

Tomasz GARBOL

WYSUBTELNIENIA NIEZWYKŁYCH PORUSZEŃ WYOBRAŹNI Romantyczne źródła uprzywilejowania języka sztuki

Wyjątkowość poezji – wyrażająca się w przekonaniu, że stanowi ona uprzywilejowany sposób opisu rzeczywistości – została ustanowiona przez poetów jako signum ich nowego miejsca w społeczeństwie. Wypracowany przez nią sposób postrzegania rzeczywistości unaoczniał swoją atrakcyjność szczególnie wówczas, gdy trzeba było opisać emocje związane z ekstremalnymi egzystencjalnie doznaniem towarzyszącymi obydwu totalnym wojnom dwudziestowiecznym, a także wyrazić refleksję nad ich dziedzictwem.

CHOROBA CZY WYSUBTELNIENIE JĘZYKA?

Jedną z najważniejszych intuicji humanistycznych w naszym intelektualnym milieu jest przekonanie, że postęp nauki pozbawia nas złudzeń co do świata. Zaświadczone w dawnych dziełach sztuki jego obraz jako harmonijnej całości uszczęśliwiającej człowieka – zdolnego ją uchwycić – stawał się stopniowo mniej promienny. Zarówno przyroda, jak i świat nadprzyrodzony zostały pozbawione cech powszechnie im wcześniej przypisywanych – licznych przymiotów sprawiających, że obydwie te rzeczywistości jawiły się jako dobre i piękne. Natura ukazała się jako królestwo rządzące się prawem przetrwania silniejszego – przede wszystkim za sprawą teorii ewolucji. Bóg – w ramach tego proklamowanego przez oświeconą naukę obrazu rzeczywistości – to tylko wytwór fantazji, konstrukt świadomości.

Jeszcze w wieku dziewiętnastym Friedrich M. Müller zauważył, że religia ulegająca tendencji do przekształcania się w mitologię – a więc niebiorąca pod uwagę owej demaskatorskiej roli nauki – ulega chorobie języka¹. Clive Staples Lewis w roku 1952 we wstępie do książki Douglasa Hardinga *The Hierarchy of Haven and Earth* nawiązał do tej obserwacji Müllera, wskazując na destrukcyjny dla kultury wpływ owego utożsamienia mitologizacji religii z chorobą: „Dano nam do zrozumienia, że popełnialiśmy błąd językowy. Każda dawna teologia, metafizyka i psychologia była wynikiem braku poprawności gramatycznej. Twierdzenie Maksa Müllera [...] wraca więc w zakresie tak szerokim,

¹ Por. F.M. Müller, *Natural Religion* (The Gifford Lectures Delivered Before the University of Glasgow in 1888), Longmans, Green and Co., London 1889, s. 22.

o jakim nam się nie śniło. [...] Odtąd wszystkie pytania, które z największą troską zadaje sobie ludzkość, okazują się bez odpowiedzi”².

Do potraktowania przez Müllera metafizyki jako efektu błędu językowego podobna jest słynna refleksja Friedricha Nietzschego, który w *Zmierzchu bożyszczy* zauważył: „Obawiam się, iż nie otrząśniemy się z pojęcia bóstwa, gdyż wierzę jeszcze w gramatykę”³. Również tutaj postawa rzekomego zbłądzenia poznania na manowcach metafizyczności scharakteryzowana została jako efekt niewłaściwego posługiwania się językiem.

Mocne związanie przemian cywilizacyjnych, kulturalnych i świadomościowych z modelem językowego obrazu rzeczywistości naznacza refleksję humanistyczną do dzisiaj. Ów związek nie zawsze jest jednak ujmowany pejoratywnie. Utrwaliła się w kulturze tendencja do traktowania go jako możliwości pełniejszego wyartykułowania doświadczenia niewystarczalności gotowych schematów namysłu nad rzeczywistością i ekspresji emocji towarzyszących obecności człowieka w świecie. Za miarodajne w odniesieniu do tego zagadnienia wypada uznać stanowisko Charlesa Taylora, który ostatnią część fundamentalnego ujęcia „narodzin tożsamości nowoczesnej” zatytułował „Subtelniejsze języki”⁴. Taylor posłużył się tutaj określeniem „subtler language”, zaczerpniętym bezpośrednio z książki amerykańskiego literaturoznawcy Earla Wassermana⁵, a pośrednio z twórczości Percy’ego B. Shelleya, przywołanej w tej rozprawie. Ów wyższy stopień przymiotnika odnosi się do poszukiwania możliwości wyrażenia nowego doświadczenia – poczucia, że wcześniej ugruntowany w tradycji obraz rzeczywistości utracił swoją siłę przekonywania. Wasserman prezentuje tę zmianę w porządku diachronicznym, zestawiając charakterystyczny dla romantyków sposób opisywania świata z jego osiemnastowiecznym odpowiednikiem: „Aż do końca XVIII wieku istniała intelektualna jednorodność, dzięki której ludzie dzielili pewne wspólne założenia [...]. W zróżnicowanym stopniu [...] przyjmowano [...] chrześcijańską interpretację historii, sakramentalizm natury, Wielki Łańcuch Bytu, analogię pomiędzy różnymi poziomami stworzenia, koncepcję człowieka jako mikrokosmosu. Była to kosmiczna składnia w sferze publicznej. Poeta mógł więc myśleć o swej sztuce jako o imitacji «natury», bowiem te wzorce uważał właśnie

² C.S. Lewis, *Pusty wszechświat*, w: tenże, *Aktualne sprawy*, tłum. D. Bakalarz, Oficyna Wydawnicza Logos, Warszawa 2012, s. 127.

³ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. S. Wyrzykowski, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1906, s. 27.

⁴ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., oprac. T. Gadacz, PWN, Warszawa 2001, s. 723-958 (cz. 5, „Subtelniejsze języki”, tłum. A. Rostkowska, Ł. Sommer). Andrzej Pawelec tłumaczy słowo „subtler” jako „czulszy” (por. t e n ż e, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Znak, Kraków, 1996, s. 66-74).

⁵ Zob. E. Wasserman, *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1959.

za «naturę». Wraz z nadejściem XIX wieku te obrazy świata zniknęły jednak ze świadomości⁶. Zdaniem Wassermana w dziedzinie literatury istotą owej zmiany była rezygnacja z mimetyzmu. Ta postawa artystyczna straciła uzasadnienie, gdy okazało się, że przedmiot naśladowania – wskutek podania w wątpliwość jego integralności i obiektywności – nie jest już uchwytne. Amerykański krytyk potraktował tę zmianę jako nie tylko nową tendencję czy modę intelektualną, ale również zasadniczy zwrot w zakresie całościowej postawy egzystencjalnej i artystycznej – pierwotnym źródłem sztuki literackiej stało się doświadczenie artysty, a nie natura w utrwalonych schematach jej postrzegania: „Teraz poeta zmuszony był do dodatkowej pracy artykulacyjnej [...]. Współczesny wiersz musi zarówno sformułować własną kosmiczną składnię, jak i przedstawić autonomiczną rzeczywistość poetycką w obrębie owej składni”⁷.

Nietrudno zauważyć, że opis ten cechuje się swego rodzaju wzniosłą przesadą – ujawniającą się w radykalnym rozróżnieniu dwóch modeli literatury (w istocie przecież niedających się tak radykalnie rozdzielić) oraz w imperatywnym ujęciu nowych wyzwań artystycznych. Owa wzniosła przesada daje jednak czytelnikowi dobre wyobrażenie o przejęciu się przez romantyków ideą konieczności zasadniczej zmiany artystycznej. Imperatywu tego nie należy rozumieć jako obiektywnej okoliczności. Była to kwestia rozpalająca przede wszystkim wyobraźnię poetów. To z ich punktu widzenia pilną potrzebą okazało się podkreślenie własnej wyjątkowości w społeczeństwie poddanym intensywnym przemianom. Hugo Friedrich tak zrekonstruował ową sytuację poety romantycznego: „W nowej epoce poezja znalazła się [...] w opozycji do społeczeństwa zaabsorbowanego problemami ekonomicznymi, stała się skargą na naukę, która odzierała świat z jego tajemnic, a także skargą na niepoetyczność publiczności. Nastąpiło gwałtowne zerwanie z tradycją, poetycka oryginalność szukała usprawiedliwienia w anormalności artysty [...]. Za najczystsze i najwyższe objawienie poezji uznawano odtąd lirykę, która ze swej strony stanęła w opozycji do pozostałej literatury, ważąc się na niczym nie skrupowane i bezwzględne wypowiedzanie wszystkiego, co podsuwały jej władcza wyobraźnia, zagarniająca obszary nieświadomości, wewnętrzna głębia oraz igranie z pustą transcendencją”⁸.

⁶ W a s s e r m a n, dz. cyt., s. 10n. Cyt. za: Taylor, *Źródła podmiotowości*, s. 703. Tłum. fragm. – M. Gruszczyński. W tłumaczeniu Macieja Gruszczyńskiego można przeczytać: „Wielki Łańcuch Bytów”. Zmianę wprowadzam za polskim tłumaczeniem klasycznego dzieła Arthura Lovejoya (zob. A. L o v e j o y, *Wielki łańcuch bytu*, tłum. A. Przybysławski, KR, Warszawa 1999). Do pracy tej odwołują się zarówno Charles Taylor, jak i Earl Wassermann.

⁷ W a s s e r m a n, dz. cyt., s. 11. Cyt. za: Taylor, *Źródła podmiotowości*, s. 704. Tłum. fragm. – M. Gruszczyński.

⁸ H. F r i e d r i c h, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978, s. 37n.

Wyjątkowość poezji – wyrażająca się w przekonaniu, że stanowi ona uprzywilejowany sposób opisu rzeczywistości – została więc ustanowiona przez poetów jako signum ich nowego miejsca w społeczeństwie. Nie zmienia to faktu, że z czasem jej dokonania oraz właściwy jej punkt widzenia znalazły uznanie poza środowiskiem literackim. Wypracowany przez nią sposób postrzegania rzeczywistości – autonomiczny, niezważający na priorytety przyjęte w innych dziedzinach życia – unaoczniał swoją atrakcyjność szczególnie wówczas, gdy trzeba było opisać emocje związane z ekstremalnymi egzystencjalnie doznaniem towarzyszącymi obydwu totalnym wojnom dwudziestowiecznym, a także wyrazić refleksję nad ich dziedzictwem. Okazało się, że poezja skupiona na słowach, a nie na społecznych zobowiązaniach najlepiej radzi sobie z wyrażeniem wojennych traum. Kanadyjski filozof określił taką poezję jako „czystą i surową, odpowiednią dla rzeczywistości opuszczonej przez ducha”⁹, przystającą do świata, „który uległ destrukcji”¹⁰.

