

BARTOSZ DZIAŁOSZYŃSKI
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0419-8854](https://orcid.org/0000-0003-0419-8854)
UNIwersytet Warszawski

SMIAK I PIĘKNO WEDŁUG SAMUEŁA TAYŁORA COLERIDGE’A. DWA FRAGMENTY ESEJÓW

W roku 1836, dwa lata po śmierci Samuela Tayłora Coleridge’a, ukazał się wybór jego ineditów w trzytomowym zbiorze *The Literary Remains*. Redaktorem publikacji był bratanek poety, Henry Nelson Coleridge, który opracował rękopisy stryja znajdujące się w posiadaniu chirurga Josepha Henry’ego Greena, przyjaciela Coleridge’a od 1817 r. W domu Greena przy Lincoln’s Inn Street działała nieformalna grupa Przyjaciele Literatury Niemieckiej, gościł tam m.in. Ludwig Tieck, który popularyzował na Wyspach najnowsze trendy w ówczesnej niemieckiej literaturze romantycznej. Wieloletnia przyjaźń i współpraca Coleridge’a z Greenem sprawiła, że twórca *Rymów o sędziwym marynarzu* uczynił go powiernikiem swoich manuskryptów i upoważnił do wydania ich po śmierci autora. W *The Literary Remains* znajduje się m.in. wczesny (i niezbyt udany) dramat *Upadek Robespierre’a*, napisany przez Coleridge’a wspólnie z Robertem Southeyem i Robertem Lowellem w 1794 r., zbiór wierszy i epigramatów, cykl wykładów o literaturze wygłoszonych w 1818 r. w tawernie The Crown and Anchor przy Strandzie¹, kilka fragmentów esejów i fragmentów poetyckich oraz „Omniana” – kolekcja luźnych notatek na najróżniejsze tematy.

Spośród tekstów zamieszczonych w tym tomie zajmujemy się dwoma fragmentami esejów: o smaku (1810) i o pięknie (1818). Są to krótkie, urywkowe wypowiedzi; pierwszy liczy zaledwie trzy strony, drugi – cztery². Warto zwrócić na nie uwagę, mimo że są to właściwie luźne kartki i daleko im do formy rozwiniętego wykładu, dotyczą bowiem fundamentalnych pojęć z zakresu estetyki i filozofii sztuki, pokazując zarazem, na czym polegało nowatorstwo myśli Coleridge’a, w jaki sposób przekraczał horyzonty intelektualne starej epoki i formował nowe myślenie o sztuce w brytyjskich kręgach literackich. Pochodzą z dwóch różnych momentów w życiu poety-filozofa. Fragment eseju o smaku powstał wkrótce po mającym krótki żywot czasopiśmie „The Friend” (1809), pisany i redagowany przez Coleridge’a jednoosobowo oraz wydawanym jego nakładem. Eseje z tego czasopisma były najważniejszymi wypowiedziami Coleridge’a na tematy estetyczne, krytycznoliterackie i filozoficzne przed ukazaniem się jego *opus magnum* – *Biographia literaria* (1817, wyd. pol. 2019), a następnie, w 1818 r., doczekały się wydania książkowego. Ponadto fragment eseju o smaku powstał w tym samym czasie, w którym doszło do ostatecznego zerwania stosunków między Coleridge’em a Williamem Wordsworthem (stosunków już wcześniej znacznie schłodzonych). Drogi obu twórców *Balad lirycznych* (1798), przełomowego tomu otwierającego nową epokę w poezji angielskiej, rozeszły się

¹ Dwa z tych wykładów są dostępne w polskim przekładzie Janiny Kamionkowej w antologii *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

² S.T. Coleridge, *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, wyd. H.N. Coleridge Esq., London 1836, s. 266–269 oraz 270–273.

nieodwracalnie. Natomiast fragment eseju o pięknie powstał niedługo po publikacji *Biographia literaria*, mniej więcej w tym samym czasie, w którym poeta-filozof wygłaszał wspomniane już wykłady o literaturze w tawernie Pod Koroną i Kotwicą. Można więc rzec, że fragment eseju o smaku jest kontynuacją czy rozwinięciem myśli z „The Friend”, a fragment eseju o pięknie – z *Biographia literaria*. Są to jednak myśli oryginalne, nie zaś fragmenty wycięte z tych większych dzieł.

Odczytywanie tych dwóch okruczków literackich w świetle większych tekstów Coleridge’a – esejów z „The Friend” oraz *Biographia literaria* – jest istotne z kilku powodów. Przede wszystkim, są to fragmenty zbyt krótkie i urywkowe, by tłumaczyły się same. Co ważniejsze jednak, należy osadzić je w kontekście całej ewolucji intelektualnej i twórczej Coleridge’a, znamiennej dla przełomu epok. Przypomnijmy pokrótce, na czym ta ewolucja polegała. Już od swoich najwcześniejszych prac Coleridge wyrażał przekonanie o ścisłym związku między filozofią umysłu (poglądami na to, czy jest i jak pracuje ludzki umysł, jak działa ludzkie myślenie) a teorią i praktyką artystyczną. Punktem wyjścia była dlań asocjacionistyczna teoria umysłu Davida Hartleya, sformułowana w dwutomowych *Observations on Man, His Frame, His Duty and His Expectations* (1749). Filozoficznym odpowiednikiem asocjacionizmu Hartleyowskiego była filozofia umysłu Davida Hume’a, jednakże o ile młody Coleridge był przez pewien czas pod silnym wpływem Hartleya, a nawet po porzuceniu jego koncepcji zachował dla jej autora wyraźny szacunek, o tyle filozofii Hume’a nigdy nie zaakceptował. Przy wszystkich podobieństwach między tymi dwoma propagatorami asocjacionizmu występowały istotne różnice. Hartley był praktykującym chirurgiem, punktem wyjścia były dlań empiryczne badania nad układem nerwowym, ale jego konkluzje moralne i teologiczne były raczej umiarkowane, nieradykalne i nierewolucyjne. Jego asocjacionizm przyjął się w kręgach unitariańskich, którym przewodził odkrywca tlenu, ale też filozof i teolog Joseph Priestley (*Hartley’s Theory of the Human Mind on the Principle of the Association of Ideas*, 1775). Właśnie za pośrednictwem środowiska unitarian młody Coleridge zapoznawał się z tą teorią, choć samego Priestleya nie miał okazji spotkać osobiście³.

