ROCZNIKI FILOZOFICZNE
Tom LXVI, numer 1 – 2018
DOI: http://dx.doi.org/10.18290/rf.2018.66.1-3

TOMASZ GARBOL

REFLEKSJA NAD RELACJĄ: LITERATURA A RELIGIA W KRYTYCE LITERACKIEJ GEOFFREYA HARTMANA*

Doświadczenie oświecenia i romantyzmu przygotowało zmianę kulturową, którą Charles Taylor w swojej analizie „narodzin tożsamości nowoczesnej" ujął jako „przesunięcie z horyzontu, na którym wiara w Boga w pewnej postaci była faktycznie nie do obalenia, w stronę naszych obecnych kategorii, w których teizm jest jedną z wielu opcji, a źródła moralne są ontologicznie różnorakie"[1]. Literatura romantyczna odegrała w tym procesie bardzo ważną rolę, stając się jednym z owych źródeł. Dojrzałe diagnozy tej zmiany powstały już w drugiej połowie XX wieku, pod piórem autorów dźwigających brzemię doświadczeń obu wojen światowych. Owe diagnozy mają wymiar nie tylko historyczny — są rozpoznaniem procesów zachodzących w perspektywie tzw. długiego trwania (*longue durée*). Do grona uważnie czytanych diagnostów „długiego trwania" tendencji kulturowych ukształtowanych w anglosaskim romantyzmie należy wybitny amerykański literaturoznawca Geoffrey Hartman (1929–2016).

DUCH EPITAFIUM

W jednym ze studiów nad dziełem Williama Wordswortha Hartman zauważył, że poezja romantyczna zrodziła się z ducha epitafium — inspirowała ją epitafijna melancholia wspominania tego, co spowite mgłą żałoby[2]. Sztuka epitafium była dla Wordswortha okazją do wglądu w to, co zostało tak dobrze

Dr hab. TOMASZ GARBOL — Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji — e-mail: tomeus@kul.pl

* Tekst powstał w wyniku prac badawczych w ramach projektu MNiSW „Literatura a religia — wyzwania epoki świeckiej". NPRH 2ah 15005283.

[1] TAYLOR 2001, 741–742; cytowany fragment w przekładzie Agnieszki Rostkowskiej.

[2] Zob. HARTMAN 1965, 389.

rozeznane przez ducha ludzkiego, że może uchodzić za banał, gdy w istocie jest „prawdą tak istotną i doniosłą, że się nią nie zajmowano jako czymś, co nie wymaga uwagi”[3]. Romantyczna epitafijność dzieła Wordswortha obejmowała — zdaniem Hartmana — intelektualną i duchową dyspozycję do obcowania z przedmiotami jawiącymi się jako zanurzone w rzece przemijania, to znaczy od pierwszej chwili niedostępnymi, natychmiast odpływającymi w niebyt.

W innym miejscu Hartman ujmuje tę dostrzeżoną u Wordswortha właściwość poezji za pomocą określenia „paragramatyczność”, zaproponowanego przez Julię Kristevę w nawiązaniu do ustaleń Ferdynanda de Saussure’a — epitafijność więc amerykański krytyk odnajduje w sferze zaszyfrowanych sensów kryjących się pod warstwą ustrukturowanych znaczeń:

> Rzeczy zapamiętane albo wyobrażone są postrzegane jako nieobecne nie dlatego, że zostały utracone, ale ze względu na to, że ich ślad trudno zsubstancjalizować jako rzeczownik albo nazwę. […] Paragramatyczna podwójność indukująca wątpienie co do literalnych albo referencyjnych znaczeń może być porównana do tego, co się wydarza, kiedy granica pomiędzy żyjącym i zmarłym staje się niepewna w umyśle żałobnika. Poeta czuje, że to, co zostało utracone, jest w języku, być może w utraconym języku, pod słowami kryją się bardziej duchowe słowa, tylko połowicznie percypowane figury albo fragmenty, które wydają się częścią utraconego obiektu i jawią się jako bardziej żywe niż to, co faktycznie obecne[4].

Poezja okazuje się tutaj zatem narzędziem żałoby — artystyczna eksploracja sensów słów pozwala doświadczyć tego, co zostało utracone — nie odzyskać to, co pogrążyło się już w śmierci, ale poetycko uobecnić samo doznanie utraty.

Epitafijny wymiar poetyckiego obcowania ze światem jest u Wordswortha zakorzeniony w mocnym doświadczeniu egzystencjalnym — osierocenia ośmioletniego Williama przez matkę. Trauma tej utraty modeluje poetyckie postrzeganie świata — uwrażliwia na jego ukryte sensy, na poszukiwanie śladów obecności zmarłej osoby, zerwanych więzi, wygasłych uczuć.

Przykładem nagromadzenia takich właśnie emocji jest wiersz Wordswortha „A slumber did my spirit seal”:

> Dusza pieczęcią snu zamknięta,
> Znikł we mnie trwogi ślad,
> Bo Ona zda się śnić nie tknięta
> Dotykiem ziemskich lat.

[3] ABRAMS 2003, 129.
[4] HARTMAN 1999, 146.