Słowa Taylora pośrednio potwierdzają charakterystykę poezji nowoczesnej dokonaną przez Hugona Friedricha, według którego nowoczesny wiersz unika „komunikatywnego zadowolenia”¹¹ do tego stopnia, że sam twórca jest w utworze obecny jedynie jako „pisząca inteligencja, jako operator języka, jako artysta, który przekształcające akty swojej władczej wyobraźni czy też swojego nierealnego widzenia wypróbowuje na dowolnym, w istocie mało znaczącym materiale”¹². Ów brak „komunikatywnego zadowolenia” poety zadowolającego się rolą „piszącej inteligencji” ujawnia się na przykład w przejmujących lirykach Paula Celana ewokujących tragedię Zagłady w obrazach z pozoru mało znaczących i abstrahujących od tego doświadczenia¹³, jak w wierszu *Kein Habholz*: „Nic, nawet gałązki, tutaj / na spiętrzonych urwiskach / żadnego roz- / szeptanego / tymianku”¹⁴. Delimitowane wersowo fragmenty opisu krajobrazu wymagają wnikliwego zdekodowania, aby od-

⁹ T a y l o r, *Źródła podmiotowości*, s. 893. Tłum. fragm. – Ł. Sommer.

¹⁰ Tamże. Tłum. fragm. – Ł. Sommer.

¹¹ F r i e d r i c h, dz. cyt., s. 33.

¹² Tamże. W *Źródłach podmiotowości* Taylor przywołuje pracę Friedricha o liryce nowoczesnej przy okazji omawiania symbolizmu francuskiego (por. T a y l o r, *Źródła podmiotowości*, s. 807). Obydwa całościowe ujęcia literatury nowoczesnej wyraźnie ze sobą współbrzmia, chociaż Taylor obejmuje swoją refleksją całość zjawisk artystycznych, a Friedrich skupia się na liryce. Niemiecki romanista nie dostrzegł roli Shelleya w ukształtowaniu się tej odmiany romantyzmu, która okazała się wyjątkowo płodna dla kultury europejskiej. Okazało się, że „subtelniejsze języki” bardzo dobrze wybrzmiewają również w tych modelach poezji, które pozornie zerwały z tradycją romantyczną utożsamianą z ekspresją „ja” lirycznego – w liryce akcentującej rolę samego języka poetyckiego. Friedrich efektownie określa tę zależność między nowoczesnością a romantyzmem za pomocą formuły: „Nowoczesna poezja to odromantyzowany romantyzm” (F r i e d r i c h, dz. cyt., s. 51).

¹³ Por. T a y l o r, *Źródła podmiotowości*, s. 895n.

¹⁴ P. C e l a n, *Kein Habholz*. Cyt. za: Taylor, *Źródła podmiotowości*, s. 896. Tłum. fragm. – M. Werner.

słonił się ich głębszy sens. Można w nich odnaleźć potwierdzenie obserwacji Friedricha i Taylora odnośnie do poezji nowoczesnej. Ten ostatni w poetyckim obrazie jałowych urwisk odczytuje „bezkompromisową surowość”¹⁵, stwarzającą estetyczną przestrzeń dla epifanii nowego rodzaju, niezależnionej od tradycyjnych sposobów jej manifestowania się.

RELIGIJNY SENS „SUBTELNEGO JĘZYKA”

*Rokosz islamu*¹⁶, utwór Shelleya, z którego pochodzi określenie „subtelniejszy język” (ang. *subtler language*¹⁷), odsłania ważny aspekt dostrzeżonej w tym poemacie przez Wassermana przemiany mentalności i wrażliwości. Aspektem tym jest deklarowany przez autora i ujawniający się w jego dziele stosunek do religii. W przedmowie do poematu Shelley mówi, że indywidualny umysł powinien doświadczyć „odsłonięcia religijnych szalbierstw, przez które był wtrącony w uległość”¹⁸. Pomoże mu to osiągnąć „wzrost i postęp”¹⁹ w dążeniu do „doskonałości”²⁰ oraz „zdolność do wysubtelnienia i krystalizacji najbardziej śmiałych i niezwykłych poruszeń wyobraźni, rozumu i zmysłów”²¹.

Wzniosły ton refleksji Shelleya jest – jak się okazuje – zamierzony: „Rzeczą poety jest udzielenie innym rozkoszy i uniesienia wypływającego z tych obrazów i uczuć, z których żywego istnienia w wyobraźni czerpie on jednocześnie swoje natchnienie i zapłatę”²². Owym natchnieniem okazuje się dla niego rewolucja francuska. Konstatując błędy i „wypaczenia”²³ towarzyszące działaniom rewolucyjnym, poeta docenia bezdyskusyjną, jego zdaniem, szlachetność intencji prowadzących do wybuchu rewolucji 1789 roku.

Przedmowę do poematu kończy uwaga przestrzegająca czytelnika przed utożsamieniem poglądów bohaterów z poglądami poety, a jako przykład możli-

¹⁵ T a y l o r, *Źródła podmiotowości*, s. 896.

¹⁶ Poemat Shelleya *The Revolt of Islam* nie został w całości przetłumaczony na język polski. Tytuł utworu spolszczono na potrzeby tłumaczenia tekstu poety *Przedmowa do „Rokoszu islamu”* (zob. P.B. S h e l l e y, *Przedmowa do „Rokoszu islamu”*, tłum. I. Sieradzki, w: *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, PWN, Warszawa 1975, s. 91-99).

¹⁷ P.B. S h e l l e y, *The Revolt of Islam: A Poem, in Twelve Cantos*, Printed for C. and J. Ollier, London 1818, s. 210.

