



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski



seria

filozofia
kultury

Filozofia kultury

XIX wiek



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

Kraków



seria



filozofia
kultury

© Copyright by individual authors, Kraków 2020
ISBN 978-83-8138-134-5 (druk)
ISBN 978-83-8138-212-0 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381382120>

RECENZENT

dr hab. Jacek Dębicki, prof. AGH

REDAKCJA NAUKOWA

Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

REDAKCJA

Justyna Wójcik

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Małgorzata Piwowarczyk

PROJEKT OKŁADKI I LOGO SERII

Joanna Bizior

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria Filozofia kultury jest prowadzona przez Zakład Filozofii Kultury
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

SPIS TREŚCI

1. PIOTR MRÓZ
Duch jest wolnością i tym, co romantyczne.
Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia 7
2. BEATA SZYMAŃSKA
Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze 63
3. OLGIERD MIEDZYBŁOCKI
Goethe – jedność z chaosu 99
4. KACPER KUTRZEBA
Literatura, *Bildung*, wyobrażenia. Kilka krótkich uwag
o literaturze epoki nowoczesnej 123
5. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
(O)powieść romantyczna 135
6. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu 169
7. REMIGIUSZ KRÓL
Materialistyczna koncepcja alienacji
i jej postheglowska dialektyka 193
8. JOWITA GUJA
Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny 211
9. PAULINA TENDERA
Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie
wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych*
oraz *Wykładów z filozofii dziejów* 253
10. LESZEK AUGUSTYN
Dostojewski i sprzeczności XIX wieku 265
11. MICHAŁ BOHUN
Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę
w myśli rosyjskiej XIX wieku 293

12. PIOTR MRÓZ
Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem 361
13. ALICJA KOWALCZEWSKA
Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta 411
14. STANISŁAW ŁOJEK
Wizja kultury w *Narodzinach tragedii* Nietzschego 435
15. KRZYSZTOF PILARCZYK, GIDEON KOUTS
Od emancypacji do autoemancypacji Żydów.
Zarys historyczno-kulturowy 457
16. ANNA TOMASZEWSKA
Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład
dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu 493
17. MARIA FLIS
Kultura a tożsamość ludzkiej natury 521
18. KRZYSZTOF MATUSZEWSKI
Guyau – witalizm u źródeł etyki 535
19. BARTŁOMIEJ DOBROCZYŃSKI
Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie
prekursor psychologii nieświadomości 605
20. RADOSŁAW STUPAK
Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego
laboratorium psychologii eksperymentalnej 641
21. ANNA MAŁECKA
Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a
na tle tradycji i epoki 657
22. JOANNA HAŃDEREK
Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet
i kobiecości w XIX wieku 673
23. AGNIESZKA GRALEWICZ
Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych
Marcela Prousta 701
- Indeks osobowy 723

PIOTR MRÓZ
JĘDRZEJ SKIBOWSKI

(O)powieść romantyczna

Podobno w roku 1900 zaistniał gorący spór o w istocie swojej błahą kwestię, czy rok ten jest już początkiem wieku XX, czy też ostatnim rokiem wieku XIX. Zwolennikiem pierwszego stanowiska był cesarz nowo powstałej Rzeszy Niemieckiej Wilhelm II, a na tradycyjnym stanowisku trwał ówczesny papież Leon XIII. Według wybitnego znawcy epoki, jej ducha i przemian politycznych, publicysty Stanisława Cata-Mackiewicza, wiek XIX rozpoczął się wraz z kadryłami 1815 roku¹, my jednak, w niniejszym artykule, patrząc z perspektywy filozoficznej, historycznej, kulturowej, zwrócić chcemy uwagę, iż wiek XIX w kulturze europejskiej rozpoczął się nie w 1815 roku, gdy ostatecznie pokonano Napoleona i ustalono święty ład na następnych kilka dziesięcioleci, ani nawet w roku 1801, jak chciałaby tradycja wykładnia, a znacznie wcześniej.

Z perspektywy dwóch wieków możemy zauważyć, że czynniki zwiastujące epokę, antycypujące ją, wywarły silny wpływ już w oświeceniu. Wspomnijmy chociażby o ruchu Burzy i Naporu w Niemczech, który miał stać się jednym ze źródeł inspiracji przyszłych dziesięcioleci romantycznej kultury europejskiej. Często przyjmuje się, iż

¹ S. Cat-Mackiewicz, *Był bal*, Warszawa 2012.

