

Zakład Historii Literatury WSP w Kielcach

Krystyna STASZEWSKA

O przedromantycznym rozumieniu imaginacji i mechanizmów
jej działania

La conception préromantique de l'imagination
et des mécanismes de son fonctionnement

О преромантическом понимании имажинации и механизмов ее действия

WSTĘP

Pojęcia „wyobraźnia” i „imaginacja” funkcjonowały w literaturze polskiej minionych stuleci na osobliwych zasadach. Od wieku XVIII pojawiały się niezmiennie wówczas, gdy mowa była o istocie i funkcji twórczości artystycznej i poetyckiej. Tworem wyobraźni nazywał poezję G. Piramowicz, J. Szymanowski, A. K. Czartoryski, J. Chreptowicz i inni twórcy osiemnastowiecznej myśli estetycznoliterackiej „żywą imaginację” uznawali za konieczną predyspozycję twórcy, związaną nierozłącznie z „dowcipem” czy „geniuszem”¹.

W latach następnych (1795—1822), określanych często mianem trzeciego podokresu Oświecenia, zainteresowanie problematyką rosło i owocowało w niespotykanej dotąd ilości wypowiedzi teoretyczno i krytycznoliterackich². Gdyby późnooświeceniowe teksty poddać badaniom statystycznym, okazałoby się, że frekwencja zgromadzonych w nich wyrazów

¹ Określeniami tymi posługiwał się G. Piramowicz w *Wymowie i poezji*, J. Szymanowski w *Listach o guście*, J. Chreptowicz w *Poezji i inni*.

² Wypowiedzi te przybierały formę rozpraw, monografii; stanowiły znaczącą część podręczników historii i teorii literatury (tu m. in.: L. Borowski: *Uwagi nad poezją i wymową pod względem podobieństwa i różnicy, z ćwiczeniami w niektórych gatunkach stylu*, Wilno 1820; K. Brodziński: *O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” t. 10, 1818; A. K. Czartoryski: *Myśli o pismach polskich, z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, Wilno 1801; I. Krasicki: *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, Warszawa 1798; L. Osiński: *Wstęp i Wykład literatury porównawczej, O stylu, Geniusz. Szczytność*, [w:] *Dzieła*, t. 2—4, Warszawa 1861—1862; S. K. Potocki: *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815—1816; P. Siemiątkowski: *Retoryka*, [w:] *Dzieła*, t. 7, Warszawa 1821; E. Słowacki: *Prawidła wy-*

związanych z pojęciem imaginacji byłyby nie mniejsza niż tradycyjnie już wskazywanych jako charakterystyczne dla tego okresu nazw: „smak”, „gust”, „dowcip”, „rozum”. Niespodziewanie liczna, niespotykana w innych okresach była również ilość terminów bliskoznacznych. Obok zdecydowanie najpopularniejszej „imaginacji” i traktowanej zwykle synonimicznie „wyobraźni” stosowano terminy: „malownia”, „obrazowanie”, „obrazotworność”, „przedstawienie”, a także „fantazja”, „rojenie”. I choć nie należy przeceniać znaczenia liczby, interesująca i zaskakująca wydaje się ta dysproporcja między obfitością wzmianek i sądów oświeconych na temat imaginacji, a ich lekceważącą oceną, której dokonano w epoce następnej. Romantycy bowiem, a nierzadko także przedstawiciele kolejnych pokoleń krytyków i historyków literatury, surowo oceniając pisarzy okresu przedromantycznego wypominali im odrzucenie „czucia i imaginacji”; twórczość zaś okresu przełomu XVIII i XIX wieku określali jako tę, która: „[...] składała się z samych tłumaczeń i przedrzeźniań innym, nadto takim innym, którzy sami prawie żadnej fantazji i wyobraźni nie mieli”².

Czym więc była, jakie miejsce zajmowała imaginacja w świadomości estetycznoliterackiej twórców literatury ostatnich dziesięcioleci Oświecenia? Nadużywanym i pustym sloganem, czy dynamicznie rozwijającym się pojęciem-kluczem, ułatwiającym zrozumienie ważkich elementów procesu historycznoliterackiego? Niniejszy artykuł nie da pełnej odpowiedzi. Może ją jednak przybliżyć, przedstawiając wybrane kierunki rozwoju wiedzy o imaginacji. Do najciekawszych i najchętniej rozwijanych wątków należało wówczas zagadnienie mechanizmów działania, czynników aktywizujących wyobraźnię, które decydowały o jakości procesów wyobrażeniowych. Zainteresowanie tym problemem wzbogaciło osiemnastowieczne treści rozważań na temat funkcji imaginacji, rozwinęło także formułowane wcześniej definicje pojęcia.

mowy i poezji wyjęte z dzieł..., Wilno 1826, J. Śniadecki: *O literaturze*, [w:] *Pisma rozmaite*, t. 3, Wilno 1818, *Rozprawy filozoficzne*, [w:] *Pisma rozmaite*, t. 4, Wilno 1822; I. Włodek: *O naukach wyzwolonych*, Wrocław 1814). Przede wszystkim zaś ukazywały się w formie artykułów, szkiców, esejów zamieszczanych w czasopismach. Szczególnie dużo miejsca zagadnieniom imaginacji poświęcano na łamach: „Dziennika Wileńskiego”, „Tygodnika Wileńskiego”. „Nowego Pamiętnika Warszawskiego”, „Pamiętnika Warszawskiego”, „Pamiętnika Lwowskiego”, „Tygodnika Polskiego” (r. 1818—1819), „Wandy”, „Astrei”.

Problematyka imaginacji zajmowała również wiele miejsca w wypowiedziach teoretyków i krytyków literackich klasykujących jak i pisarzy związanych z sentymentalizmem oraz preromantyzmem. Przy powszechnym zainteresowaniu tematyką nieraz dochodziło do poglądów rozbieżnych, głównie w związku z ustalaniem funkcji wyobraźni w akcie tworzenia i odbioru dzieła. Omówione to zostało szerzej we wspomnianej rozprawie doktorskiej.

DEFINICJE POJĘCIA

Podobnie jak w poprzednich dziesięcioleciach termin funkcjonował w trzech podstawowych znaczeniach. Używano go w odniesieniu do miejsca, w którym następuje akt przekształcania się przedmiotu (pojęcia) w obraz (rzadziej miejsce samej projekcji obrazu)⁴. Było to najbardziej potoczne, rzadko już definiowane znaczenie, któremu w teorii i krytyce literackiej nie poświęcano wiele uwagi. Od tego wszakże, które odegrało zasadniczą rolę w rozważaniach teoretycznych, dzieliła je trudno uchwytna nieraz granica.

Z reguły bowiem przez imaginację rozumiano jedną z naczelných władz duszy (umysłu). Mówiono o „władzy wystawiania obrazu (St. Staszic), o „władzy tworzenia” i „wewnętrznym zmyśle głównym”⁵.

W ścisłym związku z drugim pozostaje trzecie, z biegiem lat coraz ważniejsze znaczenie. Mieli je na myśli Jan Śniadecki i Julian Ursyn Niemcewicz, gdy podnosili potrzebę „obudzenia”, „trudnienia”, „ćwiczenia”, „bawienia imaginacji”;⁶ Euzebiusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Leon Borowski — postulujący konieczność „mówienia do wyobraźni”⁷, „zajęcia” jej⁸, „zapalenia”⁹; Józef Lipiński przestrzegający przed „obrażaniem imaginacji czytelników”¹⁰. Byłaby to więc także dyspozycja, niezbędna umiejętność w zakresie odbioru przekazu literackiego, rozumiana jako ewokacja do świadomości odbiorcy bytu stworzonego przez wyobraźnię twórcy lub zdolność czytelnika do nadawania zmysłowej postaci słowom autora. Duże zainteresowanie wyobraźnią odbiorcy związane było z dokonującą się wówczas modyfikacją pojęcia poezji, pojmowanej już coraz częściej jako specyficzna forma międzyludzkiej komu-

⁴ Poglądy takie głosił M. Mochnacki w *Niektórych uwagach nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego O pismach klasycznych i romantycznych*, w *Myślach o literaturze polskiej* i innych rozprawach i artykułach zebranych w *Pismach*, Lwów 1910; M. Grabowski w *Literaturze i krytyce* z 1837 r.

⁴ Takim znaczeniem posługiwał się np. Siemiątkowski w *Retoryce*, s. 3—4.

⁵ Wysogą rangę wśród władz umysłu nadawał imaginacji Staszic w licznych fragmentach poematu filozoficznego *Ród ludzki*.

⁶ Śniadecki: *O literaturze*, [w:] *Pisma rozmaite*, s. 141; J. U. Niemcewicz: *Rozprawa o bajce*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” t. 10 (1817), s. 291318.

⁷ Słowacki: *Teoria poezji*, [w:] *Prawidła wymowy i poezji...*, s. 18.