Hartleyowska teoria asocjacionizmu okazała się niewystarczająca, kiedy Coleridge przyglądał się pracy swojego umysłu, tworząc utwory do *Lyrical Ballads* (1798). Ten zbiór wierszy stał się kamieniem milowym w historii literatury angielskiej. Łatwo powiedzieć, jaką epokę ten tom zamknął: epokę klasycyzmu Pope’owskiego. Dużo trudniej powiedzieć, jaką epokę otworzył. Coleridge odcinał się od określeń takich jak „romantyzm”, „gotycyzm”, a nawet kwestionował istnienie szkoły poetów jezior, którą, zdaniem krytyków literackich, miał współtworzyć wraz z Wordsworthem i Southeyem. W każdym razie był to przełom na dwóch płaszczyznach: filozoficznej i literackiej. Osiągając dojrzałość twórczą, Coleridge uświadomił sobie, że stoi w opozycji do klasycystycznego wiersza ze szkoły Alexandra Pope’a – rymowanych dystychów układających się w długie poematy dygresyjne na tematy obyczajowe, moralne lub (jak np. w przypadku Erasmosa Darwina) naturalistyczne. Zamiast tego wybrał formę ballady (*Rymy o sędziwym marynarzu*), a także wypracował własną formułę „wiersza konwersacyjnego”, której najlepszą realizacją w *Lyrical Ballads* był *Słowik*⁴, a wcześniej – *Harfa eolska*, *Myśli po odejściu z ustronia* (oba 1795), *Moje więzienie*, *altana lipowa* (1797), *Mróż o północy* oraz *Lęki w samotności* (oba 1798). Klasycystyczny dystych Pope’owski można było wytłumaczyć w kategoriach asocjacionizmu Hartleya i Hume’a. Poeta dodaje dwuwiersz do dwuwiersza, jakby mechanicznie doczepiając segment do segmentu, dając się prowadzić temu, co już Thomas Hobbes nazywał „nieukierunkowanym łańcuchem skojarzeń”, bez wyraźnej formy celowej. Coleridge doszedł do wniosku, że w kategoriach asocjacionizmu nie da się jednak wytłumaczyć twórczego aktu umysłu artysty, przede wszystkim pracy wyobraźni, dzięki której powstały *Rymy o sędziwym marynarzu* oraz *Kubitał Chan* (napisany już w 1797 r., ale niewłączony do *Lyrical Ballads*, opublikowany dopiero w 1816 r., za namową Lorda Byrona). Hartley w *Observations on Man* poświęcił wyobraźni zaledwie krótki akapit, i to w rozdziale poświęconym snom⁵.

Satysfakcjonującą teorię wyobraźni odkrył Coleridge dzięki podróży do Niemiec, odbytej w latach 1798–1799. Zapoznał się wtedy (jako bodaj pierwszy Anglik, a w każdym razie jeden z pierwszych wyspiarzy) z pracami filozoficznymi Immanuela Kanta i wczesnego Friedricha Schellinga, które odtąd stanowiły

³ Zob. znakomita monografia pokazująca związki poezji i filozofii Coleridge’a z oświeceniowym przyrodoznawstwem brytyjskim: K. McSweeney, *The Language of the Senses. Sensory-Perceptual Dynamics in Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman and Dickinson*, Liverpool 1998, w związku z omawianymi tu kwestiami – rozdział pierwszy.

⁴ Zygmunt Kubiak przetłumaczył tytuł *The Nightingale. A Conversational Poem* jako *Słowik. Wiersz będący jakby rozmową*, ale wolę posługiwać się bardziej zwięzłą formą „wiersz konwersacyjny”.