¹⁸ T e n ż e, *Przedmowa do „Rokoszu islamu”*, s. 92.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 93. Znaczące, że tłumacz użył popularnego w publicystyce PRL-u słowa „wypaczenia”. W oryginale pojawia się bardziej wieloznaczne słowo „deformity” (t e n ż e, *Preface*, w: tenże, *The Revolt of Islam*, s. ix.).

wego nieporozumienia Shelley przywołuje kwestię religijną: „Są [w poemacie –T.G.] wypowiedzi przeciwko błędnemu i poniżającemu wyobrażeniu, które ludzie powzięli o Najwyższej Istocie, ale nie dotyczą one Jej Samej. Przekonania o Bogu żywione przez pewnych przesądnych ludzi, których wprowadziłem na scenę, jako krzywdzące dla Jego łaskawości są krańcowo odmienne od moich. [...] Miłość wszędzie jest stawiana najwyżej jako jedyne prawo, które powinno rządzić światem duchowym”²⁴.

Jeżeli uwzględnimy potrzebę drobnej, ale ważnej korekty translatorskiej – faktu, że w oryginale mowa jest o „Deity”²⁵, a więc raczej o bóstwie niż o Bogu, co dobrze współgra z użytym wcześniej deistycznym i rewolucyjnym określeniem „Najwyższa Istota”²⁶ – wyznanie Shelleya okaże się spójne i konsekwentne. Poeta z żarliwością opowiada, że prace nad poematem trwały jedynie sześć miesięcy, chociaż dzieło zbiera przemyślenia z lat sześciu. Tę żarliwość motywuje potrzeba podzielenia się z odbiorcą refleksjami i doświadczeniami, które wspartyby myśliciele spodziewających się, że ideały rewolucji, mimo ich pozornej porażki, jeszcze odżyją i zatriumfują: „Wydaje mi się, że ludzkość wyrывa się z uśpienia”²⁷. Dziedzictwo racjonalizmu rewolucyjnego dochodzi do głosu również w przypomnieniu postaci i dzieła Lukrecjusza *De rerum natura*²⁸, o którym Shelley mówi, że „jego tezy są dotychczas podstawą naszej wiedzy metafizycznej”²⁹. Kończącą przedmowę do poematu uwagę odnoszącą się do miłości jako prawa nadrzędnego w świecie duchowym wypada zatem rozumieć właśnie w duchu materialistycznego³⁰ racjonalizmu. Miłość nie stanowi tutaj przymiotu Boga objawiającego się w chrześcijaństwie, ale nieokreślonego w swojej uniwersalności bóstwa.

Intelektualna atrakcyjność formuły „subtelniejsze języki” jest ściśle związana właśnie ze sferą religijną. Charles Taylor, któremu określenie to zawdzięcza prawdziwą karierę w humanistyce³¹, wyjaśniał, że wskazaną przez Wassermana

²⁴ T e n ż e, *Przedmowa do „Rokoszu islamu”*, s. 99.

²⁵ T e n ż e, *Preface*, s. XXI.

²⁶ Kult tak zwanej „Najwyższej Istoty” został zadekretowany jako formalna religia państwowa Francji w roku 1794 (por. P.R. H a n s o n, *Historical Dictionary of the French Revolution*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2004, s. 119).

²⁷ S h e l l e y, *Przedmowa do „Rokoszu islamu”*, s. 94.

²⁸ Zob. L u k r e c j u s z, *O naturze wszechrzeczy*, tłum. E. Szymański, PWN, Warszawa 1957.

²⁹ S h e l l e y, *Przedmowa do „Rokoszu islamu”*, s. 97.

³⁰ Materializm Lukrecjusza nie ma znanego z marksizmu rysu dialektycznego, ma natomiast charakter mechanistyczny (por. np. H. E l z e n b e r g, *Lukrecjusz i materializm*, w: tenże, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1964, s. 164, przyp. *).

³¹ W polskiej refleksji humanistycznej mocnym głosem upominającym się o znaczenie tego ujęcia jest w ostatnim czasie książka *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej* (zob. *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. 1, *Teorie i metody*, red. T. Garbol, Ł. Tischner, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020).

na utratę prawomocności odniesienia do tradycyjnie pojmowanego łańcucha bytu można porównać do sytuacji, gdy niemożliwe jest skorzystanie z poręczy i schodów. Ich brak może dawać wyobrażenie o doświadczeniu kogoś, kto został pozbawiony tak zwanego powszechnie dostępnego tła, domyślnego punktu odniesienia, w którym mieściły się niegdyś religijne wyobrażenia, postawy i praktyki: „Dziś w dziedzinie mitologii, metafizyki czy teologii nie ma absolutnie nic takiego, co stanowiłoby powszechnie dostępne tło. Nie znaczy to jednak, że w żadnej z tych dziedzin nie ma niczego, co mogłoby przydać się poetom, aby byli w stanie powiedzieć to, co mają do powiedzenia – ani żadnych źródeł moralności, które mogłyby się przed nami otworzyć. Znaczy to natomiast tyle, że akt otwierania owych dziedzin, ponieważ nie może się odnosić do jakiegoś solidnego tła, stanowi wyraz pewnej osobistej wizji. Jest to zarazem taka wizja, w której i my możemy współuczestniczyć; w żaden jednak sposób nie może ona stać się na powrót przywołaniem publicznych punktów odniesienia, nie mówiąc już o powrocie – czy jak powiedzieliby niektórzy, «regresie» – do nowej epoki wiary, co wydaje się niemal nie do wyobrażenia”³².

