery", aesthetic and artistic values as symptoms of a new vision of the world actualised in poetical production are indissolubly linked with other constituents of the Romantic *Weltanschauung*: with subjectivity motivated by cultural factors (Artaud, M. Mochnacki) and the idea of infinite (A. Pictet, Mochnacki, S. Goszczyński and others). The artistic application of the idea of the infinite can take place on condition that literalness is resigned from and with the approval of amorphism (Pictet).

Romantic poetry (particularly the poetic novel) is characterised, on the level of aesthetic values, by the category of mysteriousness; on that of structural solutions, by the impossibility of verbalisation and a decided resistance to rhetoric, theretofore overpowering.

Certain structural solutions, found in both classical and romantic poetry, might be reduced to differences determined by the poetic of puzzle and that of mystery, respectively.