

[w:] *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*, redakcja naukowa Edward Kasperski i Żaneta Nalewajk, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2010, ISBN 978-83-7432-609-4, s. 15-49

EDWARD KASPERSKI

Niekonwencjonalny romantyk

Koniunktury romantyczne

W okresie młodości Edgara Allana Poeego, w końcu lat 20. XIX w. romantyzm stał się prądem światowym. Złożyła się na to dominująca, imperialna i kolonialna pozycja Europy, w której ów prąd powstał. Umożliwiała ona względnie szybki i płynny przepływ idei oraz wartości literackich z Europy do innych regionów świata, m.in. do obu Ameryk. Po wiekach kolonialnej zależności regiony te budziły się do samodzielnego życia. Romantyzm wraz ze swymi hasłami wolnościowymi, kultem indywidualizmu i afirmacją podmiotowości niewątpliwie sprzyjał dążeniom do jednostkowej oraz narodowej emancypacji, a emancypacja wpływała z kolei na wzrost popularności samego romantyzmu. Tak czy owak prąd ten osiągnął w latach 20. XIX w. – w okresie literackiego pasowania Poeego – kulminację swych możliwości w skali powszechnej. Stał się znany i uznany. Wielu jego przedstawicieli zdobyło międzynarodowy rozgłos. Podlegał powoli kanonizacji. Mimo braku rdzennej, amerykańskiej tradycji romantycznej, Poe nie mógł przejść obok niego zupełnie obojętnie. Nie mógł nie odnieść się do romantyzmu oraz nie określić wobec niego.

Taki romantyczny typ wrażliwości zdradzał wczesny, autobiograficzny wiersz Poeego *Romantyczność (Romance)*¹. Pojawił się on najpierw jako *Przedmowa (Preface)* w jego drugim zbiorze wierszy zatytułowanym *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*, który ukazał się w 1829 roku (Poe skończył wówczas ledwo co 20 lat). Utwór ten został następnie umieszczony pod zmienionym tytułem *Wprowadzenie (Introduction)* w zbiorze *Poematy (Poems)* wydanym z kolei w 1831 roku. W znacznie skróconej wersji przybrał on wreszcie tytuł *Romantyczność*. Ukazał się w ostatnim wydrukowanym za życia Poeego tomie poetyckim

¹Słowo *romance* jest w języku angielskim wieloznaczne. *Romantyczność* stanowi jedną z możliwych wersji translatorskich, zob. M.J. Davey, *The Romance*, [w:] *American History through Literature*, <http://www.enotes.com/american-history-literature/romance>.

Kruk i inne poematy (The Raven and other poems), który udało się pisarzowi opublikować w 1845 roku. Tytułowe i tekstowe metamorfozy *Romantyczności* świadczyły o skomplikowanym, labiryntowym procesie krystalizowania się świadomości literackiej Poe'go.

Sam utwór był znaczący. Na związki *Wprowadzenia* (1831) z romantyzmem wskazywała konwencja konfesyjnej liryki bezpośredniej, oscylująca delikatnie między formą trzecioosobową (*being an idle boy; being young and dipt in folly*) oraz pierwszoosobową (*I early found; I fell in love; I could not love except...*). Sugerowała ona swego rodzaju bliskość lub zgoła tożsamość podmiotu lirycznego oraz autora. Podsuwały taką sugestią względnie nieskrępowane (aczkolwiek, rzecz jasna, poetycko starannie wystylizowane) nawiązania do epizodów z własnej biografii, refleksyjny stosunek do przeszłości, próby rozliczania się z nią oraz sama sytuacja zwierzenia się przed czytelnikiem:

For, being an idle boy lang syne,
 Who read Anacreon, and drank wine,
 I early found Anacreon rhymes²
 Were almost passionate sometimes –
 And by strange alchemy of brain
 His pleasures always turn'd to pain –
 His naivete to wild desire –
 His wit to love – his wine to fire –
 And so, being young and dipt in folly
 I fell in love with melancholy,
 And used to throw my earthly rest
 And quiet all away in jest –
 I could not love except where Death
 Was mingling his with Beauty's breath –
 Or Hymen, Time, and Destiny
 Were stalking between her and me³.

²Zob. C.D. McVicker, *Poe and "Anacreon": A Classical Influence on The Raven?*, "Poe Newsletter", October 1968, Vol. I, No. 2, 1, s. 29–30. Autorka wskazuje na znajomość greki u Poe'go oraz na jego zainteresowanie anakreontyczną "filozofią Wenus i wina" wiodącą do bólu i melancholii, sprzyjającą powstawaniu grzesznej aury, charakterystycznej dla czarnego romantyzmu. McVicker przyznawała pośrednio, że wiersz wykracza poza naśladowanie z Anakreonta.

³E.A. Poe, *Introduction*, [w:] tenże, *Poems*, New York 1831, s. 33. Cytaty z Poe'go na podstawie edycji Edgar Allan Poe Society of Baltimore, <http://www.eapoe.org/works/poems/romancec.htm>

Jeśli tedy czytać ten utwór jako wyznanie, to młodzieńcza przeszłość Poeego obfitowała nie tylko w picie wina i czytanie pasjonujących rymów Anakreonta, lecz także w stany bliskie szaleństwu oraz romanse z melancholią, obowiązkowym nastrojem każdego romantyka. Równie znaczące były metamorfozy, których „na mocy dziwnej alchemii mózgu” doświadczał podmiot i bohater liryczny *Wprowadzenia*. Doznawane przez niego przyjemności, analogicznie do Anakreonta, tajemniczym zrzędzeniem zmieniały swoją naturę. Upodobania kierowały się tam, gdzie oddech piękna mieszał się z oddechem śmierci (*I could not love except where Death/ Was mingling his with Beauty's breath* –). Młodzieńczy utwór poetycki zdradzał więc skłonność autora do mrocznych myśli i granicznych doświadczeń. Zapowiadał niesamowite tchnienie perwersji, która miała zadomowić się odtąd niemal na stałe w pisarstwie Poeego.

Na pierwszy rzut oka wiersz zdawał relację z tego, co działo się w życiu autora, ale w rzeczywistości wykraczał poza jednostkową, niepowtarzalną biografię. Antycypował powtarzalną, romantyczną biografię „dziecięcia wieku”, rozwiniętą kilka lat później przez Alfreda de Musseta w powieści *Confession d'un enfant du siècle* (1836; *Spowiedź dziecięcia wieku*, wyd. 1879 i nast. – przyp. red.). Obwieszczał nadejście w literaturze amerykańskiej epoki, którą jej prorok, Ralph Waldo Emerson nazwał w eseju *Self-Reliance* (1841) „wiekiem pierwszej osoby w liczbie pojedynczej” (*the age of the first person singular*)⁴. Osobliwością wiersza było także to, że prefigurował przyszłe, powikłane losy samego autora, który romantyczny wzorzec biografii traktował niezwykle serio i w pełni się z nim utożsamiał, a zarazem, paradoksalnie, zgodnie z uświadomioną i obrazowaną w późniejszych utworach logiką perwersji, walczył z nim, przełamywał go i starał się wyzwolić z jego krępującego gorsetu.

Wiersz potwierdzał, że globalna ekspansja romantyzmu oddziaływała również na młodą, amerykańską generację literacką, której przedstawicielem był Poe. Nawiązania do romantyzmu dawały liczne atuty. Oferował on aktualne, sugestywne i popularne wzorce pisarskie i osobowe. Skłaniał zarazem młodych, ambitnych pisarzy do oporu wobec autorytetów i do szukania dotąd nieprzetartych szlaków; do wychodzenia poza obowiązujące kanony literackie i schematy.

⁴R.W. Emerson, *Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, R.E. Spiller, W.E. Williams (ed.), Vol. 3, Cambridge, Massachusetts 1972, s. 188.

Dotyczyło to zresztą postawy także wobec samego romantyzmu. Postrzegał on rzeczywistość w ruchu, stawaniu się, w procesie nieprzerwanych zmian. Zachęcał, aby śmiało i swobodnie wyrażać samego siebie, przejmować inicjatywę, kształtować świat zgodnie z własnymi marzeniami i wyobrażeniami, być w rezultacie „prawdziwym sobą”, zupełnie innym niż inni. Głosząc zaufanie jednostki do samej siebie i wiarę w subiektywny „imperatyw kategoryczny”, motywował i usprawiedliwiał żywy, przekorny dialog ze wszystkim, co podlegało rutynie, skostnieniu i petryfikacji. Dialog ten obejmował także dorobek samego romantyzmu podlegający stopniowej petryfikacji, a zatem naśladownictwu i nieuniknionej, zabójczej konwencjonalizacji.

Nie sposób zatem było być romantykiem, krocząc śladami innych romantyków, którzy pozostawili po sobie znaną spuściznę artystyczną. Wielu z nich zresztą zeszło ze sceny literackiej, inni aktualnie schodzili z niej, jeszcze inni mieli niebawem zejść. Do tych, którzy odeszli należeli Novalis (zm. 1801), John Keats (zm. 1821), Percy Bysshe Shelley (zm. 1822), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (zm. 1822), George Gordon Byron (zm. 1824), William Blake (zm. 1827), Friedrich Schlegel (zm. 1829) czy Samuel Taylor Coleridge (zm. 1834).

Dla Poego, który podobnie jak Słowacki i Gogol był ogniwem generacji, która przysła na świat około 1810 roku, szukanie własnej, odrębnej tożsamości literackiej stawało się palącą koniecznością. Romantyzmu jako gotowej, w znacznym stopniu uformowanej już rzeczywistości literackiej nie podobna było ominąć, ale też nie sposób było oddać mu się bez reszty. Dylemat ten określił w znacznym stopniu autorską, pokoleniową i historycznoliteracką pozycję Poego na scenie amerykańskiej. Zaczepno-obronny dialog z romantyzmem wydawał się jedynym wyjściem, które rokowało samodzielny i owocny rozwój artystyczny. Poe – trudno powiedzieć, w jakim stopniu w pełni świadomie, a w jakim tylko intuicyjnie i po omacku – postępował tą drogą.

Odważył się być romantykiem (czy raczej: czerpać z romantyzmu) w sytuacji, w której – a działo się to w drugiej połowie lat 20. XIX w. – przyswajanie romantyzmu europejskiego kulturze amerykańskiej dopiero się rozpoczynało. Inność Poego w tym okresie polegała głównie na tej odwadze. Nie uzyskał on wprawdzie upragnionego rozgłosu. Nie zainicjował, jak Adam Mickiewicz w Polsce w 1822 roku, rewolucji literackiej w Ameryce, ale młodzieńcze gesty w stronę romantyzmu wpłynęły niewątpliwie na osobowość literacką i w znacznym stopniu ją uformowały. Dotyczyło to nie tylko poezji, lecz także prozy i krytyki.

Romantyk na opak

Położenie Poego było jednakże skomplikowane ze względu na historię i literacką kondycję kraju. O jego karierze decydowały miejscowe warunki i stosunki, a tymczasem postkolonialna Ameryka różniła się znacznie od „starej” Europy⁵. Nie funkcjonowała w niej długa, rodzima, stabilna oraz obligująca tradycja literacka i kulturalna, która mogłaby, jak w Niemczech lub w Anglii, stymulować i ukierunkowywać recepcję romantyzmu lub ewentualnie spowalniać i zakłócać ją. Tak działo się na przykład na początku XIX w. we Francji i w Polsce, w krajach, w których nadal utrzymywały się wpływy literackie klasyków.