XIX stulecie otwiera się wraz z niemającym precedensu w historii cywilizowanego świata wydarzeniem, z impetem odzwierciedlającym nową (i nadchodzącą) świadomość, która masowo okrążyła Europę. Wydarzenie, o którym mowa, a które zwiastowało niespokojne czasy zarówno dla sceny politycznej, społecznej, kulturowej, jak i w samych jednostkach wybitnych, czujących, będących wyrazicielami epoki, miało miejsce w roku 1789. Rewolucja francuska – bo o niej tu mowa – wpłynęła znacząco na bieg dziejów. Rozdarcie, które spowodowała, przewartościowanie wartości, jakby powiedział Nietzsche, następowało nie tylko w skali jednostki, ale także w skali tworzących się dopiero narodów. Kiedy tłumy paryżan ruszały na Bastylę, upadły dawne bóstwa, a wraz z nimi stary porządek, nieuniknione konsekwencje tych wypadków spowodowały dogłębne zmiany w świadomości rzesz ludzkich zamieszkujących obszar Europy i świata.

Wielka Rewolucja była tak znacząca, że rozpoczęła proces i doprowadziła do upadku *ancien régime'u*, nie tylko poprzez zmiany prawne i konstytucyjne, lecz także, i być może przede wszystkim, poprzez wprowadzanie precedensów zmieniających to, co dotychczas mogło się wydawać niemożliwe do zmiany. W mocy pozostawały idee oświecenia Kanta czy Voltaire'a, mit szlachetnego dzikusa Rousseau, ale też wcześniejsze, jak bunt przeciw Bogu wyrażony miltonowską sagą, ukazującą w nowych ujęciach postać Szatana, która stała się wielką inspiracją romantycznych twórców, a w której łatwo się doszukać manichejskiego ujęcia świata (warto zwrócić uwagę na kontekst powstania utworu Milтона, było to kilka lat po rewolucji angielskiej). Owe brzemienne, wiekopomne zmiany niosące historyczne konsekwencje, inicjujące ruch *liberté, égalité, fraternité* (ale także rewolucja amerykańska czy nasza Konstytucja 3 maja), kształtowały umysły, inspirowały i umożliwiały pojawienie się ogromu dzieł i oryginalnych osobowości, filozofów, poetów, polityków, pisarzy, co pozostawiło nam, żyjącym w XXI wieku, spadek nie do przecenienia w postaci autorów (i ich publikacji), których nazwiska są wszystkim znane po dziś dzień – Goethe, Puszkina, Lermontow, Chateaubriand, Mickiewicz, Byron, Shelley (i wielu innych). Wspomniane rozdarcie, na stare i nowe, na kulturę i naturę, konwencjonalność i naturalność, wiarę i ateizm, *sacrum* i *profanum*, porządek i chaos, dotyczy zarówno samych twórców, jak i ich emanacji pod postacią kreowanych przez nich bohaterów. Owe

emanacje są widoczne w ich dziełach, ale i w ogólnie pojętej sferze ducha, ruchów, tendencji kulturowo-społecznych.

Figura Prometeusza

Zgodnie z duchem epoki kluczowym motywem wprowadzającym nas do niniejszych rozważań będzie motyw prometejski, figura literacka, której typem pierwotnym jest mitologiczny Tytan. Życie Percy'ego Shelleya, tak charakterystyczne dla tej epoki nieposkromionych żądz i uczuć, obrazoburcze na wielu płaszczyznach, od sfery towarzyskiej, przez polityczną, po ideologiczną, stanowi ingredientum twórczości romantyków (por. losy lorda Byrona). Shelley, jak sam zaznacza w przedmowie swojego *Prometeusza wyzwolonego*, nie chciał aspirować do odtworzenia zagubionej trzeciej części Aj-schylosowego dramatu. Podobny autorom starożytnym, lekcewał już zgodność z tradycyjną, ugruntowaną, wielowiekową wykładnią mitu. Ogłosił, iż nie podda się terrorowi konwencji, zmieniając już ustalone i funkcjonujące w kulturze literackiej zakończenie.