Bez sił, bez ruchu trwa. Jej oczy
Nie widzą, słuch jej zgasł,
Z ziemią się wokół słońca toczy
Jak skała, drzewo, głaz...[5]

Włączany przez krytyków do cyklu *Lucy Poems* utwór — w polskim przekładzie Jerzego Pietrkiewicza brzmiący nutą łagodnego żalu z powodu śmierci kobiety — dla Hartmana jest wyrazistym świadectwem subtelnej i nieoczywistej epitafijności: intuicji, że „poezja to dzieło żałoby, która znajduje się zbyt głęboko dla łez („too deep for tears"[6]). Hartman uniwersalizuje sens poetyckiego rozpoznania Wordswortha: dzieło poetyckie może się spełniać w kontemplacji obiektu żałoby pozostającego w stanie zawieszenia pomiędzy śmiercią i życiem. Ów stan zawieszenia realizuje się nie w ekspresywnym żalu za tym, co bezpowrotnie utracone, ani też nie w wierze w zmartwychwstanie, ale w poetyckiej — a więc tylko połowicznie konsolacyjnej — restytucji obecności tego, co w porządku twardych faktów uległo bezpowrotnej utracie.

Patronem strategii oswajania bolesnych doświadczeń jest dla Hartmana Sofokles jako autor zaginionej tragedii *Tereus*. O jej istnieniu świadczy między innymi uwaga Arystotelesa w *Poetyce* (1454 b, 35). Omawiając formy „rozpoznania" — jako zwrotu od nieświadomości ku poznaniu — Arystoteles zauważa, że określenie Sofoklesa „głos tkackiego czółenka" należy do drugiego rodzaju „rozpoznań", które „wprowadza poeta według swej woli i dlatego są one nieartystyczne" — nie wynikają naturalnie z przebiegu zdarzeń dramatycznych, lecz podyktowane są autonomiczną decyzją autora[7]. Hartman jednak określeniu „the voice of the shuttle" nadaje sens archetypalny[8].

Fraza „głos tkackiego czółenka" odnosi się do mitu o tragicznych losach Prokne i jej siostry Filomeli — żywego w tradycji starożytnej, powtarzanego przez Apollodora, Pauzaniasza, Hyginusa, a przede wszystkim przez Owidiusza, który opowiedział go w *Przemianach*. Filomela, wezwana przez Prokne stęsknioną kontaktu z ukochaną siostrą, miała zostać przywieziona do Tracji przez Tereusa, swojego szwagra. Ten jednak zapałał do Filomeli tak wielką namiętnością, że zaraz po przybiciu do trackiego brzegu uprowadził ją do leśnej kryjówki i zniewolił. Lękając się jej zemsty, brutalnie uczynił ją

[5] Przeł. Jerzy Pietrkiewicz. PIETRKIEWICZ 1987, 151.
[6] HARTMAN 1999, 145.
[7] ARYSTOTELES 1988, 342.
[8] HARTMAN 1999, 52.

niemową, okłamując żonę, iż jej siostra zmarła w podróży. Filomela jednak wyhaftowała całą historię na tkaninie i w ten sposób przekazała wiadomość siostrze. Świadkiem ich spotkania był syn Prokne i Tereusa — Itys. Siostry pozbawiły go życia, a jego szczątkami nakarmiły gwałciciela Filomeli. Według Owidiusza zemsta Tereusa nie dopełniła się, ponieważ Filomela została przemieniona w słowika, a Prokne w jaskółkę (w greckiej tradycji słowikiem jest matka-zabójczyni, a jaskółką — jej siostra-niemowa).

W interpretacji Hartmana „głos tkackiego czółenka" to uniwersalna metafora — możliwości mówienia o tym, co wydaje się niemożliwe do opowiedzenia, co pozornie skazane na przemilczenie. Archetypalność frazy Sofoklesa rozumie Hartman właśnie jako poszerzenie sfery *signifié*, „znaczonego". Archetyp, według niego, oznacza bowiem „część większą od całości, do której owa część przynależy, tekst domagający się kontekstu, do którego jednak nie da się go zredukować"[9]. Tak jak Filomela połączyła w zadziwiający sposób rzemiosło i spryt, artyzm i przebiegłość, tak pisarz może osiągnąć podobny efekt.

„Głos tkackiego czółenka" — to od strony retorycznej konstrukcja metonimiczna, w której efekt zastępuje przyczynę (głos — zamiast wyhaftowanej opowieści), a przyczyna zastępuje skutek (czółenko tkackie — zamiast czynności przędzenia). W poetyce wielu poromantycznych utworów literackich odpowiednikiem owej relacji między efektem i przyczyną jest napięcie między rezygnującym z próby pochwycenia rzeczywistości estetycznym dystansem oraz ikonicznością, która jest dziedziną konkretu, pochwytności rzeczy i spraw. Zwykłe, zdroworozsądkowe poczucie przyczynowości w obydwu przypadkach ulega zachwianiu — stajemy wobec sytuacji, w której znaki pozwalające się odnaleźć w chaosie spraw mają pochodzenie raczej supranaturalne niż ludzkie. Hartman dopowiada w nawiasowej uwadze: „To, co nieożywione, przemawia, tak jak krew woła z ziemi w Genesis 4"[10]. To znaczące dopowiedzenie w ustach myśliciela zanurzonego w kulturze biblijnej i w refleksji nad doświadczeniem Zagłady. Hartman — obok wielu innych aktywności naukowych, współzałożyciel Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies — przywołuje tutaj słowa Stwórcy skierowane do Kaina: „Krew brata twego głośno woła ku mnie z ziemi!" (Rdz 4,10). Właśnie o taką supranaturalność chodzi Hartmanowi — mieszczącą się w ludzkiej wyobraźni, zakorzenioną w tym, co naturalne, jak naturalna jest ludzka krew wsiąkła w piasek czy tkanina, na której wyhaftowano postaci z niemożliwej inaczej do opowiedzenia historii.