⁵ J.H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, London 1930, s. 195.

silną inspirację dla jego poglądów filozoficznych. (Poznał także teksty Fichtego, ale zdecydowanie odrzucił jego koncepcję Ja transcendentalnego). Kantowski opis syntezy wyobraźni z *Krytyki czystego rozumu*, odróżnienie wyobraźni wytwórczej od odtwórczej, a także rola, jaką wyobraźnia odgrywa w *Krytyce władzy sądu*, były właśnie tym, czego Coleridge potrzebował, żeby wytłumaczyć pracę swojego umysłu podczas prac nad balladami i wierszami konwersacyjnymi. Jeszcze większe znaczenie miało, zainspirowane pismami Schellinga, uznanie twórczego aktu wyobraźni w umyśle ludzkim za odbłask czy odzwierciedlenie stwórczego aktu wyobraźni boskiej. Stąd zapewne wziął się ukuty przez Coleridge'a neologizm „wyobraźnia esemplastyczna” jako niezbyt fortunna kalka niemieckiej *Ineinsbildung*⁶. W kolejnych latach Coleridge pogłębiał swoje studia nad niemieckim idealizmem transcendentalnym, na ile pozwalał na to ograniczony napływ książek z powodu wojen napoleońskich i blokady kontynentalnej. Warto podkreślić, że teoria filozoficzna szła za praktyką artystyczną, nie odwrotnie. Coleridge miał już wówczas w dorobku swoje najlepsze wiersze. Nie stworzył już nic epokowego, na miarę *Sędziwego marynarza*, *Kubilaj Chana* czy *Christabel*, ale rozwijał działalność krytyczno-literacką, filozoficzną, polityczną i religijną.

Na wpływie Kanta i Schellinga nie kończy się wszakże wyliczenie źródeł myśli filozoficznej Coleridge'a. Oprócz niemieckich transcendentalistów wymienić należy również: neoplatonizm, zwłaszcza Ojców Kościoła, ponadto mistyków z Jakubem Böhmem na czele oraz filozofię Spinozy. Jak pogodzić tak różne źródła inspiracji i złożyć je w spójne stanowisko, to już inna kwestia. W każdym razie Coleridge nie widział, jak się zdaje, problemu w łączeniu Kanta z neoplatonizmem czy Spinozy z mistykami. Wszyscy ci autorzy złożyli się na dojrzałą postać jego transcendentalizmu, sformułowaną w drugiej dekadzie XIX w. Głównym punktem odniesienia zarówno w filozofii umysłu, jak i w teorii sztuki stała się wówczas metafizyczna koncepcja idei. Dochodząc do swojszcizny rozumianego, metafizycznego transcendentalizmu (zdecydowanie bliższego Schellingowi niż Kantowi), Coleridge znalazł się na antypodach oświeceniowego, empirycznego asocjacionizmu Hartleya, od którego rozpoczął swój rozwój filozoficzny. Dokonał epokowej zmiany w swoim myśleniu i przetaił szlaki, którymi podążać miał transcendentalizm amerykański Ralpha Waldo Emersona i Henry'ego Davida Thoreau.

Dwa fragmenty eseju, których omówieniu poświęcony jest ten artykuł, znajdują się mniej więcej pośrodku tej drogi. Coleridge już nie jest asocjacionistą, już jest po lekturze Kanta i Schellinga. Piszac fragment eseju o smaku, jeszcze nie wkroczył jednak w fazę metafizycznego transcendentalizmu albo właśnie zaczyna w nią wchodzić. Piszac fragment eseju o pięknie – jest już w trakcie formułowania tego stanowiska, choć nie jest to jeszcze sformułowanie ostateczne.

Czym jest smak? Czym są sztuki piękne? Czy w sądach bądź orzeczeniach smaku obowiązują jakieś reguły? Czy dzieła sztuki przedstawiają lub wyrażają jakiś ideał? Czy smak jest czysto subiektywny, czy też można formułować jakieś powszechne sądy smaku? A jeśli tak, to na jakiej podstawie? Rozważania na te tematy stanowią treść fragmentu eseju o smaku. Niemal jak na trzy strony.

Wedle Coleridge'a smak jest metaforą postrzeżenia intelektualnego (*intellectual perception*), utworzoną na podstawie jednego z naszych zmysłów, ale sam nie jest zmysłem; nie należy do zmysłowych aspektów pracy naszego umysłu. Coleridge przyjmuje podział zmysłów na dwie grupy. Zmysły organiczne – wzrok i słuch – postrzegają przedmioty bez odniesienia do podmiotowego aktu postrzegania. Zmysły mieszane – smak, węch i dotyk – łączą postrzeżenie przedmiotowe z odniesieniem podmiotowym. (Oczywiście, cały czas mowa o charakterystyce postrzeżenia fenomenalnego, zmysłowego; Coleridge zastrzega, że nie chodzi mu o postrzeganie rzeczy samych w sobie, czyli takich, jakimi istotnie są). Otóż czymś takim jest smak, tyle że nie jest postrzeżeniem zmysłowym, lecz intelektualnym. Dokładniej mówiąc: jest intelektualnym postrzeżeniem zewnętrznej kompozycji (*external arrangement*) przedmiotów zmysłowych, łączącym się z podmiotowym doznaniem przyjemności (*enjoyment, pleasure*) lub przykrości (*dislike*). Smak według Coleridge'a łączy więc dwie opozycje: podmiotu i przedmiotu oraz zmysłowości i intelektu. Na określenie tej podwójnej syntezy użyto metafory zaczerpniętej ze zmysłu dostarczającego wrażeń słodczy, goryczy czy kwaśności, ale (zdaniem poety-filozofa) równie dobrze można byłoby użyć metafory węchu⁷. Istotne w tej metaforze jest to, że chodzi o zmysł mieszany, nie zaś organiczny.

⁶ *Ibidem*, s. 203.