⁸ A. N. Mickiewicz: *Uwagi nad Jagiellonidą Tomaszewskiego*, „Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 1 [13], s. 72, 77—78.

⁹ Borowski: *Uwagi nad poezją i wymową*, [w:] *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1972, s. 74.

¹⁰ J. Lipiński: *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 1, s. 289.

nikacji. Wartość twórczości w związku z tym rozpatrywano już nie tyle w relacji: świat rzeczywisty a jego odbicie w utworze, ale w płaszczyźnie: podmiot — obraz poetycki — odbiorca¹¹. Dla uniknięcia nieścisłości należałoby w tym miejscu zaznaczyć, że odrębność pojęć: wyobraźnia twórcy i wyobraźnia odbiorcy literackiego ujawniała się niezmiernie rzadko w kontekście uwag o niektórych funkcjach imaginacji. Natomiast omówienia dotyczące struktury, istoty i wyników obrazowania traktowały łącznie obydwie formy. Czyni to bezzasadnym dalsze akcentowanie odrębności.

Ostatecznie więc najpowszechniejsze staje się rozumienie imaginacji traktowanej jako zdolność czy predyspozycja do podejmowania określonych operacji umysłowych niezbędnych w akcie tworzenia i percepcji dzieła. Przede wszystkim zaś widziano w niej zdolność „wystawiania” i „ukształcania” w świadomości obrazów rzeczy i pojęć, tworzenia plastycznych i sugestywnych wizji niezależnie od tego, czy obraz posiadał swój pierwowzór w rzeczywistości.

ŹRÓDŁA IMAGINACJI

Nieodmiennie naczelnym źródłem, a zarazem główną podniętą aktywizującą wyobraźnię była natura¹². Stanowiła ona zarówno podstawę poznawania jak i wyobrażania, aczkolwiek każdy z wymienionych procesów przebiegał w inny sposób. W Oświeceniu za przedmiot poznania uznawano zwykle „naturę ludzką”, jaźń, a w bycie zewnętrznym to — co stanowi istotę rzeczy, co tworzy porządek świata. Jeśli uwzględniano fakty konkretne, jeśli interesowano się jednostką ludzką, to w tym celu, by drogą dociekań intelektualnych stworzyć z tych danych ogólne koncepcje bytu, człowieka¹³.

Wyobraźnia czerpała z natury w inny sposób: reagowała na drobne detale, penetrowała te dziedziny zjawisk, które wyrażano formułą *je ne*

¹¹ Zwraca na to uwagę P. Żbikowski w *Zagadnieniach klasycyzmu postanistawowskiego*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, seria 2, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977 oraz w: *Klasycyzm postanistawowski. Próba definicji*, Rzeszów 1974.

¹² Zawartość pojęcia „natura” była w ostatniej fazie Oświecenia bardzo bogata i złożona. Na ten temat p. *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, hasło: Natura, s. 360—367.

¹³ Rozróżnieniu poznawania i wyobrażania towarzyszyło wyodrębnianie myślenia pojęciowego (charakterystycznego dla procesu poznawania, w którym wychodząc od obrazu natury dochodziło się do prawdy pojęciowej) i myślenia obrazowego (niezastąpionego w sztuce i literaturze, a wyrażającego się w przedstawieniach zmysłowych i uczuciowych). Tak rzecz widział między innymi H. Koliątaj w: *Porządek fizyczno-moralny*; Kraków 1811.

sais quoi. Mało uchwytnie, trudno wytłumaczalne oczekiwały na określenie, niekiedy dowartościowanie, domagały się środków wyrazu, od czego uchylał się rozum, a dokonać czego odważała się imaginacja. Fascynowała ją także namacalna, zewnętrzna rzeczywistość — Przyroda. W tym wypadku tradycyjną inspirację, szczególnie widoczną w nurcie sentymentalnej oraz rokokowej poetyki, nadal programowo stanowiły sielskie sceny rodzajowe i krajobrazowe o dosyć monolitycznych kształtach i barwach, owe „przyjemne łąki”, „blaski jutrzeńki” i „miłe wiatry”. Ale prawo partnerstwa zyskiwały także pejzaże posępne i groźne. Praktyka wyprzedzała tu nieraz teorie literackie. „Straszliwe wichry”, „grzmoty”, „rozhukane morza”, „mgły jesienne” zaprzętały uwagę twórców, choć nieliczni jeszcze krytycy uznawali je za godny punkt oparcia dla wyobraźni artystycznej. Można tu było raczej mówić o tolerancji niż aprobacie. Nie było łatwo propagatorom ładu i harmonii pogodzić się z faktem, że poszukiwane i aprobowane mogą być zjawiska i przedmioty groźne, zdumiewające, posępne, tajemnicze i niejednoznaczne w wymowie. Obecność ich w poezji przełomu skłonni dziś jesteśmy tłumaczyć wpływem gotycyzmu, modą romantycznych ogrodów, ale była ona także skutkiem wewnętrznej potrzeby, wyrazem buntu wyobraźni poety przeciw krępującym konwencjom, uniwersaliom, regułom *biensèances* i „pięknym wzorom”. Tak było zawsze: im większy panował rygor w zakresie obowiązujących norm, tym silniej wykształcała się idea indywidualności i swobody twórczej. Objawami tego były próby prezentacji przez poetę nowego przedmiotu lub nowego sposobu widzenia, a wraz z nimi motywy obce poetykom normatywnym epoki. Motywy te cieszyły się znaczną popularnością, szczególnie w gatunkach „nieznormalizowanych” — w dymach, romansach, dramach, ale aż do przełomu lat dwudziestych budziły często negatywne, a w najlepszym wypadku mieszane odczucia krytyków.

Wykładnią takich poglądów jest szkic krytycznoliteracki *O poezjach Lorda Byrona* (1821)¹⁴. Jego autor, uderzony „śmiałością pomysłu i wyobrażenia”, nie ukrywał, że pozostaje pod urokiem oryginalności twórczości poety angielskiego, ale z niepokojem zauważał, że jest ona wynikiem „dzikiej wolności”:

Imaginacja jego — twierdził — lubi nad wszystko pustynie i samotność: nie przyjazna temu co istnieje, zstępuje zawsze do tego co było, może z przyczyny, że u starożytnych tylko znajduje tak obszerną wolność, jaką ją mieć sama żąda¹⁵.

Natura jest źródłem, z którego się nie czerpie lecz wybiera. Główny nurt krytyki przedromantycznej zakładał, że o tym, które przedmioty

¹⁴ Szkic *O poezjach Lorda Byrona* ukazał się w „Wandzie”, t. 1, 1821.

¹⁵ *Ibid.*, s. 120.

poddawane są działaniom wyobraźni decydują względy estetyczno-dydaktyczne, zaś podstawowe kryteria oceny przydatności i wartości przedmiotów są powszechnie obowiązujące. Zacytowany wyżej fragment dowodzi, że daleko odchodzono od tego stanowiska. Pierwsze słowa: „[...] imaginacja jego lubi [...] pustynie [...]” traktować można jako jeszcze — może nieczęsto spotykany, ale wyraźny — wyraz przyzwolenia krytyki, godzącej się z prawem indywidualnego wyboru i subiektywnej motywacji poetyckich przedstawień. W rezultacie nieuniknionej rozbieżności pomiędzy poszukiwaniami poetyki stosowanej a konwencjami teorii w końcowym etapie okresu krytyka zaproponowała swoisty kompromis: imaginacja poety ma prawo wolnego wyboru elementów, odpowiadających upodobaniom jednostki, byleby tylko mieściły się w granicach (szeroko pojętej) natury.

Ten sam, dwukrotnie przywołany już cytat, przypomina o innym źródle (niektórzy mieścili je w ramach natury)¹⁶, z którego chętnie czerpali twórcy, a którego wartość potwierdzali teoretycy. Był nim legendarny lub historyczny świat przeszłości.

Znaczenie tradycji antycznej i wczesnochrześcijańskiej — to problem rozległy i podejmowany wielokrotnie w piśmarstwie oświeceniowym, w bezpośrednim jednak związku z wyobraźnią stawiany był rzadziej. Te wypowiedzi, które rzecz przedstawiały stosunkowo jasno, rozwijały się w dwóch kierunkach, uzależnionych od określenia celów odwołania się wyobraźni do tradycji. W pierwszym rzędzie uwagi o antyku, motywach biblijnych i średniowiecznych wypowiadali ci, którzy akcentowali w wyobraźni jej zdolności ornamentacyjne i rozważali sensowność wykorzystania mitologii i historii jako źródła tropów literackich (głównie tzw. „postaci mowy zależących szczególnie od imaginacji”)¹⁷. Ten aspekt był obecny zarówno w pierwszych jak i ostatnich publikacjach Oświecenia. Od artykułów „Monitora”, poprzez wypowiedzi Szymanowskiego, Gołańskiego, Karpińskiego, Dmochowskiego, Grodecka, Lipińskiego, Brodzińskiego, Jagiełły, Borowskiego, Słowackiego, Śniadeckiego i innych, po pierwsze teksty Mickiewicza ton rozważań miał charakter polemiczny. Obydwie tradycje: pogańska i chrześcijańska miały zarówno gorliwych

¹⁶ Był nim nie tylko ceniony bardzo przez np. Borowskiego czy Brodzińskiego „stan natury” — nostalgicznie wspomniany, nieskażony cywilizacją, pierwiastkowy okres rozwoju ludzkości, ale również przeszłość, historia w ogóle (tak rzecz widział np. E. Słowacki).