Zwróćmy uwagę na daleko idące paralele między życiem prywatnym a twórczością Shelleya, zarówno na jednej, jak i drugiej płaszczyźnie przeciwstawiał się zasadom i burzył zastany porządek – popełniając mezalians, porzucając żonę z dziećmi dla młodszej wybraki, buntując się przeciw ojcowskiej władzy, by także na kartach swych dzieł wyrazić ideę walki z tyranią, której uosobieniem jest rzymsko-grecki Jowisz (Zeus) sprowadzający na ziemię wojny, nienawiść, agresję, niewolę, ale też jako najwyższy z olimpijskich bogów reprezentujący jungowski archetyp Wielkiego Ojca.

Władający piorunami wódz Olimpu jest u Shelleya symbolem skonwencjonalizowanego, starego porządku, znienawidzonego i niesprawiedliwego podziału klasowego prowadzących do ubóstwa rzesz ludzkich, ich rozpacz i cierpień. Bohatersko przeciwstawiająca się mu jednostka, podejmująca walkę z panującym porządkiem, nie może samotnie stawić zwycięskiego oporu, zaprowadzić zmian, obalić tyranii, pokonać tego, co wydaje się trwać odwiecznie i wszechmocnie. Dzielnny Tytan – symbol walczącej jednostki – zostaje uwięziony i przykuty do skały. Dopiero syn Jowisza i Tetydy (tu następuje rozejście się wersji romantycznej z tradycyjną), Demogorgon,

pokonuje ojca i uwalnia Prometeusza, który zaprowadza w świecie zasadę miłości (zasadę wziętą również na sztandary przez Novalisa czy młodego Hegla), kończąc tym samym epokę wojen i nienawiści.

I został człowiek wolny od pęt władzy,
Od nierówności klas, ras i narodów,
Zbyty już trwogi, poddaństwa, poniżeń,
Sam sobie panem, mądrym, sprawiedliwym,
Po prostu – człowiek. Czy bez namiętności?
Nie, ale wolny od winy i cierpień².

Imię Demogorgon nie jest przypadkowe, albowiem w swoim rdzeniu zawiera słowo *demos* oznaczające lud. Ta konstatacja doprowadza nas do stwierdzenia, że niosący światło Tytan przegrał batalię, ponieważ działał jako indywiduum, a prawdziwe zbawienie może przyjść tylko od strony mas (co tylko pozornie zdaje się sprzeczne z duchem indywidualizmu romantycznego). Te protofabiańskie wątki u Shelleya wyrażają socjalizującego ducha tamtych dekad, którego nie można przeoczyć na kartach także innych opowieści epoki romantyzmu (*Prometeusz* i *Faust* Goethego, *Wichrowe wzgórza*, *Kordian*, *Grażyna*, *Dziady*, *Pan Tadeusz*, *Wij* Gogola, *Dama pikowa*, *Jeździec miedziany*, *Córka kapitana* Puszkina, *Frankenstein*, *Mnich*).

Psychologiczna interpretacja toposów i motywów w (o)powieści romantycznej

Kwestią godną poruszenia, bardziej uniwersalną niż wątki rodzącego się prometeizmu, mesjanizmu, socjalizmu, fabianizmu, a jednocześnie nie mniej ciekawą z dzisiejszej perspektywy, jest walka świadomości z nieświadomością rozumiana zarówno w obszarze jednostki, jak i całego społeczeństwa, która zajmowała i zapładniała również umysły omawianej epoki³.

² P.B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, tłum. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 200.

³ To przecież romantyzm tworzy koncepcję w teorii i *praxis* dotyczącą nieświadomego (*vide* wstęp do niniejszego tomu).

Zaproponujemy szeroką perspektywę ujęcia tych problemów i zajmimy, jak sądzimy, adekwatną pozycję do analizy, przyjmując mitologiczne bóstwa (symbole) za metafory wyrażające poszczególne sfery osobowości funkcjonujące w człowieku, to jest jego siły psychiczne, emocje, uczucia, które nim rządzą, jak zdaje się wskazywać na to Frazer w *Złotej gałęzi*, Eliade w swym *opus magnum* czy Carl Gustaw Jung (przypomnijmy grecką perspektywę, człowiek pochłonięty, zawładnięty, dający się ponieść emocjom gniewu, nienawiści, żądz, zazdrości traci możliwość panowania nad sobą na rzecz reprezentujących te emocje bóstw, w przypadku gniewu – Aresa, i to on jest sprawcą powodującym tą jednostką)⁴.