⁷ Ta uwaga Coleridge'a wydaje się dość pochopna i łatwo ją przetestować. O ile moglibyśmy powiedzieć o kimś, że ma dobry lub zły węch artystyczny – czemu nie? – o tyle nie sposób byłoby powiedzieć np., że mieszkanie jest urządzone z (dobrym) węchem albo że ktoś ubiera się z (dobrym) węchem. Wybór smaku, a nie węchu, jako podstawy tej metafory pewnego postrzeżenia intelektualnego nie jest więc przypadkowy ani neutralny znaczeniowo, jak Coleridge sugeruje.

Porównanie tej koncepcji smaku z przedstawioną przez Kanta w *Krytyce władzy sądzenia* byłoby pouczające, pod warunkiem, że porównywanie koncepcji naszkicowanej na trzech stronach ze szczegółowo opracowaną w fundamentalnym dziele filozoficznym w ogóle ma sens. Wprawdzie na pierwszy rzut oka nasuwają się pewne podobieństwa (*enjoyment* i *dislike* odgrywają u Coleridge'a podobną rolę jak Kantowskie *Lust* i *Unlust* jako werdykty sądów smaku), ale łatwiej byłoby wypunktować różnice, i byłyby one istotniejsze. Kantowi chodziło o charakterystykę sądów smaku (estetycznych), odmiennego rodzaju niż sądy logiczne. Coleridge'owi zaś nie chodzi o sądy, tylko o reguły smaku (ponadjednostkowe, niesubiektywne). W omawianym fragmencie Coleridge'a nie pojawia się wątek bezinteresowności, tak ważny dla Kanta. Najważniejsze jest jednak to, na ile Kantowska koncepcja sądu smaku jako swobodnej gry wyobraźni z intelektem daje się przełożyć na Coleridge'owską koncepcję postrzeżenia intelektualnego, za którym stoi akt wyobraźni twórczej⁸.

Kantowskie są niewątpliwie pytania, do których wstępem jest tak naszkicowana koncepcja smaku. Coleridge'owi – tak jak Kantowi w trzeciej *Krytyce* – chodzi o postawienie kwestii powszechnego obowiązywania sądów smaku, pomimo ich subiektywnego charakteru. Angielski myśliciel stawia dwa pytania: pierwsze dotyczy możliwości odnalezienia powszechnie ważnych reguł lub ideału sądów smaku, drugie – tego, czy tych powszechnych kryteriów sądów smaku należy doszukiwać się w intelektualnym składniku przedstawień podlegających sądom smaku. Omawiany fragment eseju kończy się tymi dwoma pytaniami, bez próby odpowiedzenia na nie. Łatwo zauważyć, że takie rozwiązanie przybliżyłoby wprawdzie sąd smaku do sądu logicznego, byłoby więc z ducha niekantowskie. Jeśli jednak jest jakakolwiek szansa znalezienia powszechnych reguł lub ideału smaku, to właśnie w taki sposób, sugeruje Coleridge. Czy nie byłby to krok wstecz, z powrotem ku klasycystycznemu myśleniu o sztuce? Można spekulować, czy aby poeta-filozof nie przerwał pracy nad tym esejem ze względu na takie właśnie wątpliwości.

Coleridge zrywa z ideami trzeciej *Krytyki* w jeszcze jednej ważnej kwestii. Estetyka oświeceniowa wprowadziła i umocniła rozróżnienie między pięknem a wzniosłością, a Kant w *Krytyce władzy sądzenia* dał temu rozbudowaną oprawę filozoficzną. Coleridge, przekraczając oświeceniowe horyzonty pojęciowe, zrywa z tym rozróżnieniem. „Kant, jak reszta teoretyków wzniosłości w XVIII w., odróżnił nową kategorię «wzniosłego» od «pięknego» i rozdzielił między nie wszelkie efekty estetyczne; Coleridge zlikwidował ten podział, przez wchłonięcie piękna do wzniosłości i uczynienie wzniosłości jedyną kategorią estetyczną. Nadawszy tej kategorii najwyższą rangę, odrzucił jednak jej nazwę i nadał jej dawną nazwę wartości estetycznej: «piękno». To, co piękne, zyskało zupełnie nowe znaczenie. W ten sposób dokonana się rewolucja standardów smaku”⁹. Intrygująca interpretacja: piękno Coleridge'a to wzniosłość Kanta w przebraniu. Zniesienie klasycystycznej opozycji piękna i wzniosłości oraz absorpcja pierwszego pojęcia przez drugie miały umożliwić pocie-filozofowi stworzenie nowej hierarchii zjawisk podpadających pod sądy smaku. Jedną z najważniejszych konsekwencji zmiany znaczeń piękna i wzniosłości było odejście od klasycystycznego prymatu antycznej sztuki greckiej jako kanonu sztuki oraz dowartościowanie sztuki chrześcijańskiej; drugą zaś – nowe spojrzenie estetyczne na naturę.