Pamiętając o uwagach Shelleya, wypada skonstatować, że miłość wynikająca z uznania Najwyższej Istoty okazała się jakością o sile niewystarczającej, by wygenerować „tło” mogące zastąpić tradycyjnie pojmowaną religię objawioną, to znaczy taki zespół przekonań, z którego wypływa kodeks moralny wspólny dla znaczącej społecznie grupy wyznawców. Taylor nie pozostawia w swojej ocenie wątpliwości, że „nie ma absolutnie nic takiego”, co mogłoby zastąpić dawniejszy religijny punkt odniesienia; poeta skazany jest na poszukiwanie indywidualnego oparcia dla swoich etycznych przeświadczeń. Jak widać, po około osiemnastu dekadach concept „subtelniejszego języka” uczynił poezję sztuką wypowiedzi o charakterze i zakresie ściśle indywidualnym – nawet wówczas, gdy utwory poetyckie są głosami w dziedzinach tak wydawałoby się uniwersalnych, jak religia czy etyka.

SYMBOLICZNOŚĆ „SUBTELNIEJSZYCH JĘZYKÓW”

Bliższe dookreślenie artystycznej jakości, tak przenikliwie i proroczo uchwyconej przez Shelleya³³ w metaforycznej formule „subtler language”, odsyła nas do pojęcia symbolu: „Podczas gdy wcześniej języki teologii i meta-

³² T a y l o r, *Źródła podmiotowości*, s. 906n. Tłum. fragm. – Ł. Sommer.

³³ Warto pamiętać, że w refleksji nad „subtelniejszymi językami” prowadzonej przez Wassermana, Taylora czy innych autorów (zob. np. M.H. A b r a m s, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W.W. Norton, New York – London 1973) interesującego materiału badawczego dostarcza twórczość wielu wybitnych pisarzy, z których nie można pominąć Williama Wordswortha czy Samuela T. Coleridge’a, a także modernistów T.S. Eliota oraz Wiliama B. Yeatsa.

fizyki radziły sobie z opisem domeny tego, co głębsze i niewidzialne, obecnie konstatujemy, że owe domeny mogą być dostępne tylko za pośrednictwem języka «symboli». To wieloznaczne słowo nabrało szczególnego znaczenia dla pokolenia niemieckich romantyków z lat dziewięćdziesiątych osiemnastego wieku, a następnie stało się przedmiotem refleksji Goethego. «Symbol» w tym znaczeniu objawia coś, co nie może zostać wyrażone w żaden inny sposób, inaczej niż alegoria, której obrazy odnoszą nas do dziedziny, jaką możemy opisać bezpośrednio, w języku dosłownym. Symbol jest w istocie konstytutywny dla czegoś, co Wasserman określa jako «subtelniejszy język». Symbol daje pierwszy i jedyny dostęp do tego, do czego się odnosi. Nie może polegać na utrwalonych językach. Oto dlaczego tworzenie (znajdowanie) symboli jest tak trudne, dlaczego potrzebna jest do tego moc twórcza, a nawet geniusz»³⁴.

Wywodzące się z romantyzmu pojęcie symbolu stało się więc ramą pojęciową dla różnorodnych usiłowań artystycznych mających na celu wyrażenie duchowych sensów – od zadziwienia światem, poprzez przeświadczenia etyczne, a skończywszy na intuicjach teologicznych. Charakter romantycznej doktryny symbolu wyznacza jednak ową ramę w sposób nieoczywisty. Wydawałoby się, że wieloznaczność symbolu poszerza pole możliwości artystycznych w tym zakresie. Jest jednak inaczej, przed czym instruktywnie przestrzega Taylor, wskazując, że nie ma już w kulturalnym otoczeniu człowieka absolutnie niczego, co mogłoby stanowić powszechnie uznawalne „tło”, a zatem symbol daje się zrozumieć przede wszystkim w perspektywie indywidualnej wrażliwości artysty.

Język sztuki i refleksji nad nią jest więc naznaczony szczególnego rodzaju ostrożnością wyrażającą się w rezygnacji z perspektywy „prawdy zewnętrznej”. Tego ostatniego określenia użył Umberto Eco, czyniąc następującą obserwację: „We współczesnym doświadczeniu poetyckim (lecz wywód ten można by rozszerzyć na wszystkie sztuki) możliwe znaczenia sugerowane są przez kontekst i intertekstualną tradycję; interpretator wie, że nie czerpie z prawdy zewnętrznej, lecz puszcza w ruch sam świat encyklopedii. W tym sensie współczesny symbolizm poetycki jest symbolizmem świeckim, w którym język mówi o sobie samym i o własnych możliwościach»³⁵.

Eco zauważa również, że spoza owego całkowicie świeckiego symbolizmu poetyckiego wyziera – wbrew intencjom użytkowników tego imagina-

³⁴ Ch. T a y l o r, *A Secular Age*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts, 2007, s. 357. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – T.G.