¹⁷ Podział na „postaci wynikające z wyobraźni” i z „serca” stosowali między innymi Słowacki w *Teorii stylu* i później F. S. Dmochowski w *Nauce prozy i poezji*. Metafory, alegorie, porównania, metonimie, synekdochy uznawane były za figury będące dziełem wyobraźni i do niej się odwołujące. Powtórzenia, zapytania, hiperbole, apostrofy, prozopopeje miały „dążyć do rozbudzenia namiętności”.

obrońców jak i przeciwników — tych ostatnich stosunkowo wielu. Przedmiotem dyskusji była odpowiedź na zawsze aktualne wówczas pytanie: czy (ewentualnie w jakim stopniu) dla współczesnej poezji pożądane jest sięganie po wyobrażenia charakterystyczne dla innych kręgów kulturowych? Zdania były, jak wspomniałam, podzielone, argumentacje rozmaite, a omówienie ich stanowiłoby odrębne całkiem zagadnienie. Z punktu widzenia interesującego nas tematu warte podkreślenia wydaje się to, że w toku dyskusji następowało charakterystyczne przesunięcie: w drugim dziesięcioleciu XIX w. rzadziej kruszono już kopie w obronie mitologii rzymskiej a nawet greckiej, chętnie podejmowano próby wskazywania źródeł poetyckiego obrazowania w tradycji narodowej, w kulturze narodów Północy i Wschodu.

Te same źródła pod koniec omawianego okresu coraz wyraźniej apoteozowano z innych względów. Ugruntowana wielowiekową tradycją wiara w „złoty wiek” kultury greckiej nie pozwoliła wprowadzić przekreślić jego wartości, ale współczesna nauka podsunęła nowe możliwości interpretacyjne. Przełom był okresem, gdy do świadomości estetyczno-literackiej „[...] zaczynają przenikać nowe teorie historyczno-kulturowe: F. Schillera, G. Vico i J. G. Herdera, którzy dostrzegają w strożytności epokę twórczości naturalnej, spontanicznej, pierwotnej, nie zaś okres uczonej doskonałości”¹⁸.

Interpretacja taka odwracając uwagę od pojęcia antyku jako źródła „pięknych wzorów” pozwalała traktować go jako ucieleśnienie idei „swobody i pokoju”. Widoczne zmęczenie podtrzymywanym od lat kultem klasycystycznego ładu ograniczającym możliwości twórcze artysty wyzwalało pragnienia swobody działania. Brodziński, Lipiński, Borowski, Królikowski kierowali więc wyobraźnię twórców do źródeł cywilizacji, lub „stanu natury”, by przywołując lub idealizując obrazy „spokojnej szczęśliwości” mogli dać upust marzeniom¹⁹, „ludzić i pocieszać”²⁰.

Z podobnych względów wskazywano wartość, jaką stanowią motywy czerpane z przeszłości (średniowiecznej) Europy, historii narodów Azji²¹. Zdaniem niektórych, ich pozyskiwanie ułatwi trudne dzieło sugestywnego wyrażenia coraz bardziej znaczących w świadomości artystycznej pojęć, takich jak wzniosłość, wolność, nieskończoność²².

¹⁸ Por. Żbikowski: *Zagadnienia klasycyzmu postanistawowskiego*, s. 172.

¹⁹ Brodziński: *Wiadomości o życiu i pismach W. Reklewskiego*, „Pamiętnik Warszawski” 1815, s. 1, s. 266—267.

²⁰ Lipiński: *O poemacie sielskim*, „Pamiętnik Warszawski” 1815, t., s. 283—284.

²¹ Por. *O pierwszeństwie, doskonałości i obfitości języka Samoskrytu*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 5, s. 245.

²² Tematem tym szczególnie zainteresowanie wykazywali Brodziński i Borowski.

SPOSOBY WYKORZYSTANIA ŹRÓDEŁ

Choć w każdym ze wskazanych wypadków źródło imaginacji pozostawało w obrębie szeroko pojętej natury, zmienił się z biegiem lat sposób i cel jego wykorzystania. Długo znajdowała zastosowanie reguła Dmochowskiego:

„Wybrać więc rzecz stosownie jest pierwszym przymiotem”²³. Ale „stosownie” — znaczyło teraz nie tylko według zasad dobrego tonu, ale również zgodnie z obowiązującym systemem wiedzy o świecie. Dmochowski, Koźmian, Potocki, Śniadecki, Osiński a nawet Słowacki tradycyjnie wskazywali wyobraźni poetyckiej te przedmioty w naturze, które egzemplifikują typowe kształty, uniwersalne formy i proporcje, nadają obrazom cechy prawdy obiektywnej i piękna doskonałego. Jednocześnie ci sami niekiedy twórcy i niemal wszyscy anonimowi autorzy tekstów o tematyce imaginacyjnej, ukazujących się w prasie około 1820 roku, wskazywali inną możliwość. Wyobraźnia — sugerowali — będąc przejawem aktywnej świadomości jednostki, współdziałała ze sferą odczuć i namiętności. Jest więc oczywiste, że zwracając się do źródła wybiera elementy według własnego upodobania i tworzy oryginalne, subiektywne wizje.

Jednak wspólne warunki rozwoju osobowości członków tej samej formacji społeczno-kulturowej, narodowej wpływają na powstawanie pewnych cech łączących wyobraźnię przedstawicieli tej samej np. nacji. Rozwinięcie zasygnalizowanej tu tylko argumentacji pozwoliło spopularyzować w końcu okresu jeszcze jeden „naturalny” model czerpania ze źródeł. W związku z nim coraz więcej krytyków kwestionowało wartość wspólnych źródeł i wzorów dowodząc, że w innych warunkach rozwijająca się zdolność wyobrażania, ku różnym zwraca się przedmiotom. Należy uszanować fakt, że np. Polak nie zawsze znajduje upodobanie w tym samym, co Francuz, że każdy z nich reaguje na inne przejawy piękna. Wraz z tą tezą istotnego znaczenia nabierało przekonanie, że w naturze nie tyle to co uniwersalne, lecz to, co najbliższe człowiekowi, rodzime, powinno stać się przedmiotem opisu. W ten sposób koncepcja narodowych źródeł imaginacji poprzedziła romantyczną ideę poezji narodowej.

MECHANIZMY DZIAŁANIA

Bez umiejętności myślenia obrazowego poezja istnieć nie może. Oczywiście tej nie kwestionowano, ale dopiero na początku XIX wieku upowszechniało się przekonanie, że imaginacja jest naczelną władzą

²³ F. K. Dmochowski: *Sztuka rymotwórcza*, Wrocław 1956, s. 15.

twórcy, a od sposobu jej funkcjonowania zależą ostateczne efekty pracy artysty. Wzrost rangi zagadnienia spowodował rozwój specjalistycznych penetracji, analiz sięgających w głąb zagadnienia istoty i struktury pojęcia. Po raz pierwszy szerszemu ogółowi prezentowano wyniki obserwacji czynników aktywizujących wyobraźnię i determinujących sposób jej działania. Nowością na gruncie polskim były wówczas stawiane przez teoretyków i klasyków literatury pytania: jakie są konieczne a jakie pożądane mechanizmy uruchamiające i sterujące?

MOMENT INICJACJI I PRZEBIEG DZIAŁAŃ

Wspólną podstawą wszystkich poglądów było stwierdzenie, że imaginacja jest koniecznym warunkiem prawidłowo przebiegającego aktu twórczego. Istniały natomiast różne stanowiska odnośnie do momentu włączenia się jej do aktu twórczego. Niekiedy twierdzono, że zaczyna działać w momencie poprzedzającym właściwą inicjację dzieła, w trakcie narodzin pomysłu, czy — jak określał to A. K. Czartoryski — „wynałazku”²⁴. Dowodzą również, że działa ona na styku płaszczyzn dzieła, tam gdzie zachodzi konieczność transponowania np. idei w obraz, obrazu w słowo lub skojarzenia słowa z przedmiotem.