[9] HARTMAN 1999, 53.
[10] Ibidem.

Tragizm śmierci tworzy ramę tej refleksji estetycznej. Czy jest to śmierć zadana bliskim przez morderców (jak w micie o Prokne i Filomeli lub w biblijnej opowieści o zabójstwie brata albo w historycznym doświadczeniu zbrodni wojennych) czy też przychodząca jako coś egzystencjalnie nieuchronnego (jak w ciążącym na całym życiu Wordswortha doświadczeniu utraty matki) — jednakowo trudno jest opowiedzieć o zetknięciu się z nią. Za każdym też razem ratunkiem bez gwarancji pocieszenia może być poszukiwanie tego, co pod powierzchnią słów, co rodzi się w napięciu między sprzecznymi pragnieniami. Właśnie w tym sensie epitafijność poezji romantycznej ma sens uniwersalny.

W tak rozumianym epitafium konkretyzowała się zmiana koncepcji poezji z mimetycznej na kreatywną. Amerykański historyk literatury, Earl Wassermann, tak diagnozował tę przemianę:

> 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 Bytów, analogię między 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 za naturę. Wraz z nadejściem XIX wieku te obrazy świata zniknęły jednak ze świadomości. Zmiana koncepcji poezji z mimetycznej na kreatywną nie jest jedynie zjawiskiem natury filozoficznej czy krytycznoliterackiej. Teraz poeta zmuszony był do dodatkowej pracy artykulacyjnej. Współczesny wiersz musi zarówno sformułować własną kosmiczną składnię, jak też przedstawić autonomiczną rzeczywistość poetycką w obrębie owej składni: natura, która niegdyś była pierwotna względem wiersza i mogła się stać przedmiotem imitacji dzieli teraz z wierszem wspólne źródło w poetyckiej kreacji[11].

Inaczej mówiąc, epitafium jest kwintesencją poetyckiej kreacji, ponieważ odnosi się do tego, co w porządku *mimesis* przestało istnieć.

UPADŁA RELIGIA

„Kreatywny" model poezji miał lepiej wyrażać dostępny artyście obraz świata. Ważnym jego elementem było doświadczenie religijne. Meyer Abrams określił tę przemianę za pomocą formuły: „natural supernaturalism" (ABRAMS 1973, 68). To określenie pochodzi z dzieła stanowiącego wgląd w wyobraźnię i ducha romantyzmu — Thomasa Carlyle'a *Sartor Resartus: The Life and*

[11] WASSERMANN 1959, 10-11.

Opinions of Herr Teufelsdrockh, spolszczonego jeszcze w XIX wieku jako *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*. Ósmy rozdział trzeciej księgi tej powieści nosi tytuł „Natural Supernaturalism", co Sygurd Wiśniowski spolszczył jako „Przyrodzona Nadprzyrodzoność". Według Abramsa generalną tendencją epoki było „naturalizować to, co nadprzyrodzone, i uczłowieczać to, co boskie"[12]. Rozważania Hartmana na kanwie przechowanej przez Arystotelesa frazy z *Tereusa* Sofoklesa — „the voice of the shuttle", „głos tkackiego czółenka" — są echem rozważań Abramsa o romantycznym „naturalnym supranaturalizmie".

Thomas Ernest Hulme w tekście napisanym w przededniu Wielkiej Wojny (w 1913 r.) — dobrze orientując się w recepcji idei romantycznych w kulturze — zauważył, że romantyzm to „spilt religion" — upadła religia, religia w stanie osłabienia intensywności swojej postaci, pozbawiona wyrazistości[13]. Według Hulme'a — konstatującego wyczerpanie się paradygmatu romantycznego — myśl poszukująca substytutu tradycyjnie rozumianej religii obiera błędną drogę: „Kiedy nie wierzy się w Boga, zaczyna się wierzyć, że człowiek jest bogiem. Kiedy nie wierzy się w Niebo, zaczyna się wierzyć w niebo na ziemi. Innymi słowy — dochodzi się do romantyzmu"[14]. Dla Abramsa opinia Hulme'a była negatywnym punktem odniesienia. U romantyków dostrzegł on raczej żarliwość w ocalaniu tego, co należy do dziedziny „wyżyn i głębi ludzkich spraw"[15]. To ostatnie sformułowanie pochodzi z poezji Wallace'a Stevensa[16], tak samo jak przywołana przez Abramsa formuła: „znajdować, ile wystarczy"[17]. Chodzi tutaj o reinterpretację tradycji religijnej — ma ona zostać przez poezję nowoczesną tak przeformułowana, by odnaleźć motywację artystyczną „wystarczającą" bez religijnej wiary. Abrams, inspirując się wersami poematu Wordswortha „Home at Grasmere", konstatuje możliwość przeniesienia głównego pola artystycznej aktywności: stamtąd, gdzie niebo, Jahwe czy piekło — tam, gdzie ludzki umysł „w akcie znajdowania, ile wystarczy"[18]. Ów akt, sytuujący się niedaleko od naturalizmu i epikureizmu antycznego poety Lukrecjusza, aspiruje do bycia formułą na odnalezienie piękna życia ziemskiego, doczesnego, swego rodzaju witalizmu rezygnującego z motywacji innej niż naturalistyczna.