W postkolonialnej rzeczywistości Nowego Świata rodzima literatura wyłaniała się niejako z recepcji i *recyclingu* literatur obcych, w pierwszym rzędzie literatury angielskiej oraz głównych literatur europejskich (francuskiej, niemieckiej, hiszpańskiej). Rodziła się z „pisanie w języku i tradycji, które nie były oryginalnym tworem Ameryki”⁶. Romantyzm, podążający w Europie w stronę budzenia świadomości narodowej, docierania do historycznych źródeł własnego dziedzictwa literackiego i kulturowego, ożywiania ojczystego języka oraz aktualizowania rdzennych, ludowych tradycji oralnych – ulegał w Ameryce przesunięciu, reinterpretacji i rozszczepieniu. W zastępstwie własnej literatury „kopalnej”, punktem odniesienia dla romantyzmu Poego stawała się „naleciała” literatura cudza (oba określenia w cudzysłowie pochodzą od Mickiewicza). I w tym też znaczeniu Poe mógłby uchodzić za „romantyka na opak”, czy też romantyka perwersyjnego, który w sytuacji postkolonialnej praktykował romantyzm w konflikcie z jego europejskimi założeniami⁷.

Zamiast historycznych struktur społecznych oraz czcigodnych tradycji, rzeczywisty „rząd dusz” sprawował w Ameryce kapitalistyczny, komercyjny rynek. O randze, sukcesie lub fiasku pisarza decydowały na nim warunki reprodukcji technicznej (druku), jego koszty,

⁵Romantyzm kształtował się w Europie w sytuacji, w której nie znikły jeszcze w pełni stosunki feudalne. Podziały na wywodzące się z arystokracji, szlachty i bogatego mieszczaństwa elity i na „prosty lud” były tu w pierwszej połowie XIX w. nadal odczuwalne i oddziaływały na procesy literackie. Podziały tego typu, jeśli pominąć wykluczonych z powodów rasowych Murzynów i Indian, nie odgrywały natomiast w białym społeczeństwie Ameryki kluczowej roli. Zob. G. Kelly, *Social Conflict, Nation and Empire: From Gothicism to Romantic Orientalism*, „Ariel”, Vol. 20 (1989), s. 3-18, a także tenże *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, London 1989.

⁶S. Bercovitch, C.R.K. Patell, *The Cambridge History of American Literature: Nineteenth-Century Poetry 1800–1910*, Vol. 4, Cambridge 2004, s. 258.

⁷Tamże. Autorzy cytowanego opracowania formuły tej używają w innym znaczeniu: w celu podkreślenia krytycznego stosunku Poego do rzeczywistości amerykańskiej i przedstawienia jego poezji jako „antypoezji”.

zbiorowy, zmienny popyt na literaturę, preferencje czytelników, instytucje wydawnicze, opiniotwórcza krytyka, wreszcie sama podaż. Rynek ten podlegał nieustannie kapryśnym koniunkturam ekonomicznym, które oddziaływały na nakłady gazet, czasopism i książek, a w dalszym planie także na tematykę, rodzaje fabuł, gatunki i style pisania i odbioru. Warunki rynkowe przenikały tym sposobem do wnętrza samego pisarstwa, wymuszały jego kształt, wyciskały piętno na poetyce i estetyce. Kryzys w Ameryce na rynku publikacji spowodowany w 1837 r. paniką ekonomiczną, pisał Terence Whalen, „wpoił Poemu bolesną świadomość, że konieczne jest usatysfakcjonowanie w jednym i tym samym tekście zarówno czytelnika elitarnego, jak przeciętnego”⁸. Konieczność ta nie mogła z kolei nie oddziaływać głęboko na język, sposób komponowania oraz na ogólny nastrój wierszy i opowiadań.

Rynek uzyskiwał w ten sposób prerogatywy literackie. Jako materialny, ekonomiczny i finansowy regulator produkcji literackiej, reprezentant popytu i preferencji odbiorców, podlegał uwewnętrznieniu. Kształtował psychikę Poego oraz współokreślał jego aspiracje, wybory, upodobania i inicjatywy twórcze. Modelował autorskie *superego*, a tym samym oddziaływał na wyobraźnię, smak, wrażliwość estetyczną oraz na samą produkcję. Stawał się ukrytym współautorem jego dzieł.

Wszystko to wpływało także na amerykańską recepcję romantyzmu. Badania Terence’a Whalena przekonująco dowiodły, że Poe dokonywał jej pod twardą presją rynku (utrzymywał się z honorariów za publikacje, musiał iść na kompromisy), a jednocześnie w prawdziwie romantycznej, buntowniczej opozycji do niego. Mieszał ogień z wodą: usposobienie i repertuar romantyka z kondycją pisarza komercyjnego. Walcząc o niezależność, podmiotowość i swobodę, przeciwstawiał się, jak sam stwierdzał, „koszmarnym prawom ekonomii politycznej (*the horrid laws of political economy*)”⁹ oraz groźbie „uwięzienia w periodykach (*the magazine prison-house*)”⁹. Diagnozy te świadczyły o jego rozdarciu, więcej, o świadomości tego stanu rzeczy i wysiłkach w celu przeciwdziałania mu. Innej rzeczywistości, wolnej od działania praw rynku, w Ameryce nie było. Rozwiązaniem dylematu stawało się podwojenie pisarskiej egzystencji: usytuowanie

8 T. Whalen, *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America*, Princeton 1999, s. 24. Książka Whalena dokonała w USA prawdziwego przełomu w spojrzeniu na twórczość Poego i losy jego pisarstwa.

9 Tamże, s. 7.

zarówno „po stronie” rynku, dostosowywanie się do niego, a równocześnie – przeciwko niemu¹⁰.

Otóż ideologia i estetyka romantyzmu stanowiła w tych warunkach rodzaj azylu, w którym Poe znajdował schronienie i czuł się sobą, poetą oraz artystą. Sublimowały i kompensowały jego realne położenie w systemie ustrojowym, rządzonej przez owe „koszarne prawa ekonomii politycznej”. Romantyzm europejski, który pisarz w znacznym stopniu akceptował, promował bowiem wizerunek poety geniusza, wyższego nad tłum i świat. Występował on w roli, jak głosili romantycy jenajscy na przełomie XVIII i XIX w., kapłana, jasnowidza, natchnionego proroka, wrażliwego estety i subtelnego myśliciela. Indywidualistyczne, subiektywne, ekspresyjno-kreacjonistyczne założenia estetyki romantycznej dawały Poemu poczucie (czy tylko iluzję) swobody i niezależności.

Uznając się za wyraziciela absolutnego piękna i wyższych wartości, poeta ów czuł się jednakże uprawniony do kategorycznego i bezapelacyjnego osądu społeczeństwa i epoki¹¹. Brał na nim w ten sposób odwet za urazy i rany w realnym życiu. Poe w rzeczywistości podlegał tym podwójnym czy nawet potrójnym oddziaływaniom. Unaoczniały to jego poezje i opowiadania. Występował w nich w roli pisarza komercyjnego (jako producent gotyckich horrorów), krytyka amerykańskiej rzeczywistości społecznej (jako autor satyr i parodii w rodzaju *Człowieka interesu*, *Mistyfikacji*, *Człowieka, który się zużył*, *Nabierania*), wyrafinowanego romantycznego estety (jako autor *Snu w śnie*, *Kruka*, *Ulalume*, *Annabel Lee* i innych poematów). Role te zresztą nakładały się na siebie.

Romantyczny wizerunek poety i pisarza, który Poe uosabiał, nie znajdował szerszego zrozumienia w demokratycznej, populistycznej i pragmatycznej Ameryce. Klócił się z ideologią sukcesu i brutalną praktyką jego uzyskiwania, z koniecznością liczenia tylko na siebie, z egoizmem *self-made-mana*. Kontrastował z wzorcem człowieka skoncentrowanego

¹⁰Tę dwoistość Poego wydobywał ostatnio D.S. Reynolds, *The Two Poes*, „The Baltimore Sun”, January 23, 2009. Reynolds, autor książki *Waking Giant: America in the Age of Jackson* (New York 2008), uznaje Poego za pisarza sensacyjnego, ale równocześnie z aspiracjami intelektualnymi.

¹¹Stosunek Poego do bieżącej, amerykańskiej rzeczywistości analizuje D. Faherty, „*A Certain Unity of Design*”: *Edgar Allan Poe’s “Tales of the Grotesque and Arabesque” and the Terrors of Jacksonian Democracy*, “Edgar Allan Poe Review”/“Poe Studies Association”, Vol. VI, No. 2, Fall 2005, s. 4–21.

na dorabianiu się, zdobywaniu w społeczeństwie w bezwzględnej, konkurencyjnej walce miejsca dla siebie, przewagi nad innymi oraz bogactwa¹².

Poe jako poeta, artysta, esteta i romantyk, zwłaszcza jako pisarz komercyjny, który sprzedawał utwory na rynku publikacji, stawał zatem wobec rozbieżnych, dysonansowych wymagań. Estetyka romantyczna wymagała od niego niezależności, oryginalności i nowatorstwa, rynek nalegał natomiast na powielanie dobrze sprzedających się wzorów. Poeta romantyczny zwracał się do bratniej, podobnej sobie, subtelnej i wrażliwej duszy, pisarz komercyjny – do odbiorcy przeciętnego, często prymitywnego, bez kompetencji i smaku. Etos romantyczny cenił postawę nonkonformizmu i zachęcał do gniewnego buntu przeciwko zdegradowanej rzeczywistości społecznej, a tymczasem rynek, przeciwnie, nagradzał konformizm i popularność. Romantyzm preferował ideały, marzenia i fantazję, rynek – realizm i pragmatyzm. Romantyk pragnął kierować się entuzjazmem i porywami serca, podczas gdy pisarz komercyjny musiał kalkulować koszty i negocjować honoraria. Romantyczny indywidualizm wymagał odróżniania się, bycia kimś osobnym, komercyjne wydawnictwa stawiały natomiast na przeciętność i masowość. Rynkiem rządził typowy konsument, człowiek tłumu, subtelny esteta nie miał tu zupełnie nic do powiedzenia i zaoferowania.

Jeśli najwyższą miarą dla Poego romantyka był człowiek wewnętrzny, to miary tej nie sposób było pogodzić z prawami rynku i rolą pisarza komercyjnego. Ten ostatni musiał głosić i pisać to, czym odbiorca (działający na rynku jako klient, kupiec, konsument) był gotów zainteresować się, co był w stanie zaakceptować i kupić. Tymczasem konsumenta obchodziły głównie jego własne doznania i przyjemności. Szukał w literaturze własnego, ozdobnego i wyidealizowanego wizerunku. Doznania autora – wbrew artystowskim mitom – na ogół nie robiły na nim większego wrażenia, chyba że uzyskiwały rozgłos i wartość rynkową. Esteta, który chciał być w tych warunkach wierny sobie, pozostawał izolowany, samotny, opuszczony. Oferując romantyzm na wolnym, amerykańskim rynku, Poe napotykał przeszkody, które trzeba było ominąć lub pokonać. Znaczyło to, że pisarz musiał jednocześnie modyfikować zasady romantyczne i dostrajać je do istniejących warunków.

Przeszkodą była także osobowość Poego. Anarchiczne zachowania przysparzały mu złej opinii. J. Gerard Kennedy zauważał:

¹²Opis drapieżnej rzeczywistości społecznej Ameryki za życia Poego daje D. Faherty, *“A Certain Unity of Design.”*

Od samego początku swej kariery literackiej Poe kształtował swoją tożsamość literacką głównie za sprawą wrogich (*hostile*) relacji. Podczas stosunkowo krótkiej kariery czasopiśmienniczej udało mu się skutecznie obrazić lub zantagonizować imponującą grupę amerykańskich ludzi pióra: czy to za sprawą chlaszczących recenzji, czy zjadliwych profilów w prasie, obraźliwych listów, ubliżających pogroźek, czy wreszcie pijackich wybryków¹³.