Pisząc kilka lat później *Biographia literaria*, Coleridge wrócił do kwestii smaku w rozdziale XVIII tego dzieła. Podał tam gruntownej krytyce przedmowę Wordswortha do drugiego wydania *Lyrical Ballads*¹⁰, przedmowę będącą manifestem programowym autora *Ody o przeczuciach nieśmiertelności*. W polemice tej chciał pokazać, że od początku przyświecały mu odmienne idee niż byłemu przyjacielowi, z którego nazwiskiem połączyła go opinia publiczna na dobre i na złe (co doskwierało mu zwłaszcza po zerwaniu przyjaźni). Nie wchodząc w inne szczegóły tej polemiki, przytoczmy tylko podaną tam charakterystykę smaku: „Ostatecznym celem krytyki jest bowiem ustanowienie zasad pisania, a nie sformułowanie reguł wydawania sądów na temat tego, co napisali inni – o ile w ogóle da się rozdzielić te dwie rzeczy. Gdyby zatem zapytano mnie, według jakich zasad poeta powinien kształtować swój styl, o ile nie ma wzorować się ściśle na doborze i kolejności słów, które słyszy na targowisku, pastwisku, gościńcu czy polu, to odpowiem: powinien kierować się zasadami, których nieznajomość lub zaniedbanie spowodowałoby oskarżenie go o to, że nie jest

⁸ Bardziej szczegółowo o podobieństwach poglądów Coleridge'a i filozofii Kanta zob. np. H.H. Creed, *Coleridge on „Taste”*, „ELH”, 13, 1946, 2, s. 147n.; podrozdział *Coleridge and The Critique of Judgement* w: M.J. Kooy, *Coleridge, Schiller and Aesthetic Education*, New York 2002, s. 100–106.

⁹ E. Schaffer, *Coleridge's Revolution in the Standards of Taste*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 28, 1969, 2, s. 213.

¹⁰ W. Wordsworth, *Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”*, przeł. K. Tarnowska, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*

poetą, tylko głupim lub zadufanym uzurpatorem wobec tej nazwy. Zasadami gramatyki, logiki i psychologii! Krótko mówiąc: taką wiedzę o faktach materialnych i duchowych, która najbardziej przystoi jego sztuce; którą rządzi i do której stosuje się rozsądek; wiedzę wytworzoną instynktownie przez nawyk, przedstawiającą i wynagradzającą wszystkie nasze wcześniejsze świadome rozumowania, spostrzeżenia i wnioski, zwaną smakiem”¹¹.

Ten fragment dopowiada to, co zostało urwane w pół zdania i niedopowiedziane we fragmencie eseju z 1810 r. Oto staje się jasne, o jakie reguły w sądach smaku chodzi Coleridge’owi: o reguły, wedle których działa krytyka literacka. Była już mowa o tym, że w pierwszych latach XIX w. Coleridge, który wypalił się już (lub spełnił, jak kto woli) jako poeta, zaczął rozwijać się jako eseista i krytyk literacki. Swoją program krytyki literackiej formułował wszakże nie jak ktoś, kto jest tylko krytykiem, ale jak literat, który zarazem jest krytykiem. Z tej perspektywy łatwo zrozumieć jego nieoczywisty pogląd, że reguły krytyki literackiej – a więc sądy smaku o charakterze powszechnym, a przynajmniej nie czysto subiektywnym – nie są regułami formułowania sądów krytycznych o dziełach sztuki, ale regułami tworzenia dzieł sztuki. Regułami krytycznymi ma kierować się twórca (poeta), a nie krytyk; ten drugi ma je tylko odkrywać i formułować. Dobór i łączenie słów na podstawie tego, co zasłyszane „na targowisku, pastwisku, gościńcu czy polu” to program poetycki Wordswortha, który stawiał na imitację żargonów klas niższych i dialektów regionalnych, romantyzm w stylizacji ludowej, swojskiej i potocznej. Dobór i łączenie słów wedle „zasad gramatyki, logiki i psychologii” to program poetycki Coleridge’a, romantyzm (o ile to w ogóle jest romantyzm) w stylizacji intelektualnej. Istotne jest to, że reguły pierwszego rodzaju biorą się w umyśle twórcy z przyczyn zewnętrznych, a więc dałoby się sprowadzić je do odtwórczej, asocjacyjnej pracy umysłu, zupełnie jak w poezji klasycystycznej, z tą tylko różnicą, że Wordsworth zamienił wykwinną kawiarnię literacką z porcelaną od Wedgewoodów na pole z żonkilami i chłopską chatę z siódmką wygłodzonych dzieci. Natomiast reguły drugiego rodzaju pochodzą z przyczyn wewnętrznych umysłu, z pracy wyobraźni wytwórczej, operującej na ideach nie w znaczeniu psychologicznym, tylko metafizycznym. Pochodzą z pracy wyobraźni powtarzającej stworzyć akt Boga, powołującego do istnienia świat dzięki swojej myśli (Logosowi). Owszem, określenia smaku w obu tekstach są różne: we fragmencie z 1810 r. smak to intelektualne postrzeżenie przedmiotu, połączone ze zmysłowym doświadczeniem przyjemności lub przykrości; w *Biographia literaria* – wiedza wytworzona instynktownie przez nawyk. Można jednak uznać, że to raczej różnica sformułowań niż istotnych poglądów.