³⁵ U. E c o, *Tryb symboliczny*, w: tenże, *Czytanie świata*, tłum. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 205. Eco wprowadza tutaj własne określenie „encyklopedia semiotyczna”, oznaczające sieć znaczeń, którą posługuje się użytkownik języka. Interpretator „puszczający w ruch sam świat encyklopedii” to zatem kompetentny użytkownik języka zdolny uchwycić możliwie wiele znaczeń tekstu. W książce *Lector in fabula* Eco obrazowo określa ową „encyklopedię” jako „wywar (w formie makro-zdań) z innych tekstów” (t e n ż e, *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 33).

rium – obraz relacji zachodzącej między „trybem symbolicznym” a teologią, to znaczy między przyjętym modelem budowania sensownych wypowiedzi a całościowym wyobrażeniem o świecie materialnym i duchowym: „Pozostaje niewątpliwe, że za każdą strategią trybu symbolicznego skrywa się, nadając mu prawomocność, jakaś *teologia*, choćby nawet miała to być negatywna i zlaicyzowana teologia nieograniczonej semiozy”³⁶.

Teologia zlaicyzowana i negatywna pozostaje teologią o tyle, o ile wykorzystuje przestrzeń intelektualną, z której usunięto pierwowzór nauki o Bogu religii objawionej. W tej opuszczonej przestrzeni pozostały pojęcia i schematy myślenia, które zostały wypełnione nowymi znaczeniami. Charakterystyczna jest uwaga włoskiego semiotyka kończąca rozważania o „trybie symbolicznym” – postulat posiadania przez interpretatora-semiotyka dyspozycji do zawarcia swego rodzaju kontraktu z samodzielnie wykreowanymi bóstwami³⁷, a więc całkowitego zapanowania nad regułami gry w świecie wypełniającym stworzone na własny użytek quasi-teologiczne tło. Co dla nas tutaj ważne, włoski semiotyk wyraźnie dostrzega, że „romantyczna teoria symbolu spokrewniona jest z wyodrębniającymi się procedurami *trybu symbolicznego*”³⁸. Choć więc owe procedury stają się w pełni czytelne w odniesieniu do modernistycznych, a nawet postmodernistycznych tekstów literackich, to ich pierwotną postać włoski semiotyk odnajduje w romantyzmie: „W obliczu danej formy każdy może zareagować, wypełniając ją własnościami, które odpowiadają mu najbardziej, i żadna reguła semantyczna nie jest w stanie narzucić sposobów prawidłowej interpretacji. Taki sposób używania znaków zdecydowaliśmy się nazwać trybem symbolicznym i bez wątpienia o takim właśnie pojęciu «symbolicznym» dzieła sztuki mówiły estetyki romantyczne”³⁹.

Poddanie się sztuki⁴⁰ wpływom owego „trybu symbolicznego” doprowadziło ją do stanu pozwalającego się scharakteryzować przede wszystkim poprzez niewiarę⁴¹. Egzystencjalną treścią artystycznej aktywności – a zarazem inspiracją wpływającą na kształt obrazów poetyckich – okazało się quasi-religijne doświadczenie piękna. Taylor mówi o nim, że „jest zakorzenione na nowo w czysto im-

³⁶ E c o, *Tryb symboliczny*, s. 205.

³⁷ Por. tamże.

³⁸ Tamże, s. 170.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Słynny akt strzelisty z *Traktatu teologicznego* Czesława Miłosza („Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. // To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia” – C. Miłosz z, *Traktat teologiczny*, w: tenże *Wiersze*, t. 5, Znak, Kraków 2009, s. 218) świadczy z jednej strony, że zasięg wpływu trybu symbolicznego na sztukę jest znaczący, z drugiej zaś, że są znaczący twórcy – równie wpływowi w literaturze jak Miłosz i, tak jak on, ciągle znajdujący naśladowców – kwestionujący ten sposób myślenia o relacji między sztuką a rzeczywistością.

⁴¹ Por. T a y l o r, *A Secular Age*, s. 360.

manentnym kontekście, choćby takim, jaki oferuje Freud⁴². Może też ono jednak pozostać nieokreślone, co jest w rzeczywistości opcją najczęściej wybieraną⁴³.

Z perspektywy trzeciej dekady dwudziestego pierwszego wieku widać, że poezja – i w ogóle sztuka – utrwaliła ustanowioną przez romantyków jej pozycję wyjątkowego narzędzia generującego emocje i myśli będące nowoczesnym ekwiwalentem doświadczenia religijnego. Poeci chętnie przypisują sobie rolę polegającą na wypełnieniu duchowej pustki. Korzystając z dostępnego im repertuaru środków uwznioślających wypowiedź, ogłaszają dezaktualizację starego modelu języka służącego wyrażaniu doświadczeń religijnych czy quasi-religijnych. Znamiennym przykładem jest uwaga amerykańskiego poety: „Główną poetycką ideą na świecie była i jest idea Boga. Jednym z najbardziej widocznych ruchów nowoczesnej wyobraźni jest ruch odwrotu od idei Boga. Poezja, która stworzyła tę ideę, zaadaptuje ją do naszej odmiennej inteligencji albo stworzy jej substytut, albo też uczyni ją niepotrzebną. Te alternatywy prawdopodobnie oznaczają to samo”⁴⁴.

Expressis verbis określił Stevens poezję jako zdolną do stworzenia substytutu religii. Innym przykładów podobnie maksymalistycznego potraktowania quasi-religijnej funkcji poezji jest w literaturze wiele. Wzorów takiego sposobu traktowania poezji szukać trzeba u romantyków. O specyfice romantyzmu decydowało między innymi upomnienie się o rolę i znaczenie religii poddanej krytyce przez myśl oświeceniową. Claude Roy wyraził to dążenie dobitnie: „Romantyzm [...] jest w swym założeniu gigantyczną próbą ponownego wynalezienia religii”⁴⁵. Owa „wynalazczość” – w twórczości romantyków przybierająca bardzo różnorodne formy, nie tylko herezjarchiczne z założenia, ale i będące wyrazem dążeń do przywrócenia chrześcijaństwa, jak to się dzieje w dziele Chateaubrianda⁴⁶ – przygotowała grunt intelektualny i duchowy dla sytuacji opisanej przez Stevensa.