Nie była to jedyna przyczyna porażek w życiu literackim. Kennedy podkreślał, że trudności związane z historycznoliterackim umieszczeniem Poe'go wynikają z tego, że wyłamuje się on z dotychczasowych paradygmatów interpretacyjnych amerykańskiego „renesansu literackiego”, który walnie przyczynił się do powstania – różnej od angielskiej i kontynentalnej europejskiej – literatury narodowej: „Poe pozostał typowym outsiderem [w literaturze amerykańskiej] głównie z tego powodu, że sceny ekscesów i okrucieństwa w jego utworach odzwierciedlają radykalnie opozycyjny temperament, który komplikował jego życie osobiste oraz szkodził pisarskiej karierze”¹⁴.

Amerykański badacz objaśniał rzekomą „dziwaczną inność” Poe'go zdroworozsądkowo jego indywidualnym temperamentem. Nie zauważał lub nie doceniał tego, że nonkonformistyczny, opozycyjny i zbuntowany wzór osobowy popularyzowały antropologia, bohema i legenda romantyczna. Poe, prawdopodobnie czytelnik *Lucyndy* Friedricha Schlegla oraz miłośnik Percy'ego Bysshe Shelleya i Byrona, znajdował w ich dziełach usprawiedliwienie i gotowe wzory. „Dziwna inność” poety wydaje się raczej światopoglądowym wyborem i zamierzoną postawą niż patologią, zwłaszcza że ta inność została do cna zwulgaryzowana i skompromitowana przez dwudziestowieczne interpretacje psychoanalityczne.

Poe z całą pewnością pragnął, bardziej zresztą instynktownie niż z premedytacją, zająć odrębne miejsce w literaturze amerykańskiej. Był w pełni świadomy, że drogą do tego celu bywa właśnie owa dziwna inność. Głosił to zresztą wprost w swojej estetyce, gdzie podkreślał kluczowe znaczenie udziwnienia (*strangeness*) oraz niespodzianki (*unexpectedness*). Zdobywał się także na zaskakujące gesty, wolty i wybory, mimo że skandale przysparzały mu

13J.G. Kennedy, *The Violence of Melancholy: Poe against Himself*, „American Literary History”, Vol. 8, No. 3 (Autumn, 1996), s. 533.

14Tamże, s. 534.

kłopotów w kontaktach z otoczeniem. Manifestacją takiej postawy było samo zwrócenie się ku romantyzmowi, który wprawdzie nie był w Ameryce zupełnie nieznanym, ale ciągle stanowił względną nowość, a więc literaturę trudniej przyswajalną. To, że jego strategia okazała się historycznie opłacalna widać w tym, że pisarz ciągle nas fascynuje i że ciągle o nim mówimy.

W stronę Orientu

Młodzieńcze ambicje i początki literackie Poe'go były poetyckie. Świadczyły o tym publikacje książkowe, które w przeciwieństwie do czasopiśmienniczych odzwierciedlały aktualny, zebrany dorobek, dążenia i intencje programowe. Wzorem dla niego stawała się na ogół anglojęzyczna poezja romantyczna, łączona znacząco z egzotyką innych literatur, kultur i cywilizacji. Przyczynił się do tego zapewne jego pobyt i lata szkolne w Anglii 1815–1820. Oddziaływała w tym kierunku edukacja uniwersytecka, cząstkowa zresztą, w Ameryce.

Bodźcem było również przenikanie od początku stulecia idei i wrażliwości romantycznej do Ameryki. Grunt pod romantyzm przygotowywała twórczość powieściopisarzy Washingtona Irvinga oraz Jamesa Fenimore'a Coopera, doskonale zresztą obeznanych z Europą¹⁵. Chociaż punktem zwrotnym amerykańskiej recepcji romantyzmu okazał się zbiór esejów Ralpha Waldo Emersona *Nature* z 1836 roku, to należy podkreślić, iż światopogląd i warsztat poetycki Poe'go były w tym czasie w zasadzie już ukształtowane. Inaczej niż Emerson, reprezentował on jednakże odmienny, mroczny wariant romantyzmu. Ponadto autor *Nature* bardziej akcentował warunki i lokalną specyfikę amerykańską, młody Poe – bardziej aspekty międzykulturowe i uniwersalne¹⁶. Różnice te wypada jednak uznać za względne, a nie jako absolutne, gdyż na wielu polach drogi obu amerykańskich rzeczników romantyzmu pokrywały się lub krzyżowały.

¹⁵Za pierwsze utwory amerykańskie pisane w konwencji gotyckiego romantyzmu uchodzi krótkie opowiadanie Washingtona Irvinga *Rip Van Winkle* (1819), powstałe zresztą w Europie, oraz *Legenda o Sennej Dolinie* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1820), eksponująca motyw upiora – bezgłowego jeźdźcy.

¹⁶Eseje Emersona *Nature* oraz *The American Scholar* (1837) zapowiadały ideologię amerykanizmu. Brak (lub słabość) tradycji ojczywej zamienił w cnotę: w negację tradycji jako takiej, w postulat bezpośredniego obcowania z bóstwem i naturą. Ale Emerson, rzecz jasna, nie tworzył w szczerym polu i z niczego. *De facto* obficie korzystał z dorobku Europy – z russoistycznego kultu człowieka natury i niemieckiej *Naturphilosophie*. Jego wystąpienie było mimo to znaczące ze względu na konstytuowanie się odrębnej literackiej i kulturalnej tożsamości amerykańskiej. Romantyzm stanowił wtedy katalizator samodzielnej, amerykańskiej świadomości, kultury i literatury narodowej.

Publikacją w romantycznym stylu był przede wszystkim skromny debiut poetycki Poe'go w 1827 roku. Tworzył go zbiorek wierszy zatytułowany *Timur i inne poezje* (*Tamerlane and Other Poems*), który ukazał się zresztą anonimowo, w mikroskopijnym nakładzie 50 egzemplarzy. Kontynuowały ten romantyczny styl debiutu dwa inne, nieodległe od siebie w czasie, zbiory poezji: *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (Baltimore 1829) oraz zgrzebnie zatytułowany tom *Poems* (New York 1831). Poe rozpoczynał tedy karierę literacką marzycielską tęsknotą za wyobrażonym, idealnym światem poetyckim, kontrastowanym dramatycznie z szarą i pospolitą rzeczywistością, z bólem zawodu i niespełnienia.

Kolejne publikacje książkowe świadczyły jednakże o przesunięciu się zainteresowań Poe'go w kierunku prozy, bardziej przystępnej dla przeciętnego czytelnika i poszukiwanej na rynku. Były to dłuższa powieść zatytułowana *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, wydana w Nowym Jorku w 1838 r. oraz zbiór dwudziestu pięciu utworów narracyjnych pod wspólnym tytułem *Opowiadania groteskowe i arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphia 1840).

Mimo napięcia między bezkompromisową, estetyczną orientacją poezji wierszowanej a bardziej wyważoną, pragmatyczną i referencyjną prozą, narracyjno-fabularne utwory Poe'go nie stanowiły bynajmniej zdrady romantycznej orientacji¹⁷. Transponowały wiele motywów poetyckich na kategorie i język prozy. Poe ponadto wkomponowywał wiersze w poszczególne opowiadania. Takimi wspólnymi motywami dla prozy i poezji były: namiętna miłość, niepowetowana utrata (śmierć) obiektu miłości, dramat niespełnionego marzenia o idealnym pięknie i szczęśliwym życiu, szokujące przejścia między życiem i śmiercią, przejęty ze starożytności, elegijny motyw rozpacz kochanka po stracie (po śmierci) ukochanej, perwersja, szaleństwo, konflikt zmysłów ze światem idealnym.

Jeśli tedy zestawić poetycki dorobek Poe'go z lat 20. XIX w. oraz z początku lat 30. (prozę w tych rozważaniach uwzględniam tylko sporadycznie i częściowo, aby zająć się nią szerzej i systematycznie w innym miejscu), to zwrot ku romantyzmowi sygnalizowały wystarczająco trzy wspomniane zbiory poetyckie. Kontynuowały one w zasadzie podobną linię poetycką i można traktować je jako formację względem siebie jednorodną. Każdy z

¹⁷Dan Shen wskazuje na zasadniczą odmienną estetyki poezji i estetyki prozy u Poe'go; pierwsza skupiała się na czystym pięknie, druga przyzwalała na wprowadzanie do opowiadań materii pozaestetycznej, zob. *Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of "The Tell-Tale Heart"*, "Nineteenth-Century Literature", Vol. 63, No. 3, December 2008, s. 321–345.

nich wnosił co prawda własne, odrębne akcenty, ale nie powodowało to zasadniczego zwrotu w zupełnie nowym kierunku.

Rozpoznawalnym znakiem nawiązań Poego do romantyzmu były odwołania do romantycznych poetów europejskich, do Byrona, Percy'ego Bysshe Shelleya, Samuela Taylora Coleridge'a, Thomasa Moore'a i innych¹⁸. Ale same te odwołania – zapożyczenia tematyczne, charakterologiczne, fabularne i stylistyczne, imitacje, pastisze, parodie lub ironiczne wzmianki – nie konstituowały go jako romantyka. Uczestniczyła w tym pasowaniu na romantyka głównie autobiograficzna postawa podmiotu lirycznego oraz dominująca, melancholijna nastrojowość romantyczna, obecna w wierszach Poego. Rozstrzygał model świata wpisany w wiersze. Decydowały założenia i dążenia estetyczne, które wysuwały ideał, świat wewnętrzny, wyobraźnię, muzyczność, kreację i autonomię samej poezji przed naśladowanie zjawisk i funkcje pragmatyczne.

Wyrazistym znakiem nawiązań do romantyzmu była odległa, egzotyczna czasoprzestrzeń, którą chętnie przywoływali w swych utworach znani romantycy europejscy. W młodzieńczym poemacie *Timur (Tamerlane)* Poe wpisywał się w nurt współczesnego mu romantycznego, egzotycznego historyzmu i orientalizmu¹⁹. Bohaterem poematu uczynił bowiem Timura Zdobywcę, wielkiego wojownika i władcę działającego na obszarach Środkowej Azji (Uzbekistan, Turkmenia, Afganistan, Persja) w XIV w. Fabułę poematu kształtowała z kolei niespełniona, młodzieńcza, namiętna, „romantyczna” miłość Timura, którą jednak porzucił dla ambicji i władzy. Poemat kończyły słowa umierającego wojownika, pogrążonego w rozpacz z powodu uczynionego kiedyś fałszywego wyboru – zdobycia królestwa, ale kosztem złamanego na zawsze serca:

What was there left me now? despair –
A kingdom for a broken – heart²⁰.

¹⁸J.W. Krutch, *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, New York 1926, s. 65.

¹⁹Historycy literatury znajdowali w poemacie Poego ślady lektur dramatu *Manfred* Byrona, jego powieści poetyckiej *Giaur* oraz kilku innych romantyków.

²⁰„Cóż pozostało mi teraz? rozpacz –
Królestwo w zamian za złamane – serce”.
[http://en.wikisource.org/wiki/Tamerlane_and_other_poems_\(1884\)/](http://en.wikisource.org/wiki/Tamerlane_and_other_poems_(1884)/)

Młodzieńcze nawiązanie Poego do orientalizmu było bez wątpienia znaczące. Tworzył on bowiem w kulturze anglosaskiej pierwszej połowy XIX w. zjawisko szersze, zapoczątkowane jeszcze na początku XVIII w. angielskim przekładem (z francuskiego) *Baśni z tysiąca jednej nocy*. Na początku XIX w. nobilitowały literacko różne znakomitości europejskie, w tym François-René de Chateaubriand, francuski preromantyk, pisarz, dyplomata i podróżnik. Do orientu nawiązywał angielski, kontrowersyjny, romantyczny „poeta jezior” Robert Southey w poematach *Thalaba Niszczyciel* (1801) i *Kłątwa Kehamy* (*The Curse of Kehama*, 1810)²¹. Do Orientu odwoływał się chętnie przywoływany przez Poego irlandzki poeta Thomas Moore, autor orientalnego poematu *Lalla Rookh*²². Tematy i aurę orientalną popularyzowała ceniona przez Poego twórczość Byrona, autora *Opowiadań orientalnych*, *Giaura* oraz *Don Juana*.