Zdecydowanej większości publikacji pierwszego dwudziestolecia XIX w. patronowała teza, że wyobraźnię poetycką uruchamia „przyrodzona” chęć naśladowania tworu najdoskonalszego — natury²⁵. Specyfikę naśladowania w sztuce poetyckiej i jego związek z analizowaną tu kategorią najlepiej wyraził Gotfryd Ernest Grodeck w tłumaczonej i obszernie komentowanej przez siebie rozprawie Thomasa Twininga *O poezji za sztukę naśladowczą uważanej*²⁶. Autor polskiego przekładu twierdził, że wyobraźnia poetycka najsilniej uaktywnia się wówczas, gdy zachodzi konieczność określenia relacji między słowem, będącym materiałem poetyckiego naśladowania a przedmiotem. Poezja jest bowiem szczególną sztuką. Jeśli nazywa się ją naśladowczą, należy pamiętać, iż w przeciwieństwie np. do rzeźby przedstawiającej w sposób bezpośredni figurą, w poezji nie ma możliwości wyrażenia rzeczy materialnej materialną. Tutaj przedmiot zostaje wypowiedziany przez słowo. Dopiero zrozumienie niesionej przez wyraz treści pozwala odkryć podobieństwo jego względem rzeczy, którą wyraża. Odkrycia tego dokonuje wyobraź-

²⁴ Czartoryski: *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisanja w rozmaitych materiach*, Kraków 1860, s. 70.

²⁵ Na ten temat wypowiadali się między innymi Krasicki, Grodeck, autorzy skupieni wokół „Nowego Pamiętnika Warszawskiego”, „Dziennika Wileńskiego”, działający w pierwszym dziesięcioleciu XIX w.

²⁶ „Dziennik Wileński” 1805, t. 3—4.

nia. Podjęty przez autora problem istoty naśladownictwa w literaturze przedstawiony został w sposób odbiegający od osiemnastowiecznych uproszczeń, stwierdzających po prostu, że poeta tworzy obrazy na wzór i podobieństwo rzeczywistości. Groddeck doskonale rozumiał umowność terminu obraz w odniesieniu do poezji (tak wyraźnej świadomości brak we wcześniejszych tekstach). Sugerował, że aby przedstawienia poetyckie spełniały wymogi stawiane obrazom, w odpowiednim momencie musi zadziałać wyobraźnia ze szczególną siłą. Fałszywe byłoby mniemanie, że łączyć ją należy jedynie ze wskazaną wyżej sytuacją. To tylko temat artykułu wyznaczył wąski zakres rozważaniom o jej działaniu, co nie oznacza, że silne pobudzenia „wyższej” władzy umysłu należy wiązać wyłącznie z realizowaniem idei naśladowania rzeczywistości przez sztukę. To, co jest najważniejsze z interesującego nas punktu widzenia w artykule, to fakt, że już w pierwszych latach stulecia określano warunki i precyzyjnie wyodrębniono moment szczególnego nasilenia czynności obrazotwórczych.

W drugim dziesięcioleciu uwaga większości twórców myśli estetyczno-literackiej skupiała się na rozwinięciu tych zagadnień. Zazwyczaj wyrażano opinię, że wyobraźnia przejawia aktywność już w momencie, gdy przedmiot realny poczynnie oddziaływać na zmysły. Pogląd ten, nawiązujący do tezy Locke'a (wszystkie wyobrażenia biorą początek od zmysłów) prezentowali Słowacki, Śniadecki, Staszic oraz autorzy skupieni wokół „Nowego Pamiętnika Warszawskiego”²⁷.

Stosunkowo dużo miejsca zagadnienie to zajmuje w traktacie Stanisława Staszica *Ród ludzki* (1819—1820). Wprawdzie autora interesował człowiek w aspekcie filozoficznym, tym niemniej sposób prezentacji niektórych przejawów jego działania uznać można za typowy dla ówczesnych stanowisk teoretycznoliterackich. Punktem wyjścia rozważań jest ogólnie przyjęty już pogląd: rzeczywistość działa na zmysły, te powodują powstawanie wrażeń, z których następnie wyprowadzane są wyobrażenia. Powstałe w ten sposób „obrazy wewnętrzne” (wyobrażenia) działają ponownie na zmysły, budząc w nich czucie. Ostatnie ustalenie ma charakter dość oryginalny, wiąże się z nowatorskim spostrzeżeniem, że w funkcjonowaniu „wewnętrznego zmysłu głównego” występuje zasada sprzężenia zwrotnego. Pozwala ona wyjaśnić, dlaczego na przykład człowiek widzi w kamieniu kształt zwierzęcia. Możliwe jest to dlatego, że

²⁷ Wcześniej stanowisko takie prezentowali autorzy artykułów: *O imaginacji*, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1804, t. 13, s. 307; *O guście i imaginacji*, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1805, t. 18, s. 298; w latach następnych: Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji*, Śniadecki w *Filozofii ludzkiego umysłu*, Staszic w *Rodzie ludzkim*.

imaginacja pierwotnie pobudzona przez zmysły, sama jest również w stanie tak intensywnie na nie oddziaływać, iż stworzony obraz stanie się złudzeniem uchodzącym mylnie za przedmiot, który był sprawcą pobudzenia²⁸.

Twierdzono powszechnie, że imaginację poetycką uruchamiają przede wszystkim bodźce płynące z otaczającego świata w postaci przedmiotów, zjawisk, faktów, na które reagują zmysły. Od wrażliwości tych ostatnich zależą dalsze procesy zachodzące w psychice. Zdaniem większości, tylko harmonijna praca wszystkich zmysłów, w szczególności wzroku i słuchu daje w perspektywie gwarancję prawidłowego przebiegu obrazowania. Śniadecki przyznawał wprawdzie (za Condillakiem, Dugaldem Stewartem), że można mówić o poznawaniu rzeczywistości poprzez ograniczoną nawet do jednego ilość zmysłów, ale kwestionował możliwość powstania w tej sytuacji obrazu mającego wartość estetyczną. Akcentował natomiast konieczność wzajemnej kontroli jednych zmysłów przez drugie i potrzebę nadzorowania ich przez rozum. Zdarza się bowiem, że pozbawione kontroli, działają wadliwie: człowiek w ruchu ma fałszywe wrażenie, że obserwowany nieruchomy przedmiot porusza się. Tego typu nieporozumienia prowadzą do powstawania wizji zniekształcających rzeczywistość.

Rozważania Jana Śniadeckiego o zmysłowości są bardzo istotne dla tematu niniejszego rozdziału, gdyż prowadzą do sądów stanowiących ostatnie bodaj słowo myśli przedromantycznej w sprawie przebiegu działań wyobraźni. Wspomniałam już wcześniej, że w wielu wypadkach mówiąc o jej udziale w procesie twórczym, sugerowano jej ogólną aktywność, nie wnikając w specyfikę kolejnych etapów konstrukcji dzieła. Na tym tle *Filozofię ludzkiego umysłu* uznać trzeba za najwnikliwiej przeprowadzoną próbę analizy mechanizmów sterujących wyobraźnią, z uwzględnieniem momentów największego jej pobudzenia. Przedstawiona tu teoria oparta została na przesłance, że przez „czucie, myślenie, chcenie” objawia się dusza ludzka. Odnosi się to do wszystkich władz i działań umysłu ludzkiego”, także imaginacji. Śniadecki wyszedł od przyjętych ogólnie twierdzeń, zakładających, że działanie jednych ciał na drugie (rzeczy zewnętrznych na umysły) wyzwała skutek w postaci wrażeń zmysłowych, a w dalszej kolejności — myślenie. Pierwsze momenty „pobudzonego umysłu” nazwał autorem *czuciem* (*sensatio*) i *pojmowaniem* (*perceptio*). Siłę pobudzającą zmysły określił jako *zmysłowość* (*sensibilitas*). Może być ona bierna (wobec rzeczy zewnętrznych), ale także i czynna (względem umysłu, który jest przez nią

²⁸ Zastosowanie zasady sprzężenia zwrotnego w analizie systemu funkcjonowania imaginacji służyło nierzadko do wyjaśniania zjawisk „sprawdzania się” wróżb, skuteczności obojętnych dla organizmu lekarstw.

pobudzany). Zmysłowość, nabyta i kształcona poprzez długie ćwiczenia, staje się podstawą czucia i pojmowania:

Bez rzeczy zewnętrznych nie ma wrażeń zmysłowych, a bez wrażeń zmysłowych nie ma pojęć i myśli²⁹.

Nie wiemy — przyznawał autor — jaki jest mechanizm udzielania się umysłowi (duszy) wrażeń, w jaki sposób „[...] wrażenia przez wszystkie zmysły do duszy dochodzące [...]” przekształcają się w wyobrażenia³⁰. Niewiedza ta nie przeszkodziła mu w ostatecznym usytuowaniu wyobrażeń i siły je tworzącej. W omawianej teorii imaginacja została odizolowana od świata zewnętrznego w tym sensie, że jej działanie uwzględniono w tej samej płaszczyźnie pojęć, w której istnieje rozum. Różnicę między nimi autor widział w tym, że rozum jest umiejętnością łączenia pojęć, wnioskowania z nich, a najogólniej — przechodzenia od rzeczy jednostkowych do ogólnych; imaginacja zaś rozpoczyna pracę tam, gdzie ją kończy rozum — jest siłą, pojęciom ogólnym daje „postacie cielesne”. Wydawałoby się, że w odróżnieniu od rozumu, którego celem jest odkrycie i uogólnienie prawdy o świecie, imaginacja nawiązując do rzeczywistości nie ma obowiązku jej kopiować. Realizując w formach zmysłowych świat idei i marzeń ma prawo „bujać po niezmiernej przestrzeni myślenia i rojenia”. Działając w świecie realnym i urojonym jest w rozumieniu Śniadeckiego siłą twórczą i wolną:

I tak przez rozum przenosimy się od zmysłowości do świata umysłowego, jako stolicy prawdy; tak przez imaginację od świata umysłowego wracamy się do zmysłowości jako siedliska bajki, różnorodności i złudzenia³¹.