[12] ABRAMS 1973, 68.
[13] HULME 1983, 21.
[14] Ibidem.
[15] ABRAMS 1973, 69.
[16] Ibidem.
[17] MIŁOSZ 2005, 283–284.
[18] ABRAMS 1973, 69.

Poszukiwanie poetyckiego „ile wystarczy" — zamiast oferowanej przez religię pełnej prawdy — może wynikać z niechęci do tego, co przywołany przez Abramsa Pierre Proudhon nazywał „nieusuwalnym przesądem" religijnym[19]. Tak jawnie wojownicze nastawienie do religii nie stało się, co prawda, normą, ale religia znalazła się na długie lata w sferze podejrzenia. Charles Taylor w konkluzji monumentalnej analizy „narodzin tożsamości nowoczesnej" wyjaśniał:

> Próba, jakiej się tu podjąłem, może być pracą — by tak powiedzieć — na rzecz wyzwolenia. Jej inspiracją było przeczucie, do którego stale się odwoływałem, że w naszej kulturze istnieje skłonność do tłumienia ducha. Czynimy to po części ze wspomnianej przed chwilą przezorności, zwłaszcza po koszmarnych doświadczeniach millenarystycznych zbrodni, jakich dokonano w naszym stuleciu; po części ze względu na trwałość nowoczesnego naturalizmu, będącego jednym z dominujących wyznań w naszych czasach; po części z powodu wszechobecności punktów widzenia wojowniczych i zawężonych. Zdążyliśmy już wykreślić tyle dóbr z naszego oficjalnego wykazu, zakopaliśmy je razem z ich potęgą tak głęboko pod pokładami filozoficznego racjonalizmu, że grozi im uduszenie. A raczej — ponieważ to nasze, ludzkie dobra — my sami zaczynamy się dusić[20].

Taylor konstatuje ów duchowy bezdech, mimo że i jemu bliska jest postawa podejrzliwości w stosunku do motywowanej religijnie żarliwości:

> najwyższe duchowe ideały i aspiracje grożą ludzkości najsroższymi obciążeniami. Wielkie wizje duchowe potrafią być zatrute, bywają źródłem niesłychanych cierpień czy wręcz bestialstwa. Od samego początku ludzkich dziejów religia, nasz łącznik z tym, co najwyższe, regularnie wiązała się z ofiarami, a nawet okaleczeniami, jak gdyby po to, by zadowolić bogów, trzeba było coś wyrwać z człowieka[21].

Ważąc racje, biorąc pod uwagę, że i świecka żarliwość ma na swoim koncie bestialstwo i miliony ofiar, Taylor skłania się ostatecznie ku opcji na rzecz „przywrócenia, odzyskania pogrzebanych dóbr poprzez ich ponowne wyartykułowanie" tak, by „mogły one znów stać się źródłem siły, zdolnym na nowo wprawić w ruch zapadnięte płuca życia duchowego"[22].

Hartman odnosi się do tej propozycji Taylora z nieufnością. Podejrzana wydaje się mu próba „resuscytacji koncepcji «nowoczesnej tożsamości»", koncepcji, która nawet w opinii Taylora ma „anemiczną strukturę"[23]. Ame-

[19] Ibidem.
[20] TAYLOR 2001, 956–957.
[21] IBIDEM, 954.
[22] TAYLOR 2001, 957.
[23] HARTMAN 1999, 50.

rykański krytyk formułuje ważną uwagę: „Akceptować duchowe zubożenie — być zawstydzonym ujawnianiem religijnych i duchowych motywacji — to inny rodzaj okaleczenia, a więc i unik przed rozwiązaniem problemu”[24]. Ta krytyczna refleksja pojawia się w artykule Hartmana zatytułowanym „The Philomela Project”. Chodzi w nim o tę samą Filomelę, o której była już mowa — o siostrę Prokne, haftującą na tkaninie historię swojej tragedii.

Hartman przenosi punkt ciężkości refleksji nad duchową niewydolnością kultury z terenu filozofii polityki w dziedzinę literatury. Ona zaś, jego zdaniem, powstrzymuje przed zbyt daleko sięgającymi aspiracjami. Jeżeli może ona coś uratować, przywrócić albo od-poznać, to jest to sama opowieść, nie zaś utracony przedmiot pragnień — „magia sztuki jest ograniczona do odzyskania raczej opowieści niż samego obiektu (*the recovery of the story rather than of the object itself*)”[25]. Ani matka, ani zintegrowana tożsamość, ani nawet język nie zostaną przywrócone. Literacka opowieść obiecuje jednak, zdaniem Hartmana, przekroczenie ograniczeń moralnych i filozoficznych opcji. Oczywiście owa „magia sztuki” posługuje się całkiem naturalnymi narzędziami, na przykład takimi, jak mechanizm opisany przez Romana Jakobsona:

> Intuicja może być głównym lub, nierzadko, nawet jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywidualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać — pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy — zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez odważnego badacza dźwiękowego kształtu poezji, Eduarda Sieversa[26].