Ta przyjęta przez nas perspektywa pozwala na interpretację *Prometeusza wyzwolonego* (i innych wspomnianych wyżej dzieł emblematycznych) jako rozgrywającego się na naszych oczach boju o stabilność psychiczną jednostki, której tak brak bohaterowi romantycznemu. Zmaganie to przebiega między świadomością dążącą do całkowitej kontroli, usamodzielnienia się a jej odżywczymi i jednocześnie zagrażającymi destabilizacją *ego* czynnikami nieświadomymi. Walkę *ego* z jego nieświadomym adwersarzem w ramach konstytucji psychiki ludzkiej opisywał także w swoisty sposób Schopenhauer, a później szeroko rozpowszechnił i nadał tej teorii filozoficznej rzekomo naukowego charakteru Freud, ale jasne wydaje się, iż to już w romantyzmie poeci i pisarze zgodziliby się z istnieniem tego, co niekontrolowalne w sposób świadomy czy to na poziomie własnego umysłu (ducha), czy całego społeczeństwa, a późniejszym dekadom pozostało nadanie nazwy znanemu już zjawisku.

Kiedy świadome czynniki osobowościowe nie pozwalają dojść do głosu swym nieświadomym przeciwieństwom, dochodzi do zatrzymania się danej jednostki w rozwoju, mamy do czynienia w takim wypadku z usztywnieniem się jungowskiej persony, maski i utożsamieniem się jednostki wyłącznie z jej zewnętrzną formą. U Shelleya w omawianym poemacie, opowieści o walce i rozwoju świadomości ludzkiej, Jowisz reprezentuje świadome i wykształcone funkcje osobowości – doznanie i myślenie (spadek po tak krytykowanym przez romantyków oświeceniowym sposobie widzenia

⁴ J.B. Peterson, *Maps of Meaning. Architecture of Belief*, Florence 1999.

rzeczywistości, uosobionym w polskim romantyzmie przez mickiewiczowskie *szkiełko i oko*), a Prometeusz właśnie uczucie i intuicję, charakteryzujące nie tylko bohaterów romantycznych *en masse*, lecz również całą epokę (która według wspomnianego Cata-Mackiewicza skończyła się wraz ze zrywami Wiosny Ludów, a w Polsce powstaniem styczniowym, chociaż i w drugiej połowie XIX wieku możemy znaleźć wciąż żywotne postawy typu romantycznego). Ekstrawertyczny Jowisz przeciwstawia się introwertycznemu Prometeuszowi. Shelley zdaje się nam sugerować, że nadszedł czas, by tak jak w życiu każdego indywiduum, tak w życiu całej ludzkości podjąć się zadania indywiduacji, wykształcenia w procesie różnicowania sfer osobowości, które dotychczas pozostały w niej nieświadome.

Wątek prometejski w (o)powieści romantycznej był niejednokrotnie poruszany, *explicite* przez takich autorów, jak Goethe czy Mary i Percy Shelley, a później Spitteler, ale także *implicite* pod między innymi postacią ruchu mesjańskiego (czy inaczej romantyzmu w odmianie mesjanistycznej w opozycji do romantyzmu państwowego w Rosji czy indywidualistycznego w Anglii)⁵ u takich autorów, jak Słowacki, Mickiewicz, Towiański (czym innym jak nie swego rodzaju prometeizmem jest postawa mesjańska, jaką ma przyjąć naród polski, czy też postawa prometejska wobec ludów dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej, choć nie tylko – słynne hasło „za wolność naszą i waszą” odnosiło się do wszystkich ludów i ich rewolucji, w których brali udział Polacy), Puszkina, Hugo czy Schillera. Prometeusz jawił się jako ten, kto oświeca, przynosi poprawę losu, dba i obdarowuje swych podopiecznych, a jednocześnie cierpi za miliony, jak Mickiewiczowski Konrad czy Kordian Słowackiego. Ta tytaniczna walka z zastaną, zniewalającą rzeczywistością zeskorupiałej hierarchii ma prowadzić do szerokiego wyzwolenia, z jednej strony spod wszelkiej tyranii, konwencji, szowinizmu, podziałów klasowych podtrzymywanych przez obowiązujące stosunki społeczne, a z drugiej do wyzwolenia cierpiącej jednostki dążącej do samorealizacji.