Byłoby to stwierdzenie godne następnej epoki, gdyby nie zostało obwarowane przypomnieniem, że „[...] panująca imaginacja pod wodzą smaku i rozsądku stwarza różnorodności [...]”³². „Stwarzanie różnorodności” to inaczej kojarzenie „pojęć zmysłowych”, „[...] składanie i tworzenie z nich wyboru obrazów i malowideł [...]”³³, a przede wszystkim „[...] przebieganie i ubieranie wyrobków nawet abstrakcji i rozumu w postać cielesną [...]”³⁴.

Przedstawiona w *Filozofii...* charakterystyka stanowi dość istotny przyczynek do rozwoju wiedzy o mechanizmach działania imaginacji.

²⁹ Śniadecki: *Filozofia ludzkiego umysłu*, s. 224.

³⁰ *Ibid.*, s. 199–224.

³¹ *Ibid.*, s. 422.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, s. 421.

³⁴ *Ibid.*

Szczegółne zainteresowanie momentem jej aktywizacji czyni ze Śniadeckiego kontynuatora drogi, którą kilkanaście lat wcześniej obrał Groddeck, a także redaktorzy „Nowego Pamiętnika Warszawskiego” popularyzujący poglądy estetyczne ... Kanta. Rzecz paradoksalna: przywódca polskich racjonalistów, z materialistycznego stanowiska atakujący przy różnych okazjach³⁵ jego idealistyczną filozofię, w pewnym punkcie rozważań był bliski kantowskiemu ideom estetycznym³⁶. Zbieżność myśli staje się wyraźna, gdy uwagi Śniadeckiego porówna się z publikowanymi w Polsce na początku stulecia fragmentami *Antropologii praktycznej*. Popularyzowane na łamach czasopism poglądy Kanta znajdowały wówczas, jak to nieraz podkreślono, więcej przeciwników niż zwolenników. Wyjątek stanowi może tylko właśnie koncepcja wyobraźni, której pewne elementy odszukać można w poglądach Szaniawskiego, Słowackiego, Brodzińskiego i Śniadeckiego.

Anonimowy autor artykułu pt. *O człowieku, jego władzach i namiętnościach* ... (1801)³⁷ dokonał wyboru tych wyjątków z *Antropologii* ..., które mocno akcentują znaczenie zdolności indywidualnego odczuwania i przeżywania w powstawaniu wyobrażeń — jest to główny powód, dla którego przywołany tu został wspomniany tekst. Niektóre zawarte w nim tezy, jak na przykład ta, że czucie jest jednym z koniecznych warunków pobudzenia wyobraźni, były przyjęte ogólnie, w ujęciu prezentowanym polskim czytelnikom wnosily jednak świeże pierwiastki myślowe. Tylko przedmioty znane z doświadczenia — głosił tekst — mogą — sposób bezpośredni i stosunkowo prosty (poprzez czucie) przekształcać się w obrazy. W stosunku do rzeczy niedostępnych zmysłom lub nieznanym człowiekowi, wyobraźnia stwarza wizję, na którą składają się elementy, z subiektywnego punktu widzenia najlepiej przystające do treści pojęcia, dajmy na to — „łagodność”.

Wobec braku w tym wypadku namacalnego kontaktu podmiotu odczuwającego z przedmiotem, wyobraźnia ujawnia swą naturalną skłonność do powiększania, udoskonalania cech. Czucie jest czynnikiem inspirującym, a nawet inicjującym powstawanie obrazów, ale konstruująca je wyobraźnia może, będąc sama uzależniona od czucia, wpływać na zwiększenie jego mocy. Motywacja tego stanu rzeczy wynika z faktu, że gromadzone przez nią liczne obrazy, odpowiadające przedmiotom istniejącym

³⁵ Między innymi także w *Filozofii ludzkiego umysłu*.

³⁶ Oczywiście nie w tym momencie, gdy Kant mówił o apriorycznych formach poznania.

³⁷ *O człowieku, jego władzach i namiętnościach, z dzieła pod tytułem „Antropologia praktyczna Kanta”, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1801, t. 4, s. 58—66. Tłumaczenie to nie objęło, niestety, istotnych fragmentów rozważań Kanta, które doprowadziły do sformułowania trzech definicji wyobraźni.*

w rzeczywistości w różnym czasie, w ludzkiej świadomości podlegają kondensacji czasowej, co intensyfikuje wrażenia przez nie wywołane. Uruchomiona przez czucie imaginacja, wykorzystując multiplikację czasu powoduje w konsekwencji zwiększenie siły odczuwania (np. dzieła sztuki). W sposób pośredni przedstawiony wyżej mechanizm tłumaczy zasadność spotykanej na gruncie polskim jeszcze w końcu XVIII wieku, ale dopiero teraz śmielej argumentowanej tezy o wyższej wartości przedmiotu wyobrażonego (niż rzeczywistego).

Wspomniane właściwości imaginacji sprawiają, że w istocie człowiek obcuje z pozorami, choć myśli, że kontaktuje się z rzeczami. Tymczasem tylko sam moment pobudzenia wyobraźni zależy od przedmiotu, docierającego do niej za pośrednictwem zmysłów jako bodziec; dalszy przebieg działań jest już uzależniony od świadomości transcendentalnej.

Polska filozofia i estetyka bronią praw rozumu, koncentrując uwagę na poznawaniu świata i jego konkretnych zjawiskach, ufając doświadczeniu zmysłowemu, dającemu możliwość widzenia i pojęcia rzeczy istniejących niezależnie od świadomości, nie mogła przyjąć ogólnej koncepcji kantowskiej teorii wyobraźni, rozumianej jako podstawowa, „czysta” zdolność duszy, znajdująca się *a priori* u podstaw wszelkiego poznania⁸⁸. Pewne wszakże myśli twórcy „idei estetycznych” prezentowane czytelnikom polskim na przełomie wieków znalazły potwierdzenie w piśmiennictwie okresu postaniszawowskiego. Znaleźć je można w poglądach tej grupy teoretyków, wśród nich i Śniadeckiego, którzy, uważając imaginację za władzę pośredniczącą między zmysłowością i intelektem, łączyli ją przede wszystkim ze sferą operacji intelektu i przypisywali jej dwukierunkowe działanie, polegające na nadawaniu form wyobrażeniowych pojęciom abstrakcyjnym i na wymienianiu wieloelementowego obrazu na pojęcie (rzadziej).

CZYNNIKI AKTYWIZUJĄCE

W przytaczanych wyżej wypowiedziach, podobnie zresztą jak we wszystkich publikacjach związanych z estetyką literacką okresu, do najczęściej przywoływanych pojęć należało *czucie*. Zainteresowanie nim przebiegało często w kierunku, który prezentuje działalność literacka Kazimierza Brodzińskiego. Od stwierdzenia ogólnych związków między poezją a „czułym sercem”, którego jest wyrazem lub do którego się odwołuje, autor z czasem przeszedł do określania subtelniejszych zależ-

⁸⁸ Idealistyczna teoria poznania Kanta była przedmiotem ostrej krytyki wśród tych przedstawicieli polskiej nauki, którzy, jak Śniadecki nie tolerowali abstrakcjonizmu w myśleniu i oderwania go od konkretnej rzeczywistości.

ności³⁹. Przedstawił je w *Kursie estetyki* (1825—1827), gdzie łącząc silną zdolność odczuwania, pamiętania i wyobrażania użył sformułowania: imaginacja jest pamięcią czucia⁴⁰.

Podając próbę sprecyzowania zasad funkcjonowania wyobraźni przedstawił teorię, którą nazwać można dwustopniową. Pierwszy etap obejmuje zapamiętanie obrazu, będącego wynikiem najprostszej reakcji wyobraźni poruszonej przez przedmiot i nastawionej na jego odwzorowanie. Właściwe działanie imaginacji, szczególnie pożądane w sztuce poetyckiej, następuje wówczas, gdy „czucie” domaga się wyprowadzenia z pierwszego obrazu następnych. Imaginacja uaktywnia się wyraźnie, gdy pamięć zacierą obrazy, a czucie je rekonstruuje, najczynniejsza zaś staje się wówczas, gdy „oko mało dostrzega” i istnieje potrzeba uzupełnienia lub reaktywowania szczegółów (np. miasta widzianego nocą).