Hartman — dobrze przecież obeznany z tradycją kabalistycznej lektury, tropiącej szanse odnajdywania sensów na pierwszy rzut oka niezamierzonych, efektów pozornie bezprzyczynowych albo ubocznych — właśnie tam, na poziomie głębszych struktur fonologicznych i gramatycznych wsłuchuje się w ów „głos tkackiego czółenka”.

PERSPEKTYWA QUASI-MESJAŃSKA

Myślowym gruntem projektu Filomela (*The Philomela Project*) jest pewna diagnoza dotycząca ludzkiej historii. Występują w niej

[24] Ibidem.
[25] Ibidem, 51.
[26] JAKOBSON 1989, 156.

okresy kondensacji (albo koncentracji, jak określał to Matthew Arnold), gdzie religijny duch wydaje się dążyć do usytuowania człowieka wobec biegunów egzystencji. Pozycje umiarkowane stają się podejrzane, mediacje prawie niemożliwe. Wszystko dzieje się za sprawą polaryzacji, nagłego zwrotu (*peripeteia*) albo zawalenia się. „Najlepsi tracą wszelką wiarę, a w najgorszych / Kipi żarliwa i porywcza moc" („The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity"), jak powiedział Yeats, dostrzegając pękające centrum. Reformacja była epoką tego rodzaju i przyniosła, w swojej klarowności, najbardziej intrygującą koncentrację ludzkiego poczucia małości egzystencji. Przestrzeń wypełniona kupowalnymi łaskami i pośrednictwami zapadła się w bezpośrednią, pozbawioną pośrednictwa konfrontację indywiduum i Boga. Co robi sztuka w takiej sytuacji? Czy ocala ona — czy potrafi ocalić — „ducha odprawionej mediacji"? Czy jest w niej jakiś autentyczny sposób wystarczająco mocnego usytuowania się pośrodku, żeby usatysfakcjonować teraz skrajną wyobraźnię?[27].

W poszukiwaniu odpowiedzi na to ostatnie pytanie Hartman sięga po utwór Emily Dickinson — zapewne jako poetki, która łączy w sobie doświadczenie protestanckiej duchowości i romantycznej estetyki. W przekładzie Stanisława Barańczaka brzmi on następująco:

Dobrnęliśmy w wędrówce
Drogą Istnienia — do tych
Rozstajów noszących Nazwę
Wieczności — nasze stopy

Zaczęły stąpać wolniej —
Jakby się opierały —
By dotrzeć do Miast, trzeba było
Przejść najpierw przez Las Zmarłych —

Nie było Nadziei Odwrotu —
Zamknięta Droga — za nami —
Przed — Biała Flaga Wieczności —
I Bóg — przy każdej Bramie —[28].

Ten utwór sprawiający wrażenie lirycznej refleksji eschatologicznej — refleksji ufnej w otrzymanie nagrody życia wiecznego — w interpretacji Hartmana jest przyświadczeniem świeckiej wizji przeznaczenia, wizji profanicznej, a nie sakralnej. Krytyk ma dwa poważne — co nie znaczy: bezdyskusyjne — argumenty.

[27] HARTMAN 1999, 62.
[28] DICKINSON 2016, 147.

Pierwszy argument to sens zakończenia: „And God — at every Gate —" („I Bóg — przy każdej Bramie —"). Nie chodzi w nim, jego zdaniem, o kojącą wszechobecność Boga. Pierwszorzędne okazuje się niepokojące zmultiplikowanie Boskiej osoby, powodujące, że żadna brama nie jest właściwa, przez żadną nie sposób przejść. Jeszcze inaczej mówiąc: dostrzegamy tylko bramy, ale nie widzimy szansy znalezienia się po ich drugiej stronie. Ta finałowa i ostateczna niepewność człowieka — osoby, o której tutaj mowa (zresztą, co charakterystyczne, w liczbie mnogiej, jakby się podkreślało uniwersalność ludzkiego losu i moc śmierci pozbawiającej człowieka podmiotowości), zapowiedziana jest w wierszu obrazem spowolnienia kroków po przekroczeniu „rozstajów wieczności". W wersji angielskiej brzmi to tak: „Our pace took sudden awe — / Our feet — reluctant — lead — / Before — […]". Nadzwyczajnie zwielokrotnione pauzy — do tego stopnia nietypowe dla poezji czasów Dickinson, że jej powiernica, Mabel Loomis Todd, usunęła je, wygładzając tekst przed pierwszą publikacją po śmierci poetki — miałyby potęgować wrażenie wahania, niepewności, utraty wiary w „requiem aeternam".