W Polsce wyzwolenie to przybrało inny wymiar, poeta dążył do oswobodzenia z kajdan całego narodu nawet za cenę świętokradztwa, co jest wyrażone przez Konrada w *Dziadach*, czy

⁵ Por. S. Cat-Mackiewicz, *dz. cyt.*

wbrew zasadom honorowego zachowania, jak Konrad Wallenrod. Możemy również zaobserwować spór rozumu i uczuć, obrazuje to znana ze sceny u Nowosilcowa metafora lawy, która z wierzchu jest skorupą, a pod nią znajduje się życie. Konrad nie obawia się przeciwstawić nawet Bogu, by osiągnąć cele samowładczo reprezentowanego przezeń ogółu.

Bohaterowie romantyczni jako antyczni półbogowie, tytani; relacje z Bogiem w (o)powieści

Motywy walki z Bogiem tak silnie eksplorowane przez romantyków mogą nam wiele powiedzieć o autorach tamtej epoki, ich odbiorze świata i kultury. Spośród toposów odzwierciedlających konflikt człowieka z jego stwórcą wyróżnijmy kilka najbardziej szczególnych, a na pewno inspirujących dla romantyków wykształconych i odczytanych w klasycznej oraz religijnej literaturze: bierną postawę Hioba (wskazywaną za wzór przez Kierkegaarda w *Powtórzeniu*), Abrahama, który bez zastanowienia oddaje to, co najcenniejsze, czyniąc tym samym skok wiary i stając się rycerzem tejże, postać Jonasza, którego działania wprost przeciwne do boskich poleceń doprowadzają w końcu do pochłonięcia go przez mitycznego stwora, aż w końcu okazują się nieskuteczne do tego stopnia, że musi on poddać się przemożnej sile swojego przeznaczenia, następnie Mojżesz, który był predestynowany od swego urodzenia, by przewodzić swemu uciśnionemu narodowi, został przez matkę oddany siłom przeznaczenia, oddany chaosowi reprezentowanemu przez rzekę⁶, by w końcu osiągnąć najwyższe zaszczyty na dworze przybranej rodziny, odrzucić je, zdegradować siebie samego, by w końcu przez relację z Bogiem wywieść lud związany przymierzem z Najwyższym, ku Jego chwale, poprzez Morze Czerwone. Mojżesz jednak nie dochował wierności do końca swemu Bogu, przywłaszczył sobie Jego zasługi, obdarował we własnym imieniu lud Izraela wodą, przez co nie wszedł wraz z dwunastoma plemionami do Ziemi Obiecanej.

⁶ J.B. Peterson, dz. cyt.; C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2009.

Jednak postacią, która zasługuje na szczególną uwagę w kontekście naszych rozważań o toposach bohaterów romantycznych, jest osoba niepokornego Jakuba, który uzyskuje błogosławieństwo poprzez walkę i wymuszenie go na Bogu. Przykład patriarchy Izraela daje nam asumpt do konstatacji, iż nie tylko pokorni są mili Bogu, ale także ci, którzy „siłują” się i walczą z Nim. Ci, którzy angażują się w takie procesy, przenosząc je na teren jednostkowej osobowości, przeciwstawiają się własnemu ograniczeniu, lękom, starają się poznać i przeniknąć nieświadome siły. Takie doświadczenie, zmaganie się z nimi, a w końcu opanowanie ich, powoduje, że zostają predystynowani do przywódczej roli, są prawdziwymi (choć często samozwańczymi) wybrańcami – jak Prometeusz, Frankenstein, Faust, Konrad, ale też postacie, które w toku swych przygód, pokonując przeciwności losu, wykształcają swoją osobowość i integrują świadomość z nieświadomymi siłami, jak bohaterka powieści należącej do nurtu *Bildungsroman* – Jane Eyre.

Przypomnijmy także słowa Pisma: „Nie każdy, który mówi Mi »Panie, Panie«, wejdzie do królestwa niebieskiego”⁷, potwierdzające i dodające kolejny kolor, odcień, myśl powyższym stwierdzeniom. Na podstawie wymienionych biblijnych bohaterów widzimy, iż walczący mogą również spełniać rolę jednostek wybranych, ślepa pokora i wypełnianie rozkazów niekoniecznie są wymogiem, aby stać się jednostką o szczególnym kontakcie z najwyższym Transcendensem. Dodajmy, za Nietzschem, że dążenie do prawdy leży u podstaw religii chrześcijańskiej, a zatem również wątplenie, ponieważ by dojść do prawdy, trzeba wpierw wątpić, jak pisał Augustyn z Hippony – *dubito ergo sum*⁸ – wątpię, więc jestem (a współcześnie Žižek – „wątplenie znajduje się u podłoża religii chrześcijańskiej”⁹), sam Syn Boży, Jezus, wątpił w ogrodzie Getsemani i także bohaterowie romantyczni wyzywają siły wyższe na pojedynek, przegrywają, ale walczą, i to czyni ich wyjątkowymi i wybranymi.