Czynnikiem dopingującym jest również ludzka ciekawość, która pobudza czynność „domyślania się” czy wręcz „wymyślania”⁴¹. Wielokrotnie powtarzana myśl: imaginacja w czuciu ma swoje źródło⁴² prowadzi twórcę rozpraw o egzaltacji i entuzjazmie do stanowiącego obieg zamknięty wywodu: imaginacja rozwija wrażenia i czucie, czucie kieruje imaginacją, która tworzy fikcję tylko wtedy zajmującą, gdy do czucia przemawia. Uwagi powyższe, w większości wypowiedziane już na styku dwu epok 1822) przez pisarza przychylnego nowym koncepcjom estetycznym, stanowią w tym wypadku ostatnie ogniwo łańcucha myśli głoszonych na początku wieku, a nawet wcześniej (Karpiński). Prezentowane tu ujęcie związków „czucia” i imaginacji w podobnej formie wystąpiło w licznych artykułach prasy warszawskiej, a po 1815 roku głównie w „Tygodniku Wileńskim”⁴³.

Obok wspomnianych stymulatorów wymieniano także inne. Zdaniem niektórych, pewne predyspozycje (nadpobudliwość, nadwrażliwość) i niedyspozycje organizmu (gorączka, niektóre choroby psychiczne i układu nerwowego) stać się również mogą przyczyną wyjątkowego pobudzenia zdolności obrazowania. Potęgować ją mogą też okoliczności zewnętrzne, spośród których największe znaczenie ma ciemność. Uzasadniając ten stan rzeczy posługiwano się argumentami natury psychologicznej i metafizycznej, które w największym skrócie można sprowadzić do twierdzenia, że nocą w osłabionym trudami dnia ciele zamiera chęć działania i wówczas człowiek znajduje „rozkosz w działaniu duszy”.

³⁹ Stanowią one logiczną kontynuację wcześniejszych poglądów.

⁴⁰ Brodziński: *Kurs estetyki*, [w:] *Pisma*, t. 6, Poznań 1872—1874, s. 114.

⁴¹ O roli, jaką w tym względzie odgrywać może ciekawość, mówiono i wcześniej (por. „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1802, t. 5, s. 355).

⁴² Brodziński, *Kurs estetyki*, s. 115.

⁴³ Przede wszystkim w rocznikach 1818—1819.

Wrażliwość zmysłów, zdolność przeżywania, chęć naśladowania natury — to pojęcia, które estetyka literacka od dawna doceniała, w roli jednak głównych czynników aktywizujących wyobraźnię poetycką wystąpiły dopiero na przełomie wieków. Wyodrębniono również inne elementy w funkcji stymulatorów: mówiono o właściwej rodzajowi ludzkiemu chęci dzielenia się z innymi odczuciami i wizjami, o wspomnianej już ciekawości, o odwiecznych potrzebach podobania się, poszukiwania źródeł przyjemności, nowości, przejawów doskonałości, a nawet o potrzebie „w ogóle”, czyli o stanie oczekiwania na cokolwiek, czemu towarzyszy niepokój, nadzieja, marzenie⁴⁴.

Niekiedy wymieniano konkretne stany emocjonalne, przeżycia o szczególnym znaczeniu pobudzającym. Ważne miejsce przypisywano nazwanej przez Osińskiego „rodzajem podziwu” wzniosłości, której autor podporządkował inne odczucia: trwogę, posępny smutek, samotność. Dużego znaczenia nabierała również obca poglądom osiemnastowiecznym świadomość chęci i jednoczesnej niemożliwości wyrażenia wszystkiego o czym myśli człowiek, świadomość niepojętych lecz kuszących tajemnic natury. Tego typu stany psychiczne wybitnie podrażniają wyobraźnię (Osiński, Brodziński).

Podobne znaczenie przypisywano pewnym cechom charakterologicznym, głównie zdolności koncentracji, obserwacji, analitycznego myślenia, pamiętania⁴⁵. Wspomniano również o skłonnościach do pewnego typu zachowań i odczuć, które, jak choćby uczucia niedostatku, braku czegoś, mobilizują wyobraźnię do tworzenia wizji dopełniających rzeczywistość lub ją zastępujących. Wyraźnie ekspansywny charakter tej grupy czynników, które wiążą się z wymienionymi potrzebami i skłonnościami, stanowił jedną z głównych przyczyn, dla których coraz częściej podnoszono problem wartości poetyckich przedstawień stanowiących wyobrażeniową formę realizacji marzenia. Cenili i wyróżniali obrazy będące skutkiem inspirujących moc twórczą artysty uczuć niedosytu, niezadowolenia z dalekiej od ideału rzeczywistości przede wszystkim Lipiński i Brodziński, którzy postulując sięganie ponad rzeczywistość, do nieskończoności i światła idei rozszerzali horyzonty poezji, potwierdzali prawo podmiotu autorskiego do posługiwania się własnymi motywacjami, podnietami i emocjami, dzięki którym odsłoni się „pole do wyobrażeń dla duszy”⁴⁶.

⁴⁴ W tym kierunku myśli rozwijali przede wszystkim Wężyk, Słowacki, Borowski.

⁴⁵ Poglądy takie wyrażał Lipiński w rozprawie *O poemacie sielskim*.

⁴⁶ Myśl tę wyrażał Brodziński w *Wiadomościach o życiu i pismach J. Reklewskiego*, kontynuował ją w rozprawie *O klasyczności i romantyczności*.

SPOSÓB AKTYWIZACJI

Oznaczenie zależności między tajnikami ludzkiego ciała i psychiki a aktywnością wyobraźni pozwoliło na głębszą penetrację dwu następujących zagadnień. Pierwsze wiązało się z pytaniem, jak szybko od momentu zaistnienia pierwszego impulsu dla wyobraźni, powinna ona rozpocząć „produkcję” obrazów? Teoretycy i krytycy literaccy, którzy w działaniu imaginacji widzieli przede wszystkim czynność odwzorowania natury, odpowiadali: nie natychmiast. Wartościowa wizja poetycka powstawać może dopiero wówczas, gdy pierwsze wrażenia zostaną potwierdzone następnymi lub gdy suma wrażeń dostarczy materiału do sporządzania obrazu o cechach typowych (pośrednich) lub najdoskonalszych. Zgodnie z tym założeniem Krasicki, a nawet rzecznik związanego z natchnieniem uczucia wzniosłości, realizującego się w chwili uniesienia — Ludwik Osiński — postulowali celowe opóźnienie działania wyobraźni do momentu uzyskania przez poetę pewności, że obraz będzie wartościowy. Kryterium oceny w tym wypadku stanowić powinna obecność cech, które widziane w różnym czasie, zawsze uznane będą za pozytywne. Nie tylko teoretycy konsekwentnie klasycyzujący, ale nawet sympatyk nowinek literackich — Euzebiusz Słowacki przyznawał, że „lot wyobraźni” poprzedzić powinno dokładne poznanie przedmiotu opisu. Ten sam jednak autor cenił również w poezji myśli i wizje „względnie prawdziwe”, które są „tłumaczeniem momentalnego stanu duszy”⁴⁷.

Spostrzeżenia lat następnych (ok. 1815) idą w kierunku aprobaty obrazów będących rezultatem nagłego impulsu, porywów duszy, natchnienia objawiającego się „piorunem”⁴⁸. Najdalej poszedł Borowski twierdząc:

U poety szal nadzwyczajny, gwałtowność i obłąkanie lubimy. Słusznie Horacy umiarkowanych i rozważnych poetów na Helikon nie puszcza⁴⁹.

Ostatecznie ukształtowała się równoległość tendencji i liczne znaki wskazują na to, że większość pisarzy gotowa była aprobować zarówno spontaniczne działanie „zapalanej wyobraźni”, jak i obrazowanie w akcie skupienia, uzależniając wybór sposobu od sytuacji, związanej przede wszystkim z celem przekazu literackiego. Paralelizm ten był zjawiskiem dość typowym w ówczesnych teoriach europejskich i znajdował zastosowanie w charakterystyce osobowości mistrzów pióra, w tym uznawanego

⁴⁷ Słowacki: *Prawidła wymowy i poezji*, s. 12.

⁴⁸ Por. F. Wężyk: *O poezji w ogólności*; Brodziński, *Uwagi...*

⁴⁹ Borowski: *Uwagi nad poezją i wymową*, s. 44.

za znawcę problematyki imaginacji — Jakuba Delille'a. Znany w Polsce dzięki licznym przekładom twórcy poematu *L'Imagination* zaprezentowany został czytelnikom „Pamiętnika Warszawskiego” w 1815 roku jako poeta posługujący się w sposób wzorcowy imaginacją, która będąc „podległą” mu muzą, w zależności od potrzeb zostaje puszczona swobodnie i objawia nagle, przedziwne wizje, albo trzymana na wodzy tworzy formy zdyscyplinowane, harmonijne i spokojne⁵⁰.