Fragment eseju o pięknie zawiera kontynuację rozważań eseju o smaku. Pojęcia te ponownie są ściśle powiązane ze sobą. W poprzednim fragmencie tekstu piękno było określone jako przedmiot smaku. Tutaj smak jest określony jako zmysł piękna, czyli empiryczny ogląd formy, podczas gdy materia przedmiotu postrzeżenia dostarcza przyjemności. W Coleridge’owskim pojęciu *empirical intuition* słychać echo Kantowskiej *die sinnliche Anschauung*, podział zaś na formę empiryczną i materię wrażeniową przypomina schemat formy i materii naoczności z *Estetyki transcendentnej*. Wskazując na te analogie kantowskie, nie można jednak zapomnieć, że dla Coleridge’a piękno to przede wszystkim metafizyczna jedność w wielości (*multeity in unity*), formuła powtarzana przez poetę-filozofa wielokrotnie i podatna na różne interpretacje badaczy jego twórczości¹². Warto jednak zauważyć (widać to w omawianym fragmencie eseju o pięknie), że przy całej swej metafizyczności zachowuje ona cechy psychologiczne. Na poziomie pracy umysłu piękno jest przekroczeniem wielości postrzeżeń podlegających asocjacji i postrzeżeniem jedności jaźni, odniesieniem ich do tożsamości Ja. Przyjemność wiążąca się z postrzeżeniem piękna, rozumianego w taki właśnie sposób, była więc niejako umysłowym skutkiem ubocznym ujęcia wielości w jedność. Można rzec nieco metaforycznie, że Coleridge nie tyle usuwa psychologię asocjacyjną, co raczej nadbudowuje nad nią piętro metafizyczne.

Czytając ostatni akapit fragmentu eseju o pięknie, warto zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Pierwszą z nich jest akcent religijny: przyjemność jest nagrodą za właściwe życie doczesne, jest jego istotnym dopełnieniem, ale nie samym sednem. Ten ton wypowiedzi wiąże się ze wzrostem zaangażowania poety w kwestie teologiczne w okresie pisania *Biographia literaria* i nieco późniejszych *Lay Sermons (Kazań świeckich)*. Ścisły związek przekonań religijnych Coleridge’a z jego teorią wyobraźni oraz koncepcjami estetycznymi został

¹¹ S.T. Coleridge, *Biographia literaria*, przeł. B. Działoszyński, Warszawa 2019, s. 292.

¹² B. Allen, *Coleridge's Metaphysics of Beauty*, „Religion & Literature”, 52/53, 2020–2021, 3/1, s. 1–25.

szczegółowo omówiony w książkach J. Roberta Bartha¹³ i do tych prac wypada w tym miejscu odesłać¹⁴. Drugi charakterystyczny akcent zakończenia tego eseju to polemika z „eudajmonistami”, uznającymi przyjemność za główny cel życia. Łatwo się domyślić, że pod tym określeniem kryją się benthamowscy utilitaryści, zdobywający w owym czasie decydujące wpływy wśród brytyjskiej publiczności czytającej i stanowiący bodaj główną konkurencję filozoficzną dla transcendentalnej metafizyki Coleridge’a. Wynik tej walki jest znany, niemniej warto przypomnieć, że dwadzieścia lat później przywódca zwycięskiego obozu, John Stuart Mill, uzna Coleridge’a za właściwie jedyne go godnego rywala Jeremy’ego Benthama w filozofii brytyjskiej ostatnich dekad.

FRAGMENT ESEJU O SMAKU (1810)

Te same argumenty, które mogą rozstrzygnąć kwestię, czy są jakieś ustalone reguły smaku, zapewne pomogą też ustalić, jakie one są. Przede wszystkim: czym jest smak w znaczeniu metaforycznym; jak najprościej dojść do takiego samego werdyktu [w sprawach smaku]; co takiego kryje się w pierwotnym znaczeniu tego słowa, że może nadawać jego znaczeniu metaforycznemu zupełnie inny sens niż ten, jaki mają wzrok i słuch z jednej strony oraz dotyk i węch z drugiej? Pytanie to wydaje się narzucać w sposób naturalny. Gdy używamy języka poprawnie, przypisujemy piękno, główny obiekt smaku, przedmiotom wzroku oraz kombinacji dźwięków, nigdy zaś (pominąwszy żartobliwe lub niewłaściwe użycie słów) nie mówimy o pięknym zapachu ani o pięknej woni.

W analizach naszych zmysłów, zawartych w najpopularniejszych książkach z zakresu antropologii, zwrócono uwagę na różnicę między zmysłami całkowicie organicznymi a mieszanymi. Pierwsze przedstawiają swoje przedmioty jako oddzielne od postrzeżenia, drugie łączą postrzeżenia z [podmiotowym] doznaniem przedmiotu. Nasze oczy i uszy... (nie rozważam teraz tego, co istnieje lub nie istnieje rzeczywiście, lecz tylko to, czego jesteśmy regularnie świadomi jako zjawiska) – najczęściej właśnie nasze oczy uznajemy za najdoskonalsze narządy realizujące zasadę postrzegania zmysłowego [*the sentient principle*], działające w każdym przypadku [postrzeżenia]. Uważamy też, że słuch daje nam znacznie więcej niż pozostałe trzy zmysły, w zwykłym posługiwaniu się tym zmysłem być może nawet tyle co wzrok. Z tego powodu we wszystkich językach zalicza się je do tej samej klasy i wyraża się ich pobudzenia [*modifications*] za pomocą niemal tych samych metafor. Trzy pozostałe zmysły zdają się być po części bierne; w ich przypadku postrzeganie przedmiotów zewnętrznych łączy się ze szczególnym odczuciem naszego życia. Dlatego spodziewamy się, że smak w znaczeniu metaforycznym, w przeciwieństwie do wzroku i słuchu, powiadomi nas o pewnym odniesieniu danego przedmiotu do naszego własnego istnienia, nie będzie zaś dawał wyraźnego pojęcia samego przedmiotu czy też jego niezależnych własności. Z kolei od zmysłu dotyku różni go to, że do tego odniesienia do naszego życia dodaje pewien stopień zadowolenia lub przeciwnie [niezadowolenia]; pewien zauważalny impuls przyjemności czy bólu do zadowolenia czy odrazy. Zapewne zmysł węchu mógłby dostarczyć metafory o tym samym znaczeniu co zmysł smaku; jednakże to drugi z nich został wybrany przez większość cywilizowanych narodów ze względu na częstsze użycie, wagę oraz doniosłość posługiwania się nim w ramach natury ludzkiej.