*

Sugestywność zrekonstruowanego w niniejszym tekście modelu poezji jako sposobu poznania tajemnic niedostępnych inaczej niż za jej pośrednic-

⁴² W teorii Sigmunda Freuda dostrzega Taylor możliwość znalezienia drogi samorozumienia przez człowieka sięgającego do ukrytego aspektu swojej natury, częściowo dzikiej i niemoralnej (por. tamże, s. 348). Warto dodać, że owo samorozumienie – bez odnoszenia się do prawd spoza ludzkiego kontekstu istnienia świata – jest miarą immanentnego charakteru całego procesu poznawczego proponowanego przez Freuda.

⁴³ Por. tamże, s. 360.

⁴⁴ W. Stevens, *To Henry Church, October 15, 1940*, w: *Letters of Wallace Stevens*, red. H. Stevens, Faber and Faber, London 1966, s. 378.

⁴⁵ C. R o y, *Duch romantyzmu*, tłum. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 3, s. 237n.

⁴⁶ Por. tamże.

twem sięga poza dziedzinę twórców i admiratorów świecko pojętej sztuki⁴⁷. Wymownym świadectwem zasięgu owego wpływu jest tekst w nomenklaturze kościelnej zwany listem apostołskim – skierowany przez Jana Pawła II do artystów. Przywołuję ten dokument na prawach glosy do głównego wątku rozważań – o zasięgu zjawiska świadczą bowiem nieoczywiste i nietypowe jego przykłady. W *Liście do artystów* czytamy: „Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. [...] Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie”⁴⁸.

Kredyt zaufania udzielony artystom przez głowę Kościoła ma bezpośrednią, ujawnioną w tekście podstawę w dokumentach Soboru Watykańskiego II⁴⁹. Istotną motywacją takiej postawy autora *Listu...* jest jednak również dobra znajomość estetyki nowoczesnej zaświadczona nie tylko w tym tekście, ale i w całej twórczości literackiej Karola Wojtyły. Do tego konkretnego dokumentu wyrażnie wprowadza tę problematykę przywołanie gnomy Fiodora Dostojewskiego „Piękno zbawi świat”⁵⁰, będące tam kontekstowym komentarzem do *Promethidiona*⁵¹ Cypriana Norwida. Nie miejsce tutaj na szczegółowe omówienie tych kwestii. Warto jednak zastrzec, że dla Jana Pawła II soteryczność sztuki jest tylko swego rodzaju opcją ratunkową⁵², a nie jedyną dostępną drogą

⁴⁷ Zarazem zaś świat świecki okazuje się wrażliwy na świadectwo pochodzące z wnętrza wspólnoty religijnej. Taylor przypomina w tym kontekście, jak ważnym doświadczeniem dla ludzi znajdujących się poza Kościołem katolickim były życie i śmierć Jana XXIII, a także Jana Pawła II (por. T a y l o r, *A Secular Age*, s. 521).

⁴⁸ J a n P a w e ł II, *List do artystów*, w: Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”. Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”, Znak, Kraków 2004, s. 572.

⁴⁹ W *Liście do artystów* przywołano konstytucje soborowe *Gaudium et spes* oraz *Sacrosanctum Concilium*, a także pracę jednego z ojców soborowych, o. Marie-Dominique’a Chenu, w której traktuje on literaturę jako tak zwane „locus theologicus” (por. tamże, s. 573). Odwołania te poszerzają pole możliwości przy innej okazji namysłu nad wpływem refleksji estetycznej na myśl teologiczną.

⁵⁰ Por. tamże, s. 577, przyp. 25.

⁵¹ Por. C. N o r w i d, *Promethidion. Bogumił*, w. 185-186, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 3. *Poematy*, PIW, Warszawa 1971, s. 440.

⁵² Osobną sprawą – podnoszoną z wnikliwością i siłą argumentów przez Pawła Grada – jest kwestia kłopotliwie zawężonej (na pewno z punktu widzenia głowy Kościoła katolickiego) operatywności języka religijnego rozumianego i używanego zgodnie z duchem ukształtowanego przez romantyzm „trybu symbolicznego”: „Byłby językiem religijnym tylko w tym szczątkowym sensie, że przedmiotem jego nigdy niezrealizowanej intencji odniesienia się byłby pusty i nieokreślony absolut” (P. G r a d, *Kant i romantyczny projekt modernizacji języka religijnego*, w: *Pomiędzy*