W latach 1815—1822 wspomniany dualizm gościł często w rozważaniach o literaturze, a jego szczególne znaczenie wyjawiał dopiero Franciszek Królikowski, który ze sposobu działania imaginacji uczynił zasadniczy element różnicujący klasycyzm i romantyzm⁵¹. Jego zdaniem, należy przyjąć, że u podstaw obydwu prądów leży wspólne źródło — natura, ale wykorzystuje się je w każdym wypadku inaczej. Odrębność sprowadza się do tego, że imaginacja klasyków rozmyślnie naturę porządkuje, celowo wybiera i kojarzy elementy; wyobrażenia romantyków uaktywnia się na zasadzie odruchu, chwilowego impulsu. W późniejszych okresach z różnicy tej nieraz czyniono ważną sprzeczność między postawą klasyczną i romantyczną, nie zawsze wszakże pamiętano, że zanim pokolenie Wieszczów uczyniło swoim drugi ze sposobów tworzenia wizji, bywał on przedmiotem admiracji niejednego z twórców, myśli estetycznej klasycyzmu postanisławowskiego⁵².

CZYNNIKI WARUNKUJĄCE ROZWÓJ

Z zagadnieniem mechanizmów sterujących wyobraźnią wiąże się także pytanie: jakie czynniki wpływają na kierunek rozwoju wyobraźni?

Powszechnie przyjęto, nie motywując zresztą sądu, że tylko człowiek obdarzony został wyobraźnią. Przekonanie to pozwoliło w 1804 roku wystąpić ze śmiałą tezą, iż nie rozum, jak się mniema, lecz imaginacja „wynosi nas od zwierzęta, zbliża do bóstwa”⁵³. Zdarzały się jeszcze opinie uniwersalizujące, sprowadzające ją do rzędu zdolności funkcjonujących w sposób jednakowy różnych ludzi. Argumentacja w tym wypadku

⁵⁰ Tak charakteryzował na łamach francuskiego „Monitora” autora światowej wówczas sławy Campenon. Tłumaczenie polskie ukazało się w „Pamiętniku Warszawskim” w 1815 r. (t. 3).

⁵¹ J. F. Królikowski: *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*, „Mrówka Poznańska” 1821, t. 3, s. 92—101.

⁵² Sprzeczność tę chętnie akcentowali romantycy (np. Cegielski i Berwiński).

⁵³ O imaginacji, „Nowy Pamiętnik Warszawski” 1804, t. 13, s. 307.

wynikała z przyjęcia zasady podobieństwa struktury ludzkich zmysłów, które zachowują się wobec tych samych bodźców analogicznie u każdego i prowadzą do powstawania identycznych wrażeń. Konsekwencją tego było uznanie pokrewieństwa działań i produktów obrazowania. Tego rodzaju motywacji jednak dość szybko zamiechano przyjmując, że imaginacja, podobnie jak gust jest władzą „przyrodzoną”, ale rozwija się w różnych kierunkach w zależności od okoliczności zewnętrznych, towarzyszących jej rozwojowi i predyspozycji psychofizycznych jednostki.

Dość wcześnie wskazywano związki między przebiegiem aktu wyobrażenia a ukształtowaniem sfery emocjonalnej oraz cechami osobowości. Wymieniano typ i siłę temperamentu, wrażliwości zmysłowej i psychicznej oraz inne właściwości, przedstawione już wyżej w roli czynników aktywizujących, zaznaczając ogólnie, iż determinują one kierunek przedstawień poetyckich. Nieco później podjęto problem okoliczności zewnętrznych.

W drugim dziesięcioleciu XIX wieku tak wyraźnie wzrosło zainteresowanie regułami kształtowania się wyobraźni, że można już mówić o pewnym systemie wiedzy.

Najlucidarniej rzecz przedstawił Jan Śniadecki w *Uwagach nad pismem konkursowym...* (1811)⁵⁴. Traktując wyobraźnię jako jedną z „władz duszy”, zagadnienia porządkował następująco:

Natura nadaje nam władze umysłowe [...] edukacja te władze rozwija i rozszerza: a nauka podaje prawidła do kierowania już wydobytymi i [w]zbogaconymi władzami⁵⁵.

W latach następnych wielokrotnie rozwijał tę myśl, dorzucając na marginesie rozważań o literaturze i filozofii uwagi o kształcącej imaginację znajomości nauk, wśród nich optyki, mechaniki, fizyki, astronomii oraz literatury⁵⁶.

Do tego samego zmierzał Euzebiusz Słowacki snując refleksje o sztuce dobrego pisania w języku polskim (1815). Nie przeceniając roli nauki, w pozostałych punktach potwierdzał zdanie Śniadeckiego, zakładając, że „obfita i żywa imaginacja”, „zdrowy rozsądek” i „mocne czucie” są:

[...] albo od przyrodzenia ludziom udzielone, albo stają się wypadkiem całego działania, edukacji od pierwszych lat dzieciństwa, skutkiem wrażeń, któreśmy odbierali

⁵⁴ Śniadecki: *Uwagi nad pismem konkursowym i jego krytyką* [w:] *Pisma rozmaite*, t. 2.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 241–242.

⁵⁶ Śniadecki: *O pismach klasycznych i romantycznych, Filozofia ludzkiego umysłu*.

i niedocieczonej tajemnicy w założeniu, niejednakowym może, zmysłów i ciała ludzkiego⁵⁷.

Na tle przedstawionych poglądów wyraźnie zaznacza swą odrębność stanowisko Borowskiego (1820), który kwestionując pozytywny wpływ cywilizacji i rozwoju wiedzy, uznał normy, prawa, konwencje, obyczaje za czynniki ograniczające możliwości imaginacji, szansę jej nieskrępowanego rozwoju widząc wyłącznie w warunkach natury pierwotnej⁵⁸. Żaden ze współczesnych mu autorów nie negował totalnie korzystnego wpływu cywilizacji, natomiast wielu dowodziło, że każdy z jej kolejnych etapów inaczej kształtuje moc poetyckiego widzenia. Moment historyczny w roli czynnika decydującego o takim a nie innym kierunku rozwoju władzy umysłu nigdy nie występował w odosobnieniu, podobne znaczenie przypisywano klimatowi, położeniu geograficznemu, wspomnianemu już stanowi nauki, religii, obyczajów.

Jagiello i Śniadecki możliwość najswobodniejszego i najbardziej dynamicznego rozwoju łączyli z warunkami społeczeństw pierwotnych, kiedy konfrontacja skąpej i prymitywnej wiedzy człowieka z bogactwem zjawisk otaczającego świata bezustannie zmuszała do ćwiczeń wyobraźnię⁵⁹.

Brodziński śledząc dzieje literatury powszechnej kolejnych epok uzasadniał myśl, że każdy wiek i naród formuje sobie właściwą imaginację. Umiejętność kreowania beztroskich, plastycznych i sugestywnych obrazów przez Greków starożytnych była wynikiem panującej harmonii między człowiekiem a naturą; skłonność do tworzenia wizji ponurych, choć w swych kształtach imponujących, w rozmiarach nieskończonych, charakteryzowała średniowiecznych chrześcijan — świadomych swej małości wobec Boga, a tęskniących za wiecznością. Pogodnemu klimatowi Italii minionych wieków odpowiadała także imaginacja, groźnemu krajobrazowi Hiszpanii — ponura. Zmanierowana i ograniczona wyobraźnia Francuzów jest skutkiem ich „wypolerowanej” kultury; „niezmierne przestworza” stoją zaś otworem przed Niemcami obdarzonymi „skłonnością do dumania”, miłością natury, zapalem do sztuk⁶⁰.

Według Borowskiego narody Południa „[...] ogrzane czystymi promieniami słońca mianego zawsze za źródło i bóstwo poezji, pałają imaginacją żywszą, gorętszą, rozmaitszą, strojnieszszą [...]”⁶¹, niż ludy północne

⁵⁷ Słowacki: *O sztuce dobrego pisania w języku polskim*, „Dziennik Wileński” 1815, t. 1, s. 406.

⁵⁸ Poglądom tym dał wyraz w *Uwagach nad poezją i wymową*.

⁵⁹ Por. J. Jagiełło: *O mitologii*, „Tygodnik Wileński” 1818 (z. 15 XI); Śniadecki: *Filozofia ludzkiego umysłu*.

⁶⁰ Brodziński: *O klasycyzmie i romantyzmie*, s. 34.

⁶¹ Borowski: *Uwagi nad poezją i wymową*, s. 87.

przyzwyczajone trudnymi warunkami egzystencji do tworzenia obrazów zdyscyplinowanych, często stanowiących wyraz tęsknot i marzeń.

Podobne stanowiska zajmowali, między innymi, krytycy w kręgu Towarzystwa X-ów, Lipiński, Nowicki, Kaliński.