Przez smak w odniesieniu do sztuk pięknych musimy zatem rozumieć intelektualne postrzeżenie przedmiotu, połączone z wyraźnym odniesieniem do naszego własnego, zmysłowego doświadczania bólu lub przyjemności, bądź też, *vice versa*, doznanie przyjemności lub odrazy, występujące równocześnie z pewnym intelektualnym postrzeżeniem przedmiotu i zdające się pochodzić od niego. Mówię: postrzeżenie intelektualne, ponieważ w przeciwnym razie mielibyśmy definicję smaku w znaczeniu pierwotnym, a nie metaforycznym. Krótko mówiąc, smak jest metaforą wziętą z jednego z naszych zmysłów mieszanych, stosowaną do przedmiotów zmysłów czysto organicznych, a także naszego zmysłu moralnego, w przypadkach, które zakładają współwystępowanie bezpośredniego, osobistego wstrętu lub zadowolenia. W tej definicji smaku zawiera się też definicja sztuk pięknych. Otóż są to sztuki, których głównym i wyłącznym celem jest zaspo-

¹³ R.J. Barth, *The Symbolic Imagination. Coleridge and the Romantic Tradition*, Princeton 1977; idem, *Romanticism and Transcendence. Wordsworth, Coleridge and the Religious Imagination*, Columbia–London 2003.

¹⁴ Interpretacja ojca Bartha jest najbardziej znana, ale pojawiają się też próby rewizji i ponownego odczytania teologicznych inspiracji metafizyki Coleridge’a. Przegląd polemik z interpretacją Bartha daje Blake Allen (*op. cit.*).

kojenie smaku – nie tylko przez połączenie, ale przez zjednoczenie doznania bezpośredniej przyjemności z postrzeżeniem pewnej kompozycji zewnętrznej.

Na wielkie pytanie, czy smak w którejkolwiek ze sztuk pięknych ma jakieś stałe zasady czy ideał, można będzie zatem odpowiedzieć po ustaleniu dwóch faktów. Po pierwsze, czy w każdym orzeczeniu smaku (*determination of the taste*) w sprawie danego dzieła sztuk pięknych nie twierdzi się mimowolnie (w zgodzie z sądem ogólnym lub nawet wbrew niemu), że inne umysły powinny myśleć i odczuwać to samo; czy potoczne zwroty w rodzaju: „być może się mylę, ale to właśnie jest mi w smak” są wyrazem uprzejmości, ofiarą na rzecz niezaprzeczalnego faktu naszej jednostkowej omylności. Może nawet są wypowiedzane całkowicie szczerze, nie tylko w zgodzie z rozumem, ale też z pełnym przekonaniem, z takim samym całkowitym zaangażowaniem umysłu i serca, z jakim przyznajemy każdej osobie prawo do różnienia się od innych pod względem cielesnych upodobań smakowych i zapachowych. Gdybyśmy jednak byli zmuszeni przyznać, że pomimo świadomości naszej omylności, pomimo tak wielu osobistych doświadczeń mogących wzmocnić tę świadomość, każdy człowiek może w pewnej chwili stać się prawodawcą dla wszystkich innych ludzi; gdybyśmy przyjęli z konieczności, że albo ma rację, albo się myli, ale jeśli ma rację, to jest to racja powszechna – to wówczas musielibyśmy przejść do ustalenia, po drugie, czy źródła tego zjawiska można odnaleźć w tych częściach naszej natury, w których intelekt tworzy przedstawienia – i czy całkowicie, czy częściowo. Nikt kierujący się potocznym rozeznaniem nie będzie wymagał (nawet w swych odczuciach), że to, co jest przyjemne dla jego smaku, powinno mieć taki sam skutek dla wszystkich istot żywych; ale każdy człowiek może i musi oczekiwać oraz wymagać powszechnej akceptacji wszystkich istot inteligentnych dla każdego przekonania jego intelektu...

FRAGMENT ESEJU O PIĘKNIE (1818)

Jednym warunkiem koniecznym (ale koniecznym absolutnie) pełnego uchwycenia źródła piękna w przedmiotach wzroku jest skierowanie uwagi na działanie w naszym umyśle tych myśli, które nie są świadomie wyodrębnione. Zrozumie to każdy, gdy tylko przypomni sobie, z jakim wysiłkiem próbował przypomnieć sobie imię, które z pewnością pamiętał, ale którego nie może sobie ponownie uprzytomnić. Można przyjąć, że ten obszar nieświadomych myśli, często działających tym silniej, im bardziej są niewyraźne, może w danym podmiocie układać się w pewną rosnącą skalę, od najbardziej powszechnych asocjacji ruchu z funkcjami i emocjami życiowymi – jak na przykład wtedy, gdy wyszedłszy w czerwcowy dzień z zatłoczonego miasta na pola, opisujemy trawę i kaczęce, jak schylają swe główki i jak tańczą z powiewem wiatru – do na wpół postrzeżanego, ale jeszcze nieuchwyconego podobieństwa formalnego do jakiegoś szczególnego przedmiotu innej klasy. Gdybyśmy zwiększyli to podobieństwo choć odrobinę, zniszczylibyśmy lub co najmniej naruszyli ów efekt wywołania piękna. Stałoby się ono fantastycznym wtargnięciem tego, co przypadkowe i arbitralne, a w rezultacie zakłóceniem piękności. Można to obficie zilustrować przykładami z obrazów Salvatora Rosy.