Wymienione tu odniesienia, jak czytelnik może zauważyć, w dużej mierze dotyczą tekstów kanonicznych, fundamentalnych

⁷ Mt 7,21.

⁸ Augustyn z Hippony, *De libero arbitrio. O wolnej woli*, tłum. A. Trombala, [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, Warszawa 1953.

⁹ *Marxism: Žižek/Peterson*, 19.04.2019, YouTube, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=lsWndfzuOc4> (dostęp: 25 VII 2019).

dla europejskiej kultury, a faktem jest, iż romantyzm, jego twórcy i późniejsi kontynuatorzy zwracali się w stronę ogólnościowego dziedzictwa, wplatali w swoje narracje te zobrazowane tu wątki, biblijno-średniowieczne korzenie tradycji, z niezwykłą powagą ujmowali bunt i uległość, dążenie do prawdy, determinizm i wolność, walkę sił dobra z siłami zła (Novalis, Tieck, nasi romantycy, Shelley, Coleridge, ale i na pewnym etapie Hegel, Hamann, Kierkegaard, Poe, Melville z figurą *white whale* i demonicznego buntownika, gwałcącego wszelkie normy kapitana Ahaba, E.T.A. Hoffmanna, ale też pisarze gotyccy, Matthew Lewis, Ann Radcliffe, Charles Maturin, eksplorujący motyw zaprzędania duszy diabłu, czy Emily Brontë wplatająca wątki manichejskie w *Wuthering Heights*).

Bohater romantyczny jako indywiduum

Bohater romantyczny jest zawsze jednostką świadomą swej wyjątkowości, nigdy nie chce być utożsamiony z ogółem, tłumem, chce porwać za sobą masy, ale z różnych przyczyn się to mu nie udaje, pozostaje jednak ciągle niepokorny, gniewny, jednocześnie dąży do przewartościowania wartości, przybiera rolę wyraziciela woli milionów, choć jest samozwańczym ich przedstawicielem. Stąd motyw odrzucenia, wykluczenia i niezrozumienia. Mickiewiczowski Konrad może uchodzić za epitomę bohatera romantycznego. W części III *Dziadów*, w scenie w więzieniu, w której to przysięga zemstę na wrogu z „Bogiem i choćby mimo Boga”¹⁰, a w słynnej *Wielkiej Improwizacji* przyrównuje siebie samego do Stwórcy, by rzucić Mu wyzwanie, albowiem czym różni się on – Twórca – od Boga, podobnie jak Bóg Konrad ma moc tworzenia, stwarzania, podobnie jak On „po swoje moce prosić nie chodził”¹¹.

Wielka Improwizacja może być uznana za adekwatny wyraz ducha epoki. Konrad nazywa sam siebie „milion, bowiem za miliony kocham i cierpię katusze”¹². W ten sposób ostatecznie stawia siebie jako boskiego przeciwnika, niosącego światło wolności Lucyfera

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1992.

¹¹ *Tamże*.

¹² *Tamże*.

(Prometeusza), wchodząc w koleiny wyżłobione wcześniej w *Raju utraconym* przez wspomnianego już Milтона. Przypomnijmy, iż w jednej z ewangelijnych przypowieści Chrystus wypędza z opętanego demony, których imię było Legion, jak się wydaje, jest to nader jasny przekaz, iż poeta (którego roli nie da się przecenić w romantyzmie), wyzwoliciel, bohater nie cofnie się przed niczym, aby przynieść zmianę przed oblicze społeczeństwa. Taka postawa widoczna jest już w arcydziele Goethego *Faust*, gdzie preromantyzm autora (sam Goethe jednakże uznał romantyzm za swoistą chorobę) zezwala na samoidentyfikację Mefistofelesa jako będącego tą siłą, która „wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”¹³, co można uznać za typowo romantyczną ambiwalencję.