Drugi argument Hartmana odwołuje się do estetyki owego projektu Filomela, jest wsłuchaniem się w „głos tkackiego czółenka", sięgnięciem do głębszych struktur poezji. Krytyk analizuje brzmienie ostatniego wersu i dochodzi do wniosku, że niedokładny rym wewnętrzny — „God…gate" — po wirtuozowsku zatrzymuje nas przed progiem wieczności, zamiast pomagać go przekroczyć: „Rym niedokładny przenosi nas z zakończenia do środka. Ktoś mógłby usłyszeć w «God…gate» echo zamykania drzwi: poetka obawia się, że nie może być wpuszczona. Ale lepiej je pozostawić, jak sam rym, delikatnie półotwarte"[29].

Dopełnieniem interpretacji tego utworu Dickinson jest zestawienie jej głosu z głosem Filomeli zaklętym w tkackim czółenku. Filomela na moment triumfuje nad okrutnym losem i opowiada wszystko, ale rozpoznanie (w sensie bliskim Arystotelesowskiemu — rozpoznanie jako przejście od nieświadomości ku poznaniu), do jakiego to doprowadza, oznacza kontynuację tragicznego łańcucha zdarzeń; staje się ona — wbrew sobie — morderczynią siostrzeńca. Emily Dickinson — konkluduje swoją interpretację Hartman — „nie mówi wszystkiego, w jej poezji nie ma wpatrzonego w rozwiązanie tajemnicy rozpoznania. Jej los pozostaje świecki, poza bramami, chociaż z widokiem na obiecany koniec"[30].

Taka interpretacja jest poszukiwaniem możliwej formy „odprawionej mediacji". Zdaniem Hartmana — i nie tylko jego — protestantyzm pozbawił

[29] HARTMAN 1999, 64.
[30] Ibidem.

człowieka ostatniej chwili wytchnienia, oddechu pomiędzy śmiercią, sądem i apokalipsą. Stało się tak za sprawą wyeliminowania z pola refleksji eschatologicznej czyśćca. Odtąd — bez purgatorium, które, dodajmy, jest w *Boskiej komedii* przecież najbardziej fascynujące — człowiek staje na sądzie już w momencie narodzin. Śmierć jedynie unaocznia nieodwołalny werdykt. Nie przekraczając progu żadnej z bram, Dickinson stwarza ową „chwilę wytchnienia".

Nie tylko dla retorycznego efektu zestawia Hartman postawy Filomeli i Dickinson. Pamiętajmy, że mitologiczna bohaterka zamordowała siostrzeńca w szale niewytłumaczalnym dla starożytnych komentatorów jej żywota. Ów szok wywołany postępkiem Filomeli i Prokne, które rozczłonkowały ciało Itysa, wyraża Owidiusz (*Metamorfozy*, VI, 620–629): „[…] zbliżył się nagle do matki Itys. / Oto co zrobi, widok syna podsuwa jej pomysł, więc jakby / zabijając go oczami, mówi: /— Ach jakże jesteś podobny do ojca! — Niewiele mówiąc / bierze się do ponurego dzieła, milczy, lecz gniewem płonie. / Synek podbiega, wita, na szyję matki zarzuca rączęta, ze / szczebiotem dziecinnym miesza pocałunki. Wzruszyła się, / choć gniew pozostał niewzruszony, oczy wezbrały mimowol/nymi łzami […]"[31]. W pełnej gniewu determinacji hamowanej na moment przez macierzyńskie wzruszenie wywołane dotykiem własnego dziecka to właśnie Prokne — targana sprzecznymi uczuciami — zadaje pierwszy i śmiertelny cios.

Pamięć o szale zemsty, nad którym traci się panowanie, to poważna przestroga, zwłaszcza że perspektywa dwudziestowiecznych ludobójstw nie pozwalała ocalonemu Żydowi pomijać pytania o to, czy i jak sztuka ma opowiadać o mrokach ludzkiej duszy wyrażających się w niewyobrażalnych zbrodniach. Hartman przypominał w jednym z późnych tekstów (z 1992 r.), że promienne życzenie z *Ody do radości* Schillera — „Wszyscy ludzi będą braćmi" — stało się „*mot d'ordre* totalitarnych reżimów"[32]. Przestrzegał, że to niebezpieczeństwo pozostaje aktualne — począwszy od rewolucji francuskiej i dojrzałego oświecenia radosny postulat przekształca się w tyrańskie żądanie. Nie ma już wówczas miejsca na żadne mediacje i umiarkowane stanowiska. Wszystko dzieje się na zasadzie polaryzacji postaw i nagłych zwrotów akcji.

Hartman właśnie po to sięga po przykład Emily Dickinson, by stworzyć alternatywę — średnich temperatur, półotwartych tylko drzwi ostatecznych odpowiedzi. Stąd bierze się jego pytanie, „jak wiele wyobraźniowego

[31] OWIDIUSZ 1995, 160.
[32] HARTMAN 1999, 278.

i emocjonalnego życia powinno być poświęcone pasyjnym aspektom — krwi i łzom, agonii śmierci — chrześcijańskiej historii"; to samo dotyczy rewolucyjnego terroru i ludobójstwa[33]. W owej myślowej propozycji reaktywowany jest duch romantycznego epitafium, godzącego się na pocieszenia nieostateczne i niecałościowe, na to, by nie powiedzieć wszystkiego, na półotwarte jedynie bramy wieczności. To alternatywa dla postawy domagającej się absolutnej klarowności, podjętej z góry decyzji, że się przekroczy progi wszystkich bram poza „Rozstajami Wieczności".