W kulturze zachodniej orientalizm reprezentował tradycyjnie to, co zewnętrzne, inne, obce lub wrogie. Młodzieńcze nawiązanie Poego do romantycznego historyzmu i orientalizmu nie było pewnie aktem nowatorstwa, ale było aktem przekory. Określało jego odrębną pozycję w stosunku do rodzimej literatury amerykańskiej, poszukującej tematyki oraz egzotyki ojczyźnej, a nie azjatyckiej i średniowiecznej. Poe obierał więc kierunek inny niż ten, który wskazywali James Fenimore Cooper, autor powieści *Pionierzy* (1823), *Ostatni Mohikanin* (1826), *Preria* (1827), ukazujący amerykańskich traperów i bohaterów zachodniego, leśnego pogranicza, jak Natty Bumppo, szlachetny *frontiersman*, żyjący w harmonii z przyrodą oraz Indianami. Nie podzielał też afirmatywnego tonu i pozytywnej, patriotycznej postawy, które jakiś czas po jego debiucie starali się zaszcześcić literaturze amerykańskiej transcendentaliści Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau oraz poeta Walt Whitman.

Timur nie był bynajmniej jedynym tchnieniem odległej egzotyki orientalnej. W 1829 r. Poe opublikował drugi zbiór poezji zatytułowany *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*. Bodajże najbardziej zasługiwał w nim na uwagę alegoryczny poemat orientalny *Al Aaraaf*, po

21G. Kelly, *Social Conflict, Nation and Empire: From Gothicism to Romantic Orientalism*, „Ariel”, 20 (1989), 3–18. Zob również tenże, *English Fiction of the Romantic Period 1789–1830*, London 1989. Orient służył Southeyowi jako punkt odniesienia dla krytyki dekadencji Zachodu i Wielkiej Brytanii. <http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/view/2210/2164>.

22M. Sharafuddin, *Thomas Moore's "Lalla Rookh" and the Politics of Irony*, [w:] tenże, *Islam and Romantic Orientalism. Literary Encounters with the Orient*, London 1994, s. 134–213; B. Erkkilä, *The Poetics of Whiteness: Poe and the Racial Imaginary*, [w:] J.G. Kennedy, L. Weissberg (eds.), *Romancing the Shadow: Poe and Race*, New York 2001, s. 45.

raz pierwszy opublikowany właśnie w tym zbiorze, najdłuższy z wierszowanych utworów Poe'go, liczący 422 wersów. Sam tytuł czynił m.in. aluzję do siódmej sury Koranu. Utwór opowiadał o przybytku w życiu pośmiertnym, zwanym w Koranie *Al Aaraaf*, odpowiedniku czyśćca w kosmologii chrześcijańskiej. Wprowadzał tedy w szacie orientalnej również pasjonującą wszystkich znaczących romantyków europejskich egzotykę eschatologiczną. W późniejszym okresie Poe kontynuował ją w licznych utworach prozą, a pod koniec sam życia zawarł w obszernym, gnostyczo-filozoficznym i astronomicznym prozo-poemacie *Eureka* (1848), kreślącym jego autorską wizję kosmosu oraz podsumowującym dorobek myślowy w omawianej dziedzinie.

Poemat *Al Aaraaf* nie zaskarbił sobie uznania amerykańskiej publiczności. Zarzucano mu hermetyzm i niezrozumiałość. Niemniej jednak Poe podejmował w nim z imponującym rozmachem właśnie tematykę i problematykę romantyczną. Występowały w nim zaświaty, życie pośmiertne, namiętność, idealna miłość, idealne piękno. Obrazowały je romantyczne alegorie i symbole. Bogini Nesace uosabiała piękno, Ligeja muzykę natury, Ianthe i Angelo namiętności. Także inne cechy utworu wypływały z ducha poezji romantycznej: nawiązania do *Koranu*, księgi egzotycznej w kulturze zachodniej i świecie chrześcijańskim, podziwianej przez romantyków, aura transcendentalna i mitologiczna, aluzje do „wiedzy tajemnej”²³, zamierzona „ciemność” przekazu, kapryśna kompozycja oraz różnorodność i zmienność miar wierszowych. Zanim więc Poe zdążył wydać *Opowiadania groteskowe i arabeskowe* – z wyraźną aluzją do kluczowych kategorii estetyki romantycznej – posługiwał się już arabeską w poezji. *Al Aaraaf* był tego ilustracją i dowodem²⁴.

Al Aaraaf demonstrował zarazem romantyczną, poetycką swobodę w traktowaniu materii religijnej oraz manifestacyjny synkretyzm religijny. Podobnie jak inni romantycy, Poe dokonywał estetyzacji i poetyzacji materii religijnej. Przywoływał prowokująco sferę wyobrażeń religijnych jako idealną alternatywę dla realnego świata ziemskiego²⁵. Wyrażał

23G. Monteiro, *Edgar Poe and the New Knowledge*, “The Southern Literary Journal”, Vol. 4, No. 2 (Spring, 1972), s. 34–40.

24Kategorię arabeski w pismach Poe'go omawia szeroko J. Berman, *Domestic Terror and Poe's Arabesque Interior*, “English Studies in Canada”, Vol. 31, Issue 1, March 2005, s. 128–150.

25W. J. Scheick, *An Intrinsic Luminosity: Poe's Use of Platonic and Newtonian Optics*, “The Southern Literary Journal”, Vol. 24, No. 2 (Spring, 1992), s. 90–105

w planie emocjonalnym rozczarowanie tym światem. Realizował romantyczną ucieczkę w krainę fantazji i marzenia²⁶.

Orientalne zainteresowania Poego zaświadczał również poemat *Israfel* ze zbioru z 1831 r. Według *Koranu* anioł Israfel był tym, którego sercem była lutnia i który posiadał głos najśłodszy ze wszystkich istot niebiańskich. Potrafił nim oczarowywać nawet gwiazdy. Głos Israfela stanowił zarazem nieosiągalny ideał dla głosu poety, zdolnego wytworzyć jedynie ziemską muzykę, daleką jednakże od niebiańskiej doskonałości.

Israfel symbolizował więc dążenie, któremu Poe nadał jasny, konceptualny kształt znacznie później, bo dopiero w opublikowanym pośmiertnie esej *Zasada Poetycka*. Przeczył w nim stanowczo, by celem poezji mogło być „powtórzenie” jakiegokolwiek piękna, które znajduje się przed poetą, w zasięgu jego ziemskich zmysłów. Powinnością poety był natomiast „szalony wysiłek, aby sięgnąć po to Piękno, które znajduje się ponad nami”²⁷. Poezja stanowiła, inaczej mówiąc, metodę przekraczania rzeczywistości, klucz do transcendencji, drogę do obcowania z nieosiągalnym i niewyraźnym. Zamiast osadzać poetę lub czytelnika w rzeczywistości, miała z niej wyprowadzać. Poe zdawał się sublimować i kompensować w ten romantyczny sposób „uwięzienie” (czy ugrzęźnięcie) w rzeczywistości, przeciwko któremu buntował się od najwcześniejszych lat. Dawał temu wyraz, jak pokazywał poemat *Israfel*, już w młodszej poezji.

Zwrot ku niezwykłemu dla Ameryki Północnej islamowi i *Koranowi* oddawał, to prawda, romantyczną fascynację odległymi językami, kulturami i cywilizacjami. Poe wielokrotnie i w różnych formach te dalekie podróże ponawiał. Unaoczniła je powieść *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, opowiadanie *Opowieść z wyprawy w Góry Strzępiaste* (1844) i *Tysiącna i druga opowieść Szeherezady* (1845)²⁸.

26F. Stovall, *An Interpretation of Poe's "Al Aaraaf"*, "University of Texas Studies in English", Vol. 9, 1929, s. 106–133

27E.A. Poe, *Zasada Poetycka*, przeł. A. Tenczyńska, S. Studniarz, [w:] E. Kasperski, Ż. Nalewajk (red.), *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, Warszawa 2009, s. 21.

28M.A. Isani, *Some Sources for Poe's Tale of the "Ragged Mountains"*, "Poe Studies", Vol. V, No. 2, December 1972, s. 38–40.

Młodzieńcze utwory poetyckie Poe'go były inicjacją w tajniki poezji romantycznej, ale dokonywały jednocześnie jej charakterystycznej transakcentacji w kontekście amerykańskim. Podczas gdy znamieniem innych, „romantyzujących” autorów amerykańskich stawało się przenoszenie konwencji romantycznych w miejscowe realia i nadawanie im amerykańskiego kolorytu, on, przeciwnie, niejako oddalał się od Ameryki, aby zobaczyć jej prawdziwe oblicze. Poszukiwał takiego stanowiska, które pozwalało postrzegać swoich jako obcych, obcych jako swoich. Ugruntowywał w ten sposób tę ograniczoną swobodę, jaką pisarzowi komercyjnemu oferowały wiedza o świecie i jego własna wyobraźnia.

Rozkosz apokalipsy

W zbiorze *Poems* z 1831 r. pojawiły się również inne wiersze, wcześniej niepublikowane: *Irene* (przemianowany potem na *The Sleeper, Uśpioną*)²⁹, *The Valley Nis* (zmienił on później tytuł na *The Valley of Unrest, Dolina Niepokoju*), *To Helen, A Pæan (Lenore)*³⁰. Oprócz wiersza *Irene*, który podejmował temat „zmarłej piękności”, nowością w tym zbiorze był poemat *The Doomed City (Miasto przeznaczenia)*, wznawiany później jako *The City of Sin (Miasto grzechu)*, a w ostatecznej wersji w 1845 roku jako *The City in the Sea (Miasto w morzu)*. Poe realizował w nim wyznanie, które czynił w przywołanym na początku tych rozważań wierszu *Wprowadzenie*: to, że pasjonowało go pogranicze śmierci i piękna (*I could not love except where Death/ Was mingling his with Beauty's breath* –). Paradoks wyznań Poe'go polegał na tym, że w *Liście do Pana – (Letter to Mr. –)*, który stanowił ogniwo *Poematów*, stwierdzał kategorycznie, że celem każdego poematu (i poezji jako takiej) jest przyjemność, a nie cokolwiek innego³¹. Ta biegunowa rozpiętość literackiego tematu

²⁹Wiersz *Irene* podlegał różnym przeróbkom aż uzyskał ostateczny kształt jako *The Sleeper*. Poe uważał go za swój najlepszy utwór, lepszy nawet od *Kruka*.

³⁰Wiersz *A Pæan* zamienił się w toku przeróbek w poemat *Lenore* (1843). Kanwą liryczną *Lenory*, podobnie jak *Irene (The Sleeper)*, była śmierć pięknej kobiety. Motyw ten występował również w wierszach *Annabel Lee*, *Eulalie*, *The Raven*, *Ulalume*. Prozatorskimi odpowiednikami były opowiadania *Berenika*, *Eleonora* i *Morella*.

³¹E.A. Poe, *Letter to Mr. –*, [w:] tenże: *Poems*, s. 28. Cyt. wg <http://www.eapoe.org/works/poems/cityseaa.htm>

śmierci i wypływającej stąd przyjemności świadczyła o napięciu – jeśli nie o konflikcie – między biograficzno-egzystencjalną oraz estetyczną motywacją poezji Poe'go.

Pisząc wiersz *The Doomed City* w konwencji czarnego romantyzmu, Poe kreślił symboliczny obraz miasta zatopionego gdzieś na zachodnim krańcu świata (zachód konotował znaczenie zmierzchu, końca dziennego cyklu światła i kresu życia), prawdopodobnie Sodomy lub Gomory, którego władczynią była upersonifikowana śmierć:

Lo! Death has reared himself a throne
 In a strange city lying alone
 Far down within the dim West,
 Where the good and the bad and the worst and the best
 Have gone to their eternal rest³².