Używam tu terminu „piękno” w najszerszym znaczeniu, obejmującym ekspresję i artystyczne zainteresowanie. Rozważam nie tylko żywą równowagę, ale również wszelkie dodatki, które nawet jeśli przeszkadzają, to są niezbędne do odnawiania i podtrzymywania tej równowagi. Przyjąwszy to znaczenie, zamierzam pokazać, że piękno w przedmiotach może odnosić się do dwóch elementów: linii i kolorów. Pierwsze odnosi się do tego, co kształtne (*forma, formalis, formosus*), a przez to do praw i rozumu. Drugie – do tego, co żywe, wolne, spontaniczne i samousprawiedliwiające. Co się tyczy linii: proste są same w sobie pozbawione życia, określone *ab extra*, ale pozostają w bezpośrednim związku z cykloidami, wyrażającymi funkcje. Linie krzywe są przekształceniem siły zewnętrznej na wewnętrzną, czyli spontaniczną. Nie są to arbitralne symbole, ale język natury, uniwersalny i intuicyjny, dzięki prawu, na mocy którego człowiek skłonny jest wyjaśniać widzialne ruchy za pomocą wyobrażonych sił sprawczych, analogicznych do jego własnych aktów, takich jak driady, hamadriady, najady itd.

Lepszym użytkiem z tych zasad będzie krótki i szybki zarys historii sztuk pięknych. Przekonamy się, że piękno natury zostało zawłaszczone przez dzieła człowieka w takich proporcjach, w jakich stan umysłów artystów zbliżył się do subiektywnego piękna. Określcie, która dominująca cecha umysłów ludzkich [w danej epoce] utrzymuje żywą równowagę pobudzonych władz [umysłowych], a odkrycie dokładny odpowiednik zewnętrznych wytworów [sztuk pięknych]. Zilustrujmy to przykładem [sztuki] Egiptu. Regularne kształty to

intelekt bez wolności, znaczące są natomiast kolory. Wprowadzenie łuków stało się epokową zmianą zarówno w sztukach pięknych, jak i użytkowych.

Porządek to piękny układ [elementów] bez określonego celu *ad extra*; dlatego porządek jest piękny, inaczej mówiąc, porządek może być kontemplowany wyłącznie jako piękno.

Forma dana w każdym empirycznym oglądzie (*empirical intuition*) – to właśnie smak, czyli zmysł piękna. Materia, a dokładniej: własności materii decydują o tym, co przyjemne. Gdy dana rzecz wywołuje w nas doznanie przyjemności, wówczas dokładne odniesienie [do przedmiotu] tej przyjemności jest tym, co zajmuje nasz umysł. Dla smaku jest obojętne, czy na stole zostaną położone w takim samym układzie wyborne smakołyki, czy też potrawy namalowane, jak w magazynach dla pań; z pewnością jednak pierwsze są przyjemniejsze od drugich. Stąd dostrzegamy bezinteresowność wszelkiego smaku. Stąd także doskonałość zmysłów w zgodzie z intelektem bywa niekiedy możliwa bez uczucia moralnego. Tak bywa w muzyce i malarstwie, ale nie w poezji. Na ile wiąże się to z realnym przedkładaniem przyjemności wyrafinowanych nad przyziemne, założywszy, że tylko przyjemność, w takiej czy innej formie, przywiązuje ludzi do przedmiotów tych pierwszych – to już zupełnie inna sprawa. Czyż doświadczenie nie poucza nas, że gdyby te drugie były tak samo w naszej mocy, gdyby zażywanie ich nie sprawiało zarazem kłopotów, nie wyczerpywałoby siły rozkoszowania się nimi przez samą tę rozkosz, to wybieralibyśmy w praktyce właśnie te niewybredne przyjemności? Zatem to nie doskonała jakość wyrafinowanych przyjemności zapewnia im pierwszeństwo, ale korzyści i udogodnienia w zakresie środków rozkoszowania się nimi.

Wszystko to jest prawdziwe, oczywiście, przy założeniu, że nie wchodzi w grę uczucia moralne. Jeśli zaś stwierdzimy ich obecność, to udoskonalą one nawet jakość przyjemności, i to nie tylko tych wyrafinowanych, ale też niewybrednych. Gdy bowiem dłuższy ciąg myśli zostanie skojarzony z większą liczbą przyjemności, wówczas każda przyjemność stanie się w większym stopniu przyjemnością całej istoty. Jest to jedna z doczesnych nagród naszego istnienia, takiego, jakim być powinno, jednakże zostaje unicestwiona, jeśli dążymy dla większej rozkoszy dla niej samej. W istocie, zakładanie jej jest sprzecznością. Jest to jednak pospolite *argumentum in circulo*, do którego uciekają się eudajmoniści...