Przedstawione wyżej zależności w ujęciu pisarzy różnić się mogą szczegółami (podczas gdy na przykład Borowski najwszechstronniejszy rozwój wyobraźni kojarzył ze starożytnością, Brodziński takie same szanse dawał romantycznej), wszyscy natomiast zgodni byli co do faktu, że każdy z czynników, czy to będzie określony etap dziejów, czy stan wiedzy, kultury, typ ustroju społecznego, politycznego, środowiska, religii, strefy geograficznej, dają wyobraźni inny krąg możliwości. W tym wszystkim najważniejsze jest to, by jej rozwój następował w sposób naturalny, a więc w kierunku zdeterminowanym przez właściwe dla czasu i przestrzeni, w której istnieje podmiot, czynniki.

Stwierdzenie nieadekwatności funkcjonowania wyobraźni poety wobec miejsca i okoliczności, w których tworzy, krytycy traktowali jako argument służący negacji jego twórczości. Trzeba w tym miejscu przyznać, że wspólne założenie prowadziło niekiedy do sprzecznych wniosków: Śniadecki wystawił krytyczną ocenę przedstawicielom nowego prądu, uważając, że romantyczne wizje stanowią dowód pewnego ubóstwa wyobraźni, gdyż w przeciwnym wypadku nie odwoływałyby się tak chętnie do średniowiecza: ale już inni twierdzili, że czas i miejsce, w którym żyje młode pokolenie poetów wykształciły potrzebę odwołania się do serca, wyzwolenia uczuć, zmusiły, wobec rozczarowań jakich przysporzyła współczesność, do odszukiwania ideałów w odległej przeszłości. W tych warunkach naturalna też wydaje się romantyczna tęsknota ciągle za czymś nowym, nieznanym, nadzwyczajnym, idealnym⁶². I wbrew temu co sądził o kształtującym się nowym prądzie literackim Śniadecki, inni widzieli przyszłość przed „romantycznością” właśnie dlatego, że jest jej domeną: „[...] malowanie uczuć według narodowości, religii i nowych ludzi stosunków”⁶³.

Byłaby więc oczywistym nieporozumieniem opinia, że dopiero romantyzm określił znaczenie pierwiastka narodowego w działaniach artysty, gdyż problem ten właściwie oceniali teoretycy oświeceniowi, czego wyraz dawali także w rozważaniach o imaginacji, postulując rodzime jej źródła i dialektykę jej zgodną ze specyfiką środowiska. W dość znamienny sposób łączono ją już przed rokiem 1820 z pojęciem ducha na-

⁶² O dążeniu poety do wystawiania natury idealnej i o koniecznych w tym działaniu predyspozycjach umysłu najwyraźniej mówili Słowacki i Lipiński.

⁶³ [Brodziński]: *O poetycznej literaturze niemieckiej*, „Pamiętnik Warszawski”, kwiecień 1819, s. 363.

rodowego. Dwustronną zależność między tymi pojęciami wyrażano w formie imperatywu, wskazując, że „duch narodowy” powinien natchnąć „wyobraźnię, ona zaś powinna go wyrażać.

Przedstawione w artykule refleksje i ustalenia głębiej omówione i w obszerniejszym kontekście ujęte zostały w rozprawie doktorskiej pt. „Estetyczna kategoria imaginacji w pisarstwie polskim przełomu XVIII i XIX wieku.

Praca doktorska, pisana pod kierunkiem prof. dr hab. Aliny Aleksandrowicz, obroniona została w Instytucie Filologii Polskiej UMCS w 1983 roku.

Dr Krystyna Staszewska pracuje jako adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej WSP w Kielcach.

RESUME

Les termes „imagination du poète”, „imagination poétique”, „fantaisie littéraire” fonctionnent dans la littérature polonaise dès le XVIII^e siècle avec une intensité accrue. La première moitié du XIX^e siècle fait de la notion de l'imagination une catégorie esthétique fondamentale. Dans la littérature examinant cette matière, prédominent les travaux d'analyse de la conception de l'imagination romantique et plus tardive. Pour ce qui est de l'époque précédente, où l'on remarque déjà un intérêt pour la catégorie esthétique d'imagination, elle demeure mal explorée et demande d'autres travaux de recherches. Il semble d'importance primordiale que les chercheurs se concentrent sur la première, dans la littérature polonaise, étape de la formation de la science, étape initiée au siècle des lumières; car c'est au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles qu'apparaît un nombre extrêmement élevé de communications, définitions et thèses consacrées à l'imagination. Elles sont le fruit des recherches menées par l'immense majorité des savants de cette époque-là, dans le domaine de la langue et de la littérature, tels: Karpiński, Krasicki, Creptowicz, Piramowicz, Włodek, Golański, Czartoryski, Dmochowscy, S. K. Potocki, L. Osiński, Siemiątkowski, Śniadecki, E. Słowacki, Lipiński, Wężyk, Niemcewicz, Staszic, Brodziński, Borowski, Królikowski, Jagiełło.

Les réflexions et les constatations les plus importantes des auteurs mentionnés se trouvent, recueillis et systématisés, dans le présent article. En s'appuyant sur des textes littéraires, théoriques et critiques, écrits notamment dans les années 1795—1825, l'auteur présente les définitions de l'imagination et de ses synonymes, relevées au siècle des lumières: imagination, fantaisie. L'auteur définit ensuite leurs relations réciproques et les différentes fonctions que l'on leur attribuaît au cours du processus de la création et de la réception d'une oeuvre littéraire (d'art).

Les parties suivantes de l'article traitent des problèmes des conceptions des sources de l'imagination au siècle des lumières, des facteurs influant sur son activation et conditionnant la direction de son développement, ainsi que des théories sur le déroulement des processus d'imagination.

Bien que loin d'être exhaustive, car elle ne traite que d'un petit fragment de l'ensemble des idées du siècle des lumières, la problématique mentionnée pousse à la réflexion suivante: dans la phase préromantique du développement de la conscience esthétique littéraire, l'imagination occupait une place très importante (même si les jugements traditionnels sur l'écriture du XVIII^e siècle prétendent que les auteurs de cette époque-là refusent „la sensibilité et l'imagination”). L'intérêt

porté à la notion d'imagination s'exprimait non seulement par des tentatives de la définir, mais il provoquait également des recherches de nouveaux champs de son action, de plus en plus étendus, des essais de pénétration et d'analyse des mécanismes fort complexes de son fonctionnement, visant ainsi à la définition des conditions auxquelles est soumis le processus d'imagination. Nombreuses de ces considérations se retrouvent dans des conceptions et théories plus tardives.

РЕЗЮМЕ

Термины „имагинация поэта“, „поэтическое воображение“, „литературная фантазия“ в польской литературе функционировали в усиленной мере уже с XVIII века. В первой половине XIX века понятие воображения становится фундаментальной эстетической категорией. В существующей критической литературе преобладают работы посвященные анализу романтического и более позднего понимания этого понятия. Более ранний период заинтересованности эстетической категорией имагинации все еще требует исследований. Прежде всего это касается первого этапа возникновения польской науки о литературе в эпоху просвещения. На рубеже XVIII и XIX веков наблюдается небывалое изобилие упоминаний, дефиниций, трактатов на тему имагинации. Они встречаются почти у всех тогдашних исследователей языка и литературы, а именно у Карпиньского, Красицкого, Хрептовича, Пирамовича, Влодэка, Голаньского, Чарторыского, Дмоховского, С. К. Потоцкого, Л. Осиньского, Семятовского, Снядецкого, Э. Словацкого, Липиньского, Веэнтика, Немцевича, Сташица, Бродзинского, Боровского, Круликовского, Ягелло.

Наиболее важные рефлексии и положения указанных творцов литературы рубежа веков были собраны и подвержены систематизации в настоящей статье. На основании теоретических и критических текстов возникших прежде всего в годы 1795—1825 автор статьи предьявляет бытующие в эпоху просвещения определения имагинации, а также понятия синонимические: воображение и фантазия, обозначает их взаимоотношения, различные функции этих понятий, которые отводились им в процессе возникновения и восприятия художественного произведения.

В дальнейших фрагментах статьи изложены проблемы касающиеся просветительских представлений об источниках имагинации, о факторах способствующих ее активному действию и обуславливающих ее развитие, а также теории относящиеся к протеканию имагинационных процессов.

Указанная проблематика не исчерпывает, конечно, темы статьи, так как обнимает лишь фрагмент просветительской науки о литературе. Тем не менее она позволяет сделать вывод о том, что вопреки традиционным оценкам просветительской письменности, вопреки распространенному последующими поколениями мнению об отрицании „чувства и имагинации“ в творчестве художников эпохи просвещения, имагинация занимала значительное место в преромантический период развития эстетического и литературного сознания.

Интерес к этой категории не исчерпывался опытами определения понятия, он приводил к поискам более просторных территорий ее действия, к попыткам обследования и анализа сложных механизмов этого действия, вырвался в стремлении к обозначению обусловленностей, которым подвергается процесс воображения. Немало из этих положений можно найти в более поздних литературных концепциях и теориях.