Motywy upersonifikowanej śmierci, kończącej w cytowanym fragmencie odwieczny spór dobra i zła, nie były oryginalnym odkryciem poezji romantycznej. Nie były też wynalazkiem Poe'go. Stanowiły, historycznie biorąc, dziedzictwo starożytności, średniowiecza i baroku. W kulturze romantycznej robiły karierę w niemałym stopniu za sprawą Platona oraz jego dialogów opowiadających o skazaniu Sokratesa i jego rozważaniach o śmierci³³. Poe podporządkowywał te motywy w miarę konsekwentnie ekspresji poetyckiej i funkcji estetycznej. Zgodnie ze wspomnianymi wcześniej „koszmarnymi prawami ekonomii politycznej”, eksploatował niejako ich uprzednią, samoistną i gotową emocjonalność. W pewnym sensie zaprzeczał tutaj sam sobie, ponieważ głosił, że efekt poezji powinien płynąć z jej wnętrza, a nie z okoliczności zewnętrznych.

Prawdą jest, że przytoczone motywy korespondowały z religijną i eschatologiczną atmosferą romantyzmu. Pełniły też funkcje metaliterackie i kamuflujące. Zacierają bowiem gotową ekspresję, zawartą w samym temacie śmierci, powtarzalny i konwencjonalny charakter poezji tego typu. Maskowały tanatologiczną ostentacyjnością i krzykliwością wyrachowaną, poetycką manipulację w stosunku do odbiorcy. Wprowadzały natomiast do utworów aurę *quasi*-egzystencjalną. Nadawały im znamiona tonacji wzniosłej i

32E.A. Poe, *The Doomed City*, [w:] *Poems*, s. 49. Cyt. wg <http://www.eapoe.org/works/poems/cityseaa.htm>

33W polskim romantyzmie poetyzował śmierć, jak wiadomo, Zygmunt Krasiński. Pisałem o tym w szkicu znajdującym się w druku: *Krasiński: filozofia i liryzm śmierci (metodologia i tradycje)*.

tragicznej oraz – zważywszy na młody wiek autora piszącego rozpaczliwe wiersze o śmierci – osłabiały w znacznej mierze konwencjonalną, wykoncypowaną, wtórną oraz sztuczną wymowę tego motywu.

Wspomniane motywy należały bowiem poza wszystkim innym do żelaznego, nieprzerwanie uruchamianego repertuaru literatury gotyckiej, a sam Poe w wierszu *Miasto przeznaczenia* nawiązywał w szczególności do poematu *Kubla Khan*, inicjatora, teoretyka i klasyka angielskiego romantyzmu, Coleridge’a, któremu zawdzięczał zresztą znaczną część swej edukacji krytycznej i poetyckiej. Tym jednak, co mimo wszystko odróżniało „uśmiercającą” produkcję Poego w stosunku do poprzedników i rywali była, jeśli oceniać ją całościowo, w skali pisarstwa, intensywność i częstotliwość. Pomnożony przez liczne utwory, mariaż śmiertelnej grozy i zamierzonej przez Poego przyjemności dawał częstokroć niezamierzony efekt śmieszności. Śmiercią samej śmierci stawała się w ten sposób jej nieświadoma, mimowolna autoparodia³⁴.

Wiersze Poego pisane po roku 1831 i publikowane sukcesywnie w prasie amerykańskiej kontynuowały w zasadzie z lepszym lub gorszym skutkiem poetykę i estetykę zarysowaną w trzech dotąd omówionych zbiorach poetyckich. Mimo iż w poezji Poego nie dokonał się w tym czasie radykalny przełom, punktem zwrotnym w literackiej karierze Poego okazał się rok 1845. Pod koniec stycznia tego roku pojawił się bowiem w gazecie „New York Evening Mirror” poemat *Kruk* (*The Raven*), który zrobił furorę w prasie amerykańskiej i zagranicznej. Nazwisko autora stało się w Ameryce znane i głośnie. Otworzyło to przed nim niedostępne do tej pory możliwości wydawnicze.

Kilka miesięcy później – prawdopodobnie w czerwcu tego roku – ukazał się drugi w jego karierze, obszerny zbiór opowiadań *Tales*³⁵. Znalazły się w nim opowiadania kryptologiczne i detektywistyczne pisane w latach poprzednich (*Złoty żuk*, *Skradziony list*, *Tajemnica Marie Rogêt*, *Zabójstwa przy rue Morgue*)³⁶, a także kilka innych tekstów

³⁴Ten element autoparodii wydobyła, nawiasem mówiąc, recepcja *Kruka*, który doczekał się wielu komicznych trawestacji. Powodował je charakterystyczny dla wykonawstwa Poego nadmiar ekspresji.

³⁵W 1843 r. ukazały się dwa opowiadania w edycji książkowej *The Prose Romances of Edgar A. Poe*, mianowicie: *Zabójstwa przy rue Morgue* oraz *Człowiek, który się zużył*. Trudno uważać to za wydarzenie wydawnicze.

³⁶Cykl wspomnianych utworów powstawał w okresie 1841–1844: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Roget* (1842–1843), *The Gold Bug* (1843), *The Purloined Letter* (1844). Niektórzy badacze zaliczają do serii tej także *Thou Art the Man* (1844), *A Descent into the Maelstrom* (1841) oraz *A Tale of the Ragged Mountains* (1844), zob. J.G. Kennedy, *The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives*, “American

prozatorskich, które, jak *Mesmeryczne objawienie*, *Dialog Eirosa i Charmiona*, *Rozmowa Monosa i Uny* lub *Człowiek tłum*, zawierały zbeletryzowane, programowe i światopoglądowe deklaracje autora. Pod koniec tegoż roku pojawił się zbiór utworów poetyckich Poeego *The Raven and Other Poems*, pierwszy po serii trzech zbiorów młodzieńczych (1827–1829–1831) oraz czwarty i ostatni za życia Poeego.

Zbiór wierszy *Kruk i inne poematy* był ilościowo szczupły, ale bez wątpienia programowo i jakościowo znaczący. Poe oceniał w nim za pośrednictwem doboru i zestawienia tekstów stan i kierunek własnej poezji. Potwierdzał aktualność aspiracji poetyckich manifestowanych w poprzednich zbiorach wierszy. Tym jednak, co z punktu widzenia niniejszych rozważań wydaje się najważniejsze było to, iż Poe w pełni podtrzymywał zarówno młodzieńczy wybór romantyczny, jak i akcentował własną, odrębną w nim orientację i pozycję. Komunikowała to po części kompozycja zbioru. Dzielił się on na dwie nierówne części: na zawierającą utwory nowe i w domyśle aktualne oraz na obejmującą „poematy pisane w młodości”. Znalazły się w niej dawne, egzotyczne poematy orientalne *Tamerlane* i *Al Aaraaf* oraz programowy sonet *Do wiedzy (To Science)*.

Pojawienie się w omawianym zbiorze wierszy sprzed czternastu i więcej laty znacząco więcej niż tylko sentymentalny gest retrospekcji. Poe niewątpliwie zaznaczał w ten sposób ciągłość swojej drogi poetyckiej. Dawał krytyce i czytelnikom do zrozumienia, że nadal identyfikował się ze swoją młodzieńczą poezją romantyczną i że ciągle cenil ją sobie, aczkolwiek żaden z utworów z tego okresu nie zdobył, w przeciwieństwie do sugestywnego *Kruka*, szerszego uznania i nie przyniósł mu laurów poetyckich. Motywem przypomnienia orientalnych poematów w zbiorze z 1845 r. mogła być również ich bajroniczna tajemniczość i ciemność. Mógł być też upór w podkreślanu przez Poeego ich wartości i aktualności, gdyż w odbiorze zwykle je deprecjonowano. Ukazywały one ponadto zamierzoną, świadomie konstruowaną przez autora inność i dziwność. Demonstrowały – jakby na przekór hedonistycznym deklaracjom – programowy, uniwersalny, alegoryzujący i filozofujący kierunek młodzieńczej poezji³⁷.

Literature”, Vol. 47, No. 2. (May, 1975), s. 184–185.

³⁷Na cechy te wskazywał F. Garber, *Address and Its Dialectics in American Romantic Poetry*, [w:] A. Esterhammer (ed.), *Romantic poetry. Comparative History of Literatures in European Languages*, Vol. XVII, John Benjamin: Amsterdam 2002, s. 380–381.

W części aktualnej zbiór poezji z 1845 r. zawierał poza świeżo skomponowanym *Krukiem* 19 innych wierszy. Znalazły się wśród nich utwory – niekiedy pod zmienionymi tytułami – które pojawiły się w zbiorze z 1831 roku. Poe widocznie nie zaliczał ich już do produkcji młodzieńczej. Do grupy tej należały – przykładowo – wiersze *Dolina niepokoju* (*The Valley of Unrest*; pierwotnie *The Valley of Nis*), *Miasto w morzu* (*The City in the Sea*; pierwotnie *A Pæan*), *Israfel*, *Uśpiona* (*The Sleeper*; pierwotnie *Irene*).

Można by rzec, iż Poe zamieniał w ten sposób wczesne wiersze w klasykę. Kompensował tą metodą ubóstwo i brak uznania w recepcji. Utrwalał i usztywniał dla współczesnych i potomności swój poetycki wizerunek. Być może wierzył, że wielokrotnie wznawiane wiersze zachowały blask „boskiego piękna”, które według jego rozważań w *Filozofii kompozycji* i *Zasadzie poetyckiej* miało znamionować każdą, autentyczną poezję. Piękno wierszy zapewniało nieśmiertelność wiodącym w zbiorze poetyckim obrazom śmierci „pięknej zmarłej”. Opiekuńcze skrzydła aktualnego i popularnego *Kruka*, ptaka śmierci, Poe rozciągał niejako na całą swoją dotychczasową produkcję poetycką.

Zbiór *Kruk i inne poematy* niewątpliwie odzwierciedlał – a pewnym zakresie nawet intensyfikował – reprezentatywne aspekty i cechy romantycznej poezji Poego. Sam *Kruk* nowatorsko przemieszczał je w stronę poezji czystej i poezji symbolistycznej. Uzmysławiał konstruktywistyczny potencjał tkwiący w poezji Poego oraz jej zdolność przekraczania zakreślonych uprzednio romantycznych granic i przełamywania przyjętych w tym względzie ograniczeń. Potwierdzały je również inne znaczące wiersze oraz poematy, które powstały już po roku 1845. Należały do nich takie charakterystyczne utwory, jak *Annabel Lee* (1849), *Sen w śnie* (*A Dream Within A Dream*, 1849), sonet poświęcony Marii Clemm *Do mojej matki* (*To My Mother*, 1849), *Dzwony* (*The Bells*, 1848), *Ulalume* (1847).

Poza outsidera i nieszczęśliwego wygnańca, rozpacz, osamotnienie, tęsknota za utraconym rajem, ironia, satyra i mistyfikacja należały do żelaznego repertuaru melancholijnej liryki romantycznej. Poe doprowadził te cechy do skrajności i przez to zmienił ich charakter i funkcje. Odstąpił od liryki bezpośredniej, autobiograficznej. Stał w ten sposób jak polski emigrant Norwid „na między sprzecznych światów”: romantyzmu i wykluwającej się z niego radykalnej nowoczesności.