W poszukiwaniu takiej formy obecności religii w kulturze, która pozwalałaby uniknąć religijnego fundamentalizmu i politycznego radykalizmu Hartman sięga po słynne zakończenie *Minimów moraliów* Adorna:

> Filozofia, jedyna, za jaką można wziąć odpowiedzialność w obliczu rozpaczy, byłaby próbą traktowania wszystkich rzeczy tak, jak się przedstawiają ze stanowiska zbawienia. Poznanie nie ma innego światła prócz tego, które rzuca na świat zbawienie: wszystko inne wyczerpuje się w naśladowczym konstruowaniu i pozostaje kawałkiem techniki. Trzeba stworzyć perspektywy, w których świat odnajdzie się, obcy, ujawniający rysy i pęknięcia, tak jak kiedyś, biedny i zniekształcony, będzie leżał w mesjanicznym świetle. Wydobyć te perspektywy, bez samowoli i przemocy, kierując się tylko czuciem z przedmiotami — o to jedynie chodzi myśleniu[34].

Amerykański krytyk odnajduje potwierdzenie tej quasi-mesjańskiej intuicji — mocniejsze niż w technice czy w filozofii — w sztuce. Ona bowiem ocala czystość ludzkiej potrzeby wizji, potrzeby zdegenerowanej na polu technologii[35]. Kiedy ta ostatnia stara się usunąć wszystkie rysy i pęknięcia, stając się współpracowniczką postawy duchowego purytanizmu, to sztuka nie poszukuje ostatecznych rozwiązań, ale zadowala się wizją, nie tracąc perspektywy owych „rys i pęknięć".

Potwierdzeniem tego jest zakończenie *Burzy* Szekspira. Prospero mówi w jej Epilogu: „Teraz zniknęły wszystkie czary moje, / Teraz o własnych tylko siłach stoję; / Siły to słabe; dziś od was zależy, / Czy nawa moja z wiatrami pobieży" (*Burza*, 2111–2114)[36]. Owe czary Prospera — przecież mistrza w sztukach wyzwolonych — nie były dalekie od technologicznego okiełznania natury, skoro przypomina on Arielowi, że pracował dla niego „w żyłach ziemi, / gdy mróz je zetnie" (350, I, 2). Zresztą, nie przypadkiem

[33] Ibidem, 279.
[34] ADORNO 1999, 298.
[35] HARTMAN 1999, 281.
[36] Przeł. Leon Urlich. SHAKESPEARE 1895, 76.

nowoczesny agrorobot nosi imię Prospera. Epilog jest świadectwem wyrzeczenia się owych „technologicznych" czarów — być może po to, by „zasygnalizować, że wizja nie powinna zwracać się ku technice lub że odnowienie, którego byliśmy świadkami w akcji dramatycznej, jest jedynie efektem sztuki"[37].

Tak rozumiana perspektywa quasi-mesjańska jest restytucją romantycznego ducha — w sensie wskazanym przez klasyka historii idei, Arthura Lovejoya: „Zwrot od tendencji ujednolicania do tendencji urozmaicania" — to, jego zdaniem, „najważniejszy i najbardziej wyróżniający rys rewolucji romantycznej"[38]. W sztuce ów zwrot oznaczał uznanie, że

> to, co obiektywne, nie polega ani na osiągnięciu jakiegoś pojedynczego ideału doskonałości formy w małej liczbie ustalonych *genres*, ani na ustaleniu jakiegoś najmniejszego wspólnego mianownika wrażliwości estetycznej, który jest od wieków udziałem całej ludzkości, lecz raczej na możliwie najpełniejszej ekspresji bogactwa rozmaitości, która aktualnie lub potencjalnie tkwi w całej naturze i w naturze ludzkiej oraz na […] ewokowaniu zdolności rozumienia, współodczuwania, przyjemności[39].

Owo quasi-mesjańskie światło zbawienia wydobywające ze świata to, co tak różnorodne, że obejmujące również rysy i pęknięcia, słabości i biedy — jaśnieje albo tylko ćmi się romantyczną poświatą.

REFERENCJE

ABRAMS, Meyer Harold. 1973. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, London: W. W. Norton.

ABRAMS, Meyer Harold. 2003. *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka.* Przeł. Maria Bożena Fedewicz. Gdańsk: Słowo. Obraz. Terytoria.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. 1999. *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia.* Przekład i przypisy Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Marek Jan Siemek. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

[37] HARTMAN 1999, 282.

[38] LOVEJOY 1999, 120–121. Co interesujące, Lovejoy w konkluzji wykładu wskazał Williama Jamesa jako ucieleśnienie owego romantycznego ideału bogactwa w różnorodności (zob. ibidem, 366). To uwaga o tyle ważna, o ile James pozostaje do dzisiaj cenionym i uważnie czytanym — chociaż nie jedynym — patronem namysłu nad fenomenem doświadczenia religijnego. Sam Geoffrey Hartman na przykład stwierdza, że „aby pisać właściwie o duchowym doświadczeniu — albo o tym, co jest określane tym mianem — potrzeba tolerancji i wszechstronności Williama Jamesa". HARTMAN 2002, 120–121.