do zbawienia. Nawet pamiętając o tym zastrzeżeniu, wypada uznać przywołany *List...* za wymowne exemplum siły oddziaływania estetyki ukształtowanej przez romantyczne przekonanie o „subtelniejszym języku” sztuki.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York and London: W. W. Norton, 1973.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Translated by Piotr Salwa. Warszawa: PIW, 1994.
- . “Tryb symboliczny.” In Eco, *Czytanie świata*. Translated by Monika Woźniak. Kraków: Znak, 1999.
- Elzenberg, Henryk. *Lukrecjusz i materializm*. In Elzenberg, *Próby kontaktu: Eseje i studia krytyczne*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1966.
- Friedrich, Hugo. *Struktura nowoczesnej liryki: Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*. Translated by Elżbieta Feliksiak. Warszawa: PIW, 1978.
- Grad, Paweł. “Kant i romantyczny projekt modernizacji języka religijnego.” In *Pomiędzy nacjonalizmem a federalizmem: Literatura – religia – naród*. Edited by Tomasz Garbol. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.
- Garbol, Tomasz, and Łukasz Tischner, eds. *Literatura a religia: Wyzwania epoki świeckiej*. Vol. 1. *Teorie i metody*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Hanson, Paul R. *Historical Dictionary of the French Revolution*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.
- Jan Paweł II. “List do artystów.” In Karol Wojtyła, “*Poezje. Dramaty. Szkice*.” Jan Paweł II, “*Tryptyk rzymski*”. Kraków: Znak, 2004.
- Lewis, Clive Staples. *Aktualne sprawy*. Translated by Dariusz Bakalarz. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Logos, 2012.
- Lovejoy, Arthur. *Wielki łańcuch bytu*. Translated by Artur Przybysławski. Warszawa: KR, 1999.
- Lukrecjusz. *O naturze wszechrzeczy*. Translated by Edward Szymański. Warszawa: PWN, 1957.
- Miłosz, Czesław. “Traktat teologiczny.” In Miłosz, *Wiersze*. Vol. 5. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.
- Müller, Friedrich Max. *Natural Religion*. The Gifford Lectures Delivered Before the University of Glasgow in 1888. London: Longmans, Green and Co., 1889.
- Nietzsche, Friedrich. *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*. Translated by Stanisław Wyrzykowski. Warszawa: Nakład J. Mortkowicza, 1906.
- Norwid, Cyprian. “Promethidion. Bogumił.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz W. Gomulicki. Vol. 3. *Poematy*. Warszawa: PIW, 1971.

- Roy, Claude. "Duch romantyzmu." Translated by Joanna Arnold. *Pamiętnik Literacki*, no. 3 (1978): 229–42.
- Shelley, Percy Bysshe. "Przedmowa do 'Rokoszu Islamu.'" Translated by Ignacy Sieradzki. In *Manifesty romantyzmu: 1790-1830; Anglia, Niemcy, Francja*. Edited by Alina Kowalczykowa. Warszawa: PWN, 1975.
- . *The Revolt of Islam: A Poem in Twelve Cantos*. London: Printed for C. and J. Ollier, 1818.
- Stevens, Wallace. To Henry Church, October 15, 1940. In *Letters of Wallace Stevens*. Edited by Holy Stevens. London: Faber and Faber, 1966.
- Taylor, Charles. *Etyka autentyczności*. Translated by Andrzej Pawelec. Kraków: Znak, 1996.
- . *A Secular Age*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2007.
- . *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Translated by Maciej Gruszczyński et al. Edited by Tadeusz Gadacz. Warszawa: PWN, 2001.
- Wassermann, Earl. *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1959.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Tomasz GARBOL – Wysubtelnienia niezwykłych poruszeń wyobraźni. Romantyczne źródła uprzywilejowania języka sztuki

DOI 10.12887/34-2021-2-134-07

Artykuł dotyczy wywodzącego się z romantyzmu rozumienia symbolu i oddziaływania wywieranego przez to ujęcie na modernistyczny model sztuki – do dzisiaj wpływający na artystów oraz publiczność. W centrum tej romantycznej doktryny symbolu znajduje się koncepcja „subtelniejszego języka” (ang. *subtler language*), wywiedziona przez Earla Wassermana z poematu *Rokosz islamu* Percy’ego B. Shelleya, a następnie spopularyzowana i pogłębiona przez Charlesa Taylora w dziele *Źródła podmiotowości*. Traktowanie sztuki jako uprzywilejowanego medium służącego wyrażaniu ważnych przeświadczeń egzystencjalnych ma swoją genezę w koncepcji „subtelniejszego języka”. To uprzywilejowujące języki sztuki jej rozumienie wywarło duży wpływ na kulturę; można je odnaleźć – jako świadectwo zasięgu owego wpływu – na przykład w liście apostołskim Jana Pawła II do artystów.

Słowa kluczowe: romantyczna doktryna symbolu, „subtelniejszy język”, modernizm, tryb symboliczny, P.B. Shelley

Kontakt: Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: tomasz.garbol@kul.pl

Tel. 81 4453052

ORCID: 0000-0001-5411-0780

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html

Tomasz GARBOL, “The etherial combinations of the fancy, the rapid and subtle transitions of human passion.” On the Romantic Roots of the Privileges of Literary Language

DOI 10.12887/34-2021-2-134-07

The article discusses the meaning of symbol as conceived by the Romantics, as well as the way it triggered the model of modernist literary art, which has appealed both to writers and their readership until the present day. Central to the Romantic rendition of ‘symbol’ is the concept of “a subtler language,” which Earl Wasserman derives from Percy B. Shelley’s poem *The Revolt of Islam* and which was made popular and scrutinized more deeply by Charles Taylor in his book *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. It is precisely from the concept of “a subtler language” that the image of literary art as a privileged medium which expresses deep existential insights takes root. Such an understanding of art, which grants a special privilege to its various languages, has to a large extent determined the shape of culture and can be found, among others, in John Paul II’s *Letter to Artists*, which only proves its widespread appeal.

Translated by Dorota Chabrajka

Keywords: romantic doctrine of symbol, “subtler language,” modernism, symbolic mode, P. B. Shelley

Contact: Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: tomasz.garbol@kul.pl

Phone +48 81 4453052

ORCID: 0000-0001-5411-0780

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html