Dylematy wiedzy

Zwróconą ku romantyzmowi postawę Poego sygnalizował sonet *Do wiedzy (To Science)*. Przedstawiał on zgrzytliwe relacje nauki i poezji, uczonego i poety. W pierwszej strofie podmiot liryczny czynił wymówkę Wiedzy, że drastycznie ogranicza poetę:

SCIENCE! meet daughter of old Time thou art
 Who alterest all things with thy peering eyes!
 Why prey'st thou thus upon the poet's heart,
 Vulture! whose wings are dull realities!³⁸

Sonet kreślił tedy opozycję zmysłowej percepcji i przenikliwego rozumu trzymających się twardo „tępej rzeczywistości (*dull realities*)” oraz – na przeciwnym biegunie – serca i skrzydlatej wyobraźni, które wyrwały się z kolei uczuciem i fantazją ku sferom niebiańskim. Opozycję poezji i nauki sprowadzał dyskretnie do przeciwieństwa wolności i konieczności. W warstwie językowo-stylistycznej posługiwał się alegorią oraz środkami retorycznymi. Wykazywał znamiona poetyki klasycystycznej, która już samym charakterem użytych środków wyhamowywała poetycki entuzjazm wyobraźni i tonowała równocześnie potępienie wiedzy. Podkreślał natomiast kontrast i konflikt dwóch sprzecznych, lecz równie istotnych i wzajemnie nieredukowalnych instancji i wartości.

Te dylematy: z jednej strony trzeźwego, realistycznego poznania, z drugiej zaś – poezji kuszonej „skrzydlatym wzlotem” poza rzeczywistość i na przekór rozumowi, zadomowiły się niemal na stałe w repertuarze pisarskim Poego. Ukazywały predylekcję poety do poruszania się w sferach ekstremalnych. I ta właśnie tendencja – naciąganie struny do granicy wytrzymałości – popychała Poego do wykraczania poza romantyzm.

W przywołanym sonecie Poe nie wyrzekął się bynajmniej wiedzy. Porównując ją do sępa, ubolewał jedynie z powodu demaskatorskiej roli, jaką instrumenty poznania – trzeźwy i przenikliwy rozum oraz bystra obserwacja – odgrywały w stosunku do wzniosłej, górnolotnej poezji oraz płynnego i nieokreślonego świata poetyckich fantazji i wyobrażeń. Zdawał się antycypować podnoszone w późniejszych wynurzeniach detektywa Dupina ograniczenia i jednej sfery, i drugiej, a zarazem sygnalizował potrzebę ich uzupełniania się i bliskiego współdziałania.

³⁸Oto polski przekład Włodzimierza Lewika:

„O wiedzy, prawa córko dni dawno minionych,
 Która byстрыm spojrzeniem zmieniasz wszelką istotność!
 Czemu w serce poety zatapiasz swe szpony
 Jak sęp, którego skrzydłem twarda rzeczywistość?”

(Cyt. wg http://www.poema.art.pl/site/sub_23_poe_edgar_allan.html)

Usytuowanie poezji wobec poznania i moralności, w języku Platona: wobec Prawdy i Dobra – było problemem, do którego Poe stale powracał. Świadczyły o tym zarówno wczesne utwory – przykładem byłby zarówno *List do Pana* (1831), jak i pisane w ostatnich latach życia: *Filozofia kompozycji* (1846), *Marginalia* (1845–1849), *Eureka* (1848) czy *Zasada Poetycka* (1850). Unaoczniały one, że obie te dziedziny, mianowicie sztuka i nauka, piękno i prawda, były mu podobnie bliskie.

Piękno i sztuka poetycka wysuwały się w konstruowanej przez amerykańskiego poetę hierarchii wartości na pierwszy plan, ale nie pociągało to szkody dla poznania i wiedzy. Przeciwnie, Poe zdobywał się na znaczny wysiłek w celu ich opanowania i literackiego zagospodarowania. Kształtowały one przecież estetyczną i warsztatową samoświadomość pisarza. Stanowiły bezcenne tworzywo artystyczne. Umożliwiały przywołania z różnych literatur, kultur i cywilizacji. Ukazywały to historyczne i egzotyczne poematy *Tamerlane*, *Al Aaraaf*, *Israfel*. Świadczyła o nich „światowa”, fabularna czasoprzestrzeń opowiadań.

Dążenie do wszechstronnej samowiedzy stanowiło, nawiasem mówiąc, znamię i wyróżnik romantyzmu. Wynikało z głoszonego przez romantyków prymatu podmiotowości, świata wewnętrznego i świadomości w stosunku do praktyki i świata obiektywnego. Poe niewątpliwie podążał w tę stronę. Znaczne połacie poznania i wiedzy – nie wszystkie jednak – traktował w sposób prawdziwie nowoczesny, według zasad świeckiej, autonomicznej nauki. Uważnie obserwował bujnie rozwijające się w pierwszej połowie XIX w. nauki przyrodnicze, ścisłe i aplikacyjne: fizykę, chemię, biologię, astronomię, matematykę, logikę, wiedzę politechniczną. Filozofującym artysta słowa – interesował się przede wszystkim podmiotowymi aspektami poznania i wiedzy oraz możliwością skorzystania z nich w twórczości. I w tym względzie często postępował jak romantyk: podporządkowywał poznanie, wiedzę i naukę racjom oraz potrzebom sztuki.

Dążył jednak przede wszystkim do tego, aby uwolnić sferę wartości estetycznych i praktykę literacką od nadzoru nauki i moralności. Uznawał bowiem poezję i literaturę za dyspozycję i twór odmienny od działalności poznawczej (od Prawdy) i moralizującego dydaktyzmu (Dobra, Powinności, Obowiązku). Deklaracje składane w *Filozofii kompozycji* i *Zasadzie poetyckiej* nie pozostawiały w tym względzie niepewności. Stanowisko takie wynikało w znacznym stopniu – i na to rzadziej zwracano uwagę – z opozycji, z jednej strony, wobec oświecenia i klasycyzmu oraz, z drugiej zaś – z przyswojenia sobie nowoczesnego rozumienia nauki.

Tak czy owak Poe pryncypialnie utrzymywał, że powołaniem nauki jest poznawanie i komunikowanie prawdy i że pozostaje to w konflikcie z racjami estetyki i funkcjami literatury artystycznej. W *Zasadzie Poetyckiej* różnicę tę formułował następująco:

Wymagania Prawdy są surowe. [...] Wszystko to, co niezbywalne w Pieśni, jest dokładnie tym, z czym prawda nie ma nic wspólnego. [...] W egzekwowaniu prawdy potrzebna jest nam raczej surowość języka niż jego bujność. Musimy być bezpośredni, precyzyjni, rzeczowi. Musimy być chłodni, spokojni, pozbawieni emocji. Jednym słowem, musimy być w nastroju, który, na ile to możliwe, jest dokładnym przeciwieństwem tego, co poetyckie³⁹.

Zwrócenie uwagi na radykalną odmienność postawy badawczej i poetyckiej oraz języka nauki i poezji stanowiło bezspornie sygnał modernistycznego myślenia w omawianej dziedzinie. Romantycy ze starego kontynentu – dość tylko przyrzeć się praktyce Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego czy Norwida w tej dziedzinie – notorycznie mieszała bowiem ze sobą te postawy i języki. Ponadto Poe rzeczywiście, jak była mowa, przeciwstawiał się podporządkowaniu poezji nauce, a piękna prawdzie, ale nie przeciwstawiał się bynajmniej rozumowi, wiedzy i nauce. Tym właśnie różnił się od niektórych współczesnych mu romantyków. Zwalczał oświeceniowe ograniczenia rozumu, ale już nie rozum jako taki. Gdyby nie rozróżniał go od ograniczeń, nie napisałby opowiadania *Skradziony list* i nie stworzyłby postaci detektywa Auguste’a Dupina.

W jednym z omówień stosunku do nauki, który Poe demonstrował w *Eurece* czytamy następującą uwagę o zajętej przez niego postawie:

Poe częstouważał siebie wręcz za ucieleśnienie myśli racjonalnej (podobnie jak jego detektyw Dupin), lecz zdawał się równocześnie okazywać znamienne, charakterystyczne dla romantyzmu rozumienie racjonalności, uznające estetykę artystyczną za najwyższe kryterium prawdy „naukowej” [...]. W różnych pismach Poe przedstawiał (często jedynie ukradkiem) swoje własne myśli na temat nauk przyrodniczych. Kulminowały one w jego wielkim dziele końcowym, w poemacie prozą zwanym *Eureka* (1848), w którym opisuje on rzekomo coś, co moglibyśmy nazwać Teorią Wszystkiego (*Theory of Everything*)⁴⁰.

39

E.A. Poe, *Zasada Poetycka*, s. 21.

40

The Thought of a Thought – Edgar Allan Poe, <http://www.mathpages.com/home/kmath522/kmath522.htm> (podkr. E.K.).

Istotnie, Poe łączył ze sobą sprzeczne tendencje, postawy, kierunki i kryteria poznawcze. Odwoływał się do wzajemnie dementujących się rodzajów poznania i wiedzy. Wykazywał zainteresowanie zarówno wiedzą gnostyczną i tajemną, popularną wśród romantyków, jak i empiryczną i racjonalną wiedzą naukową. Równie silne były jego zainteresowania formami paranauki oraz pseudowiedzy.

Zajmowało go, jak obrazowała *Opowieść z wyprawy w Góry Strzępiaste* i *Mesmeryczne objawienie*, komunikowanie się, które przekraczało granice czasu i przestrzeni. Dociekając natury zaświatów, podważał zarazem materialistyczne założenia nowoczesnej nauki. Pomimo tego – co go różniło od romantyków – to, „co po tamtej stroni” pragnął wyjaśnić racjonalnie. Krytykował natomiast irracjonalizm, fideizm i przesady. To właśnie dzieliło go w Ameryce od Emersona i pozostałych transcendentalistów.

Postawa romantyczna Poego wyrażała się może najjaśniej w nieufności do wiedzy fachowej i specjalistycznej. Dawała o sobie znać w chęci skonstruowania wspomnianej na stronie internetowej matematycznej Teorii Wszystkiego angażującej intuicję i wyobraźnię. Myślenie holistyczne było bowiem znamiem romantyzmu i tutaj Poe pozostawał romantykiem stuprocentowym. Był więc, podobnie jak Novalis, Schlegel, Coleridge, Słowacki lub Norwid, entuzjastą całościowej wizji człowieka, świata, kosmosu. Chciał nawet poznać tajemnice bóstwa i rzeczywistości transcendentnej. Kierował się ideałem wiedzy obejmującej, jak twierdził w *Milczeniu* polski romantyk Cyprian Norwid, „wszystkość”, a więc także samą siebie.

Poe był jednak w głównej mierze krytycznym obserwatorem i selektywnym użytkownikiem idei i konwencji romantycznych, a nie ślepym wyznawcą. W młodzieńczej prozie zamieszczonej w zbiorze poetyckim *Poematy* (1831) podejmował na przykład odważnie dyskusję i polemikę z dwoma apostołami romantyzmu angielskiego: z Williamem Wordsworthem i bliskim mu skądinąd Samuelen Taylorem Coleridgem. Krytykował ich za moralizm i metafizykę. Zrozumiałe więc, że w roli przeciwwagi dla cenionej przez romantyków wiedzy gnostycznej i tajemnej przywoływał elementy nowoczesnego dyskursu naukowego oraz filozoficznego. Fabularyzował zastosowania nauki do rozwiązywania przedstawianych w opowiadaniach, fikcyjnych zadań technicznych, cywilizacyjnych i społecznych. Taki charakter miała *Bujda balonowa* (*The Baloon hoax*), która błyskawiczną (jak na techniczne możliwości dostępne w pierwszej połowie XIX w.) podróż balonem przez Atlantyk uprawdopodobniała na pozór ścisłymi argumentami fizycznymi i wyliczeniami

matematycznymi. Tę z gruntu literacką funkcję uprawdopodobniania fikcji wiedza naukowa pełniła również w kilku innych opowiadaniach.