[39] LOVEJOY 1999, 343.

ARYSTOTELES. 1988. *Poetyka.* W: ARYSTOTELES, *Retoryka. Poetyka.* Przeł. i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, 299–368. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

DICKINSON, Emily. 2016. *Wiersze wybrane.* Przekład Stanisław Barańczak. Kraków: Znak.

HARTMAN, Geoffrey. 1965. *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle.* Red. Frederick W. Hilles i Harold Bloom. Oxford: Oxford University Press.

HARTMAN, Geoffrey. 1999. *A Critic's Journey. Literary Reflections, 1958-1998*. New Haven: Yale University Press.

HARTMAN, Geoffrey. 2002. *Scars of the Spirit. The Struggle against Inauthenticity.* New York: St. Martin's Griffin.

HULME, Thomas Ernst. 1983. „Romantyzm i klasycyzm". Przeł. Małgorzata Szpakowska. W: *Nowa krytyka. Antologia*. Wybór Henryk Krzeczkowski, wstęp i oprac. Zdzisław Łapiński, 17–39. Warszawa: Państwowy Intytut Wydawniczy.

JAKOBSON, Roman. 1989. „Podświadome modelowanie werbalne w poezji". Przeł. Anna Tanalska. W: Roman JAKOBSON. *W poszukiwaniu istoty języka.* Wybór, red. nauk. i wstęp Maria Renata Mayenowa. T. 2, 142-156. Warszawa: Państwowy Intytut Wydawniczy.

LOVEJOY, Arthur Oncken. 1999. *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei.* Przeł. Artur Przybysławski. Warszawa: Aletheia.

MIŁOSZ, Czesław. 2005. *Przekłady poetyckie.* Zebrała i opracowała Magdalena Heydel. Kraków: Znak.

Owidiusz. 1995. *Metamorfozy.* Przeł. Anna Kamieńska (ks. I — ks. IX, w. 175), Stanisław Stabryła (ks. IX, w. 176 — ks. XV). Oprac. Stanisław Stabryła. Wrocław, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

PIETRKIEWICZ, Jerzy. 1987. *Antologia liryki angielskiej 1300-1950.* Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

SHAKESPEARE, Wiliam. 1895. *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*. Przekład Leona Ulricha, z objaśnieniami Józefa Ignacego Kraszewskiego. T. XI: *Burza*, *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór Trzech Króli*, *Miarka za miarkę.* Kraków: Gebethner i Wolff.

TAYLOR, Charles. 2001. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. Marcin Gruszczyński i in., naukowo oprac. Tadeusz Gadacz, wstępem poprzedziła Agata Bielik-Robson. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

WASSERMANN, Earl. 1959. *The subtler language. Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*. Michigan: Johns Hopkins Press.

REFLEKSJA NAD RELACJĄ: LITERATURA A RELIGIA W KRYTYCE LITERACKIEJ GEOFFREYA HARTMANA

Streszczenie

Artykuł dotyczy ukształtowanej przez anglosaski romantyzm przemiany kulturowego obrazu doświadczenia religijnego — przemiany dostrzeżonej w literaturze przez amerykańskiego krytyka literackiego Geoffreya Hartmana. Najważniejsze aspekty tej przemiany to: zwycięstwo modelu poezji kreatywnej nad jej modelem mimetycznym, epitafijność oznaczająca uwrażliwienie na przemijalność świata, naturalizacja nadprzyrodzoności (zgodnie z fromułą M.H. Abramsa *natural supernaturalism*), a także rezygnacja z odpowiedzi na pytania ostateczne. Horyzont poszukiwań sensu tych przemian wyznaczany jest u Hartmana przez quasi-mesjanizm w ujęciu Adorna — przeświadczenie, że wyżej należy cenić różnorodność niepełnych i ułomnych odpowiedzi niż integralność prawd ostatecznych.

REFLEXION ON RELATIONSHIP: LITERATURE AND RELIGION IN THE LITERARY CRITICS OF GEOFFREY HARTMAN

S u m m a r y

This article concerns a transition of the cultural image of religious experience. This transition — shaped by Anglo-Saxon romanticism — was identified by the American literary critic Geoffrey Hartman in literature. The most important aspects of this transition are: the victory of a creative model of poetry over a mimetic model, the epitaphic sensibility to the transitoriness of the world, the naturalization of supernaturalism (according to M.H. Abrams's formula: natural supernaturalism) and the relinquishment of answers to ultimate questions. The horizon of searching for a sense of this transition is marked by quasi-messianism in view of Adorno — i.e. a belief that you should prize the variety of incomplete answers more than the integrality of ultimate truths.

Słowa kluczowe: literatura a religia; romantyzm; Geoffrey Hartman.
Key words: literature and religion; romanticism; Geoffrey Hartman.

Information about Author: Dr hab. TOMASZ GARBOL — Center for Research on Religious Literature at the John Paul II Catholic University of Lublin; address for correspondence — e-mail: tomeus@kul.pl