Poe korzystał zatem w utworach z rozmaitych form wiedzy. Używał jej też do różnych celów i przekształcał ją artystycznie na różne sposoby⁴¹. Należy jednak zaznaczyć, iż pojęcie nauki i naukowości nie było w pierwszej połowie XIX w. dostatecznie wyodrębnione i precyzyjne. Za naukę uważano niejednokrotnie kierunki pseudonaukowe, jak mesmeryzm, fizjognomię, frenologię i homeopatię. Użycie materialnych środków łączyły one z dociekaniem natury zjawisk nadprzyrodzonych, m.in. z wnikaniem w tajemnice życia pozagrobowego⁴². Ta ostatnia dziedzina stała się, jak wiadomo, specjalnością Poego. Literatura i nauka (czy raczej: pseudonauka i paranauka) stopiły się w tutaj w jedno.

Literackie zainteresowania Poego dyskursami naukowymi i paranaukowymi dowodziły, iż granica między literaturą, zmierzającą do piękna i przyjemności estetycznej, a wiedzą, której cel stanowiła była prawda i tylko prawda, wcale nie była tak ostra i pryncypialna, jak przedstawiał w swych deklaracjach estetycznych i rozważaniach krytycznych. Teoria i praktyka Poego nierzadko rozmijały się ze sobą, toteż granice oświecenia, romantyzmu i modernizmu przekraczał on w różnych kierunkach – i w nadchodzącą przyszłość, i zupełnie wstecz. Czynił to także na różne sposoby, nie zawsze jawne, i dlatego jest to trudne, jeśli w ogóle możliwe, do zidentyfikowania i jednoznacznego zdefiniowania.

Prawdą jest także to, że Poe przeciwstawiał sobie w wielu utworach formy życia ulepszone dzięki nauce, akceptujące zmiany i postęp, oraz formy tradycyjne, zasklepienie w sobie, powielane nieustannie, niechętne innowacjom. Znakomite opowiadanie *Diabeł na dzwonnicy* (*The Devil in the Belfry*, 1839) klarownie obrazowało tutaj opozycję rutyny i ducha modernistycznej, niespodziewanej zmiany. Rzeczą znamioną było to, iż posłużył się w zobrazowaniu tej sytuacji właśnie romantyczną groteską, przyzywającą postać „obcego”, diabła anarchisty. Połączenia takie nie należały w jego pisarstwie do rzadkości. Odzwierciedlały one usytuowanie Poego na styku różnych formacji i paradygmatów w

41

Zob. H. Beaver (ed.), *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Penguin Books 1976.

42

T. Stoehr, *Hawthorne's Mad Scientists: Pseudoscience and Science in Nineteenth-Century Life and Letters*, Harnden, Conn. 1978, s. 113.

sytuacji, gdy granice między nimi nieustannie się przesuwały i gdy nieprzerwanie zmieniały one swoje położenie. Był jej beneficjentem i ofiarą równocześnie.

Si(d)ła estetyki

Deklaracje Poego, że jedynie piękno, a nie prawda lub moralność są prawdziwymi celami poezji, nie stanowiły tak naprawdę o różnicy wobec romantyzmu. Rozstrzygało o niej kilka innych ważnych kwestii.

Należało do nich twierdzenie, że ideałem poezji jest „wiersz *per se*, wiersz, który jest wierszem i niczym więcej, wiersz napisany dla niego samego”⁴³. Otóż romantycy stawiali najchętniej przed poezją cele i zadania zbawcze, a rówieśnik Poego Juliusz Słowacki uważał nawet, że poezja ma przerobić zwykłych zjadaczy chleba w aniołów, słowem, „przeanielić” ich. Inni romantycy także stawiali przed poezją zadania niezwykle ambitne i heroiczne: ulżenia doli uciskanych, pognębienia tyranów, wyzwolenia ojczyzny, prowadzenia ludzkości ku świetlanej przyszłości i obcowania z absolutem. Hasło pisania wierszy dla nich samych w obliczu tak wzniosłych zadań uznaliby zapewne za próżniactwo lub dziecinną zabawę. Poezja miała realizować ideały najwyższe i sięgać w sfery pozapoetyckie. Należało ją tworzyć po to, ażeby, jak pisał Novalis, „zromantyzować” rzeczywistość: wprowadzić ją w ruch, przekształcić, raz na zawsze zmienić na lepsze człowieka (przemienić go w nadczłowieka) oraz przybliżyć świat do ideału.

Poe jednak zdecydowanie odcinał się do poetyckiej, rewolucyjnej i naprawczej soteriologii romantyków. Kontynuował natomiast kierunek, który wyznaczył Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądzienia* (1790). Definiował on sztukę jako piękno, które podoba się bez względu na treść oraz funkcjonuje jako celowość bez wyraźnego przedmiotowego celu, uchwytnego intelektem i podległego precyzyjnej kategoryzacji. Ale Poe nie był jedynym, który z estetyki Kanta wyprowadzał radykalne wnioski dla praktyki poetyckiej. Podobną drogą kroczyli niemal równocześnie z nim Benjamin Constant, Victor Cousin, Teofil Gautier, nieco później Charles Baudelaire i inni.

Każdy z wymienionych tak czy inaczej posługiwał się tym hasłem niezależności i autonomii sztuki, aczkolwiek Poe jednak, jak pisała Rachel Polonsky, „był kluczowym ogniwem w tym łańcuchu”⁴⁴. Koncepcją wiersza *per se* torował on drogę nowszymi i

43

E.A. Poe, *Zasada Poetycka*, s. 20.

44

najnowszym kierunkom literackim, tym, które powstawały lub działały pod hasłami sztuki dla sztuki oraz poezji czystej, mającej za cel jedynie i wyłącznie samą siebie. Wskazywano tu na prekursorstwo Poego wobec parnasizmu i symbolizmu. Także niektóre nowoczesne kierunki klasycyzmu chętnie podpisałyby się pod jego estetycznymi tezami i postulatami, sankcjonującymi przemianę romantyzmu w nowoczesny estetyzm.

Innym takim motywem, który mógł stanowić o nowoczesnym stanowisku Poego, było stwierdzenie zawarte w *Zasadzie Poetyckiej* – pojawiło się ono jednak już w 1831 r., we fragmencie prozy umieszczone w *Poematach*⁴⁵ – że celem wiersza jest „najczystsza, najbardziej uwznioślająca i zarazem najbardziej intensywna przyjemność (*pleasure*)” i że „wywodzi się ona z kontemplacji tego, co Piękne”⁴⁶. W *Filozofii kompozycji* precyzował, że „tę przyjemność, która jest równocześnie najintensywniejsza, najbardziej podniosła, najczystsza, można znaleźć, jak sądzę, w kontemplacji tego, co piękne”⁴⁷. Zakładał on, innymi słowy, że przyjemność powstająca w odbiorze utworu podlega estetycznej sublimacji.

Otóż rzadko który romantyk poważiłby się na takie hedonistyczne wyznanie, że celem wiersza jest przyjemność – i tylko przyjemność – i że poeta jest wytwórcą i dostarczycielem przyjemności, a więc określa się niejako w usługowej relacji wobec odbiorcy konsumenta. Można by dopatrzeć się w tym stanowisku Poego załączków nowoczesnego, postmodernistycznego konsumpcjonizmu. Istotne jest jednak w tym miejscu przede wszystkim to, że rzutowało ono również wszechstronnie na sam sposób interpretacji pisarstwa oraz na postrzeganie właściwości i budowy utworu. Kategoria przyjemności czerpanej z lektury – antycypująca niektóre wątki poststrukturalnej i ponowoczesnej koncepcji literatury wyłożonej w szkicu *Przyjemność tekstu* Rolanda Barthesa, w drugiej połowie XX w. – wychodziła w tym sensie daleko poza swój czas⁴⁸.

R. Polonsky, *Poe's aesthetic theory*, [w:] Kevin J. Hayes (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge 2002. s. 45 (42–55).
45

Zob. E.A. Poe, *Letter to Mr.*, [w:] tenże: *Poems*, s. 28. <http://www.eapoe.org/works/essays/bletera.htm>
46

Tenże, *Zasada Poetycka*, s. 22.
47

E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, “Graham's Magazine”, April 1846, Vol. 28, s. 164.
48

Istniały, rzecz jasna, również znaczące różnice między wspomnianymi stanowiskami. Poe dążył do jedności

Z pewnością Poe wyciągał wnioski z rynkowej natury amerykańskiego życia literackiego oraz z komercyjnego charakteru tamtejszej produkcji. Pod tym względem postkolonialna, kapitalistyczna Ameryka różniła się zasadniczo od starej Europy, gdzie dominowała – w niemałym stopniu właśnie za sprawą romantyzmu, a po części niemieckiego idealizmu filozoficznego, w tym również wpływowej estetyki Hegla – ideologiczna koncepcja literatury, całkowicie odmienna w swych założeniach i sposobie problematyzacji utworu od tej, którą Poe prezentował i którą też w znacznym stopniu wcielał w życie.

Dzieło stanowiło w europejskiej tradycji i wykładni przede wszystkim artystyczny, zawarty w zmysłowym kształcie obudowy słownej przekaz pewnej idei lub wyraz pewnego ideału, a w każdym razie odkrywczego lub budującego sensu. Posiadał on zdolność czy to odzwierciedlać, przedstawiać i oceniać otaczający świat (rzeczywistość), czy to wyrażać świadomość i przeżycia samego autora, czy to wreszcie kształtować świadomość oraz jednostkowe i zbiorowe postawy, oddziaływać na egzystencjalne i społeczne wybory oraz kierować emocjami i zachowaniami.

W okresie, w którym Poe formował swoje koncepcje, dominowała bodajże właśnie ta ostatnia perspektywa. Niech zilustruje ją porównanie. Cyprian Norwid pisał w estetycznym traktacie *Promethidion* (1850), że słowo jest „testamentem czynu”, a „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...”⁴⁹. Kryła się w tych reprezentatywnych dla epoki stwierdzeniach poety emigranta wizja literatury jako energetycznego zasobnika wywołującego działanie, a więc poezji i sztuki jako czynu, powodującego określone skutki egzystencjalne i społeczne. Postawienie przez Poego na miejscu czynu i działania zasady przyjemności tekstu równało się niemalże rewolucyjnej zmianie paradygmatu literackiego w stosunku do romantyzmu. Zwiastowało całkowicie nową epokę w literaturze. Było brzemieniem w konsekwencji odstąpieniem od ideologicznej teorii literatury i od odpowiadającej jej praktyki pisarskiej. Zapowiadało nieodległą rewolucję symbolistyczną.

Z koncepcją utworu jako dostarczyciela przyjemności wiązały się także liczne inne rozwiązania i skutki. Poe odwracał się przede wszystkim od romantycznej teorii poezji i literatury, która ujmowała utwór jako wyraz natchnienia (inspiracji) i jako wylew emocji. Dawał temu bezpośredni wyraz w *Filozofii kompozycji*, gdzie ironizował z twórcy,

podniosłego wrażenia, Roland Barthes proponował lekturę radykalnie anarchiczną.
49

który tworzy w aurze „pięknego szaleństwa” oraz „ekstacyjnej intuicji”⁵⁰. Kwestionował więc w sposób zasadniczy całą ekspresyjną teorię i procesu twórczego, i samego utworu, która stanowiła kamień węgielny filozofii literatury, estetyki i poetyki romantycznej.

Dokonywał zatem świętokradczego zamachu na podstawy doktryny romantycznej, żywiącej się kultem geniusza i mitem spontanicznego tworzenia. Znikało w jego rozważaniach napięcie między tym, co wyrażane – a więc sferą osobistych przeżyć i życiowych doświadczeń autora – oraz samym wyrazem, czyli utrwalonym w języku i uprzedmiotowionym utworem. Traciła ważność romantyczna opozycja między „głębią” i „nieskończonością” świata wewnętrznego autora – i nawet szerzej, jego psychiką, freudowskimi instancjami *ego*, *id*, *superego* – a skończonymi i policzalnymi środkami językowymi i kompozycyjnymi, które umożliwiały intersubiektywne wyrażanie i komunikowanie przeżyć, a zarazem je według romantyków brutalnie kaleczyły. Samo rozróżnienie wyraz – to, co wyrażone – przestawało się liczyć.

Poe podważał zresztą śmiało zasadność centralnej dla filozofii romantycznej kategorii nieskończoności uznając, iż nie sposób traktować nieskończoności substancjalnie, a tym samym nie sposób jej w ogóle ogarnąć. Uważał, że nieskończoność jest tylko „myślą myśli (*the thought of a thought*)”⁵¹ i niczym więcej. Korygował więc w tym punkcie znacząco romantyczny model świata (kosmosu), a w każdym razie zajmował w tej newralgicznej kwestii nader indywidualne stanowisko.

Zasadniczą nowością Poego na tle romantyzmu było jednakże przejście od ekspresyjnej teorii pisarstwa do teorii konstruktywistycznej i pragmatycznej. Już w *Filozofii kompozycji* zarysował bowiem główne przesłanki i elementy tego stanowiska. Zawierały się one w rozważaniach o krótkości (lub inaczej, o maksymalnej, dopuszczalnej długości) poematu i w ogóle każdej formy literackiej. Poe argumentował:

Jeśli dzieło literackie jest zbyt długie, aby przeczytać je za jednym zamachem, musimy pogodzić się z utratą ogromnie ważnego efektu wynikającego z jedności wrażenia (*from unity*

50

E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, „Graham's Magazine”, Vol. 28, April 1846, s. 163.
51

of impression), ponieważ, jeśli przystępujemy do jego czytania ponownie, interferują wówczas sprawy zewnętrznego świata oraz zostaje od razu zniszczona zwarta całość⁵².

To, co nazywany długim poematem, jest w rzeczywistości jedynie sukcesją krótkich [poematów], to znaczy: krótkich efektów poetyckich. Jest bowiem rzeczą zbędną dowodzić, że poemat staje się poematem tylko wtedy, kiedy intensywnie nas pobudza, uwznioślając duszę (*intensely excites, by elevating the soul*) oraz że wszystkie intensywne pobudzenia są na mocy psychicznej konieczności krótkie (*all intense excitements are, through a psychal necessity, brief*)⁵³.

Osią prezentowanej koncepcji literatury – rozważania Poego dotyczyły bowiem wszystkich rodzajów literackich, nie tylko wierszy i poematów – było niewątpliwie pojęcie efektu. Wprowadzenie tego pojęcia znaczyło, iż pisarz przesunął środek ciężkości z rozważania, jak powstaje utwór i jak ma się on do autora w stronę tego, jak ma się on do odbiorcy. Kładł w rezultacie akcent na to, czy i w jakim stopniu dostarcza on odbiorcy satysfakcji estetycznej oraz czy i na ile wytwarza jego zadowolenie i akceptację. Towarzyszyły temu ujęciu ważne twierdzenia o kryterium jedności odbioru, obowiązującym lekturę (proces czytania) oraz o logicznej („matematycznej”) naturze komponowania, opierającego się na precyzyjnej kalkulacji i dokładnych wyliczeniach.

Stanowisko takie wynikało z przekonania Poego, że o sukcesie utworu i pisarza rozstrzyga nie to, co sam pisarz myśli o sobie samym i swoim produkcie oraz o relacjach zachodzących między nim a jego produktem, lecz decyduje o tym przede wszystkim to, jak sam odbiorca (czytelnik, konsument) przyjmuje i ocenia dany produkt, słowem, to tylko, czego w związku z nim doświadcza i co o nim myśli. Nowatorstwo Poego wyraziło się tutaj w antycypowaniu tego sposobu myślenia, który w drugiej połowie XX w. upowszechniła niemiecka estetyka recepcji. Punkt widzenia autora zastąpiła ona punktem widzenia czytelnika i publiczności literackiej. Pisarz amerykański z pewnością należał do tych, którzy dalekowzrocznie, znacznie wcześniej, bo już w pierwszej połowie XIX w., przygotowali krytyczny i teoretyczny grunt dla takiego myślenia.

Postawa Poego nie była całkiem przypadkowa. Wpływała z konieczności „życia z literatury” i profesjonalizacji pisarstwa. Osadzała się w krytycznej działalności w magazynach

52

E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, s. 163–164.

53

Tamże, s. 164.

oraz w kontaktach z wydawnictwami w dobie kryzysu ekonomicznego w Ameryce. Zdawała sprawę z obcowania z niewykwalifikowanymi czytelnikami oraz z rosnącej zależności pisarza od popytu rynkowego.

Towarzyszyło jej również przekonanie, zrodzone zresztą z potocznej obserwacji, że czytelnik – zgodnie z fundamentalnymi regułami konsumpcji – myśli w pierwszej kolejności o sobie samym i o swoim własnym zadowoleniu, a dopiero w dalszej kolejności o wszystkim innym. Aby stać się pisarzem i funkcjonować jako pisarz w opinii nowoczesnego, kapitalistycznego społeczeństwa Poe musiał spowodować pisarsko (artystycznie) to zadowolenie, innymi słowy utrafić w jego psychologiczne przesłanki i kulturowe warunki. Drogę do tego celu wytyczała odpowiednio skalkulowana konstrukcja tekstu (poematu, opowiadania, relacji dziennikarskiej, eseju). Poe antycypował tutaj dwudziestowieczny formalizm i konstruktywizm.

Postawa Poego pozostawała, nawiasem mówiąc, w jaskrawym kontraście i konflikcie z ofiarnymi i cierpięciami lamentami tych romantyków europejskich, którzy uważali, że twórczość jest aktem heroicznego altruizmu, ponieważ stanowi bolesne poświęcenie się poety dla dobra i szczęścia ogółu. Narcystyczna i ekshibicjonistyczna deklaracja Konrada z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza „nazywam się Milijon – bo za miliony/ Kocham i cierpię katusze”⁵⁴ nie miałyby do Poego żadnej wartości. Mogła odzwierciedlać w najlepszym wypadku fałszywą świadomość poety. Należy więc śmiało przyjąć, iż Poe, jeśli nawet wpisywał się w taki czy inny nurt międzynarodowego romantyzmu, to zajmował w nim osobne miejsce. Jego postawa krańcowo różniła się jednakże od tych wariantów, które reprezentowali „martyrologiczni” romantycy środkowo- oraz wschodnioeuropejscy. Prefigurował bowiem postromantyczną – wznoszoną częstokroć z romantycznego tworzywa – nowoczesność.

Te dwie zasady – nastawienie na efekt w stosunku do odbiorcy oraz utożsamienie efektu z przyjemnością – stawały się ośrodkiem nowatorskiej refleksji krytycznej i teoretycznej Poego oraz wytycznymi jego praktyki pisarskiej. Wyznaczały stosunek autora zarówno do kompozycji utworu, jak i do własnej w nim obecności (reprezentacji). Utwór stawał się w przywołanej perspektywie zbiorem starannie dobranych i precyzyjnie zorganizowanych impulsów, które miały (i mogły) zadziałać na czytelnika i spowodować pożądaną przez pisarza, z góry założony efekt. Było więc jasne, czemu służyły młodo zmarłe

54

piękności, zagłada starego rodu, przedwczesne pochówki, budzenie się w trumnie lub w grobowcu ze śmiertelnego letargu itp. Efektem miało być wzniosłe podniecenie czytelnika, dające mu w końcowym wrażeniu przyjemności, słowem, zadowolenie z samego siebie, prowadzące do kupna kolejnych produkcji poważanego autora.

Wszystkie składniki i właściwości utworu – a w pierwszej kolejności rozmiar formy – podlegały omówionemu kryterium racjonalizacji. „Krótkość – argumentował Poe – musi więc pozostawać w bezpośredniej proporcji do intensywności zamierzonego efektu”⁵⁵. W analizie *Kruka* przyznawał z kolei, że jego zamiarem była konstrukcja poematu, która prowadziłyby do tego, żeby utwór ten mógł być powszechnie uznawany (*universally appreciable*). Droga do celu, podkreślał Poe, było usytuowanie poematu wyłącznie w domenie piękna. Cóż jednak oznaczał ten postulat? Otóż piękno, dopowiedzmy tu myśl Poego, było domeną całkowicie i bez reszty światopoglądowo neutralną, dostępną każdej bez wyjątku opcji społecznej, religijnej, politycznej czy kulturowej.

Określam Piękno, pisał Poe, jako domenę poematu, albowiem niezawodna (*obvious*) reguła sztuki głosi, że efekty powinny wytryskać z bezpośrednich przyczyn – i że rezultaty należy osiągać za pomocą środków najlepiej przystosowanych do ich osiągnięcia⁵⁶.

Ta ideologiczna neutralność pisarstwa – nazywana wzniosłe przez Poego nadnaturalnym, boskim lub czystym Pięknem – miała zatem umożliwić pisarzowi komercyjnemu (określenie Terence Wahlena) zdobycie najszerszego wspólnego mianownika czytelniczego. Estetyzm Poego stawał się w tych okolicznościach świadomym programem dezideologizacji literatury. Nie wykluczało to zresztą użycia ideologii w roli tworzywa artystycznego, podobnie jak pojawienie w *Ligei* lub w *Zagładzie domu Usherów* żywych trupów nie wykluczało założonego przez pisarza doznania przyjemności. I w tym zakresie twórca ten również wykraczał poza romantyzm oraz antycypował późniejsze nastawienia pisarzy i przemiany literatury.

Koncepcja ta wiodła jeszcze do innych, znamienych rozwiązań. W świetle założonego efektu przyjemności utwór stawał się faktycznie celem samym w sobie. Działo się tak, ponieważ wszystkie racje transcendentne wobec niego (metafizyczne, religijne,

55

E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, s. 164.

56

polityczne, społeczne), które mogły wpływać na przeznaczenie, sens, wymowę i konstrukcję, ulegały zneutralizowaniu lub zawieszeniu. Nadawały się w najlepszym razie na tworzywo.

Ten autonomiczny charakter dzieła podkreślała omówiona już reguła precyzyjnej kompozycji, a przede wszystkim dążenie do maksymalnego zintensyfikowania muzyczności poezji. Poe definiował „poezję słowną” jako „rytmiczną kreację piękna”, której „jedynym sędzią” miał być „smak”⁵⁷. W aspekcie literackim Poe antycypował tutaj symbolizm z jego kultem muzyczności, a aspekcie teoretycznoliterackim – formalizm, który uznawał, jak głosił Jurij Tynianow, przedstawiciel rosyjskiego Opojazu, rytm za główny czynnik konstrukcyjny wiersza. Estetyzm zresztą z samej swej istoty preferowany był przez formalistów, a Poe rzeczywiście na wiele sposobów realizował zasady estetyzmu i formalizmu. Trzeba tu wspomnieć o zautonomizowaniu utworu i radykalnym odcięciu go od biograficznego autora. To odcięcie stanowiło zresztą niezamierzony policzek dla późniejszych, wulgarnych i nonsensownych analiz psychoanalitycznych, których autorzy przekonani o swojej wyższości, nie zadawali sobie nawet trudu, aby przeczytać i przemyśleć to, jak Poe pojmował swoją twórczość i jak ją naprawdę realizował.

Poe – The Unconventional Romantic

Summary

The aim of the article is to interpret Poe's attitude to the romantic movement in the first half of the 19th century in America and Western Europe, first of all in England and Germany. In Europe romanticism gained strength in reaction to the Industrial Revolution, but in the USA it was necessary to adapt methods of writing for needs of the mass reader. It was Poe's choice to function in contemporary American society as romantic aesthete and commercial writer. The modern sense of Poe's romantic attitude may be expressed in Byronic ideals of a gifted, perhaps misunderstood loner, creatively following the dictates of his inspiration and his opinions rather than the more of contemporary society.

57