Tak charakterystyczne poczucie wielkości – graniczące wręcz z megalomanią – twórców romantycznych zostaje wyrażone w niedokończonym przez Goethego poemacie *Prometeusz*. Jak celnie zauważa Jung w *Typach psychologicznych*, jest to najdosadniej oddane w poniższym cytacie:

Bóstwo jakieś przemawiało,
Gdym mówić poczywał.
A gdy mniemałem: bóstwo przemawia –
Gadałem sam¹⁴.

Jak stwierdza Walter Muschg w *Tragicznych dziejach literatury*, poeci dziewiętnastowieczni spełniali poniekąd funkcję magów, wyrażali się poprzez rymy, wiersze, dramaty poetyczne właśnie dlatego, że od zarania dziejów słowo, przekaz poddany rygorom odpowiedniego rytmu nabywa właściwości zaklęcia¹⁵. Jest to być może pokłosie przedhistorycznych wierzeń zapładniających jeszcze tak wielkie umysły, jak mistycy średniowieczni, filozofowie, Leibniz, a bliższych epoce romantycznej Hamann, Herder, ale i Blake. Odzwierciedla się to między innymi w dążeniach do odnalezienia języka Adamowego, który, jeśli zostanie przypomniany lub po prostu

¹³ J.W. Goethe, *Faust*, cz. 1–2, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962.

¹⁴ Tenże, *Prometeusz*, cyt. za: C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2015, s. 202.

¹⁵ W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.

odkryty, pozwoli na kontrolę rzeczywistości dzięki posiłkowaniu się nazwami „prawdziwymi”, inaczej mówiąc: tożsamymi z samym Bytem i jego przejawami. Podobne cele stawiali sobie średniowieczni alchemicy, ci „protonaukowcy”, antycypujący współczesną chemię czy fizykę. Poszukiwali oni właściwych, pierwotnych nazw natury rzeczy w celu – jak wierzyli – możliwości panowania i kontroli nad nią (słynne poszukiwania kamienia filozoficznego czy próby zamiany różnorodnych metali w złoto).

Czytając takie dzieła, jak Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Dickens *A Tale of Two Cities*, dramaty Mickiewicza *Konrad Wallenrod*, *Grażyna*, Słowackiego *Balladyna* czy *Faust* Goethego możemy zauważyć, że średniowiecze było tym okresem, do którego romantycy w swej realizacji niepowtarzalnej ekspresji poetyckiej odwoływali się najczęściej. Jak sądzili, średniowiecze było epoką przełomowych wydarzeń o duchowym charakterze, mężnych, rycerskich czynów, potężnej „magii” potwierdzającej Jedność Bytu, wszechprzenikanie się nawet sprzecznych elementów (idea bliska romantyzmowi), niezłomnej woli, pogardy śmierci, ale też zobowiązań czynionych przez żyjących i przekazujących je przyszłym pokoleniom, obietnic, przymierzy po „wieczność”. Ilustracjami tych zapatrywań, nastrojów, przekonań co do miejsca człowieka we wszechświecie i jego możliwości w wiekach, nazwanych przez renesans i oświecenie „ciemnymi”, są budowle gotyckich świątyń, które niejednokrotnie istniały kilkaset lat, wielokrotnie dłużej niż trwanie jednego pokolenia, a architektoniczny kunszt tych budowli był kontynuowany pod postacią dziewiętnastowiecznego neogotyku. Podziw dla technik twórczych, sprawności i siły woli dawnych społeczeństw, tak wspaniale wyrażony we wspomnianym tu już dziele Viktora Hugo, opierał się na głoszonej przezeń twierdzeniu, że to właśnie architektura, przed wynalezieniem druku, pochłaniała uwagę najwybitniejszych twórców i artystów, ponieważ tylko poprzez ten środek ekspresji można było wyrazić siebie w sposób nieograniczony. Następnie rolę tego duchowego pośrednictwa przejmuje słowo pisane: symbol, poezja, powieść poetycka.

Być może to właśnie bogactwo i nieograniczone możliwości ekspresji poetyckiej (jak i łatwość przekazu i wyrażenia w porównaniu z architekturą) sprawia, że mamy do czynienia z przewagą jednej ze sztuk nad innymi. W pierwszych dekadach XIX wieku

jesteśmy świadkami niespotykanej dotąd zarówno dominacji, jak i popularności poezji, przenikającej inne formy twórczej ekspresji, od filozofii, po formy epickie czy dramatyczne. Jest to wyraz duchowości tak radykalnie odbiegającej od paradygmatu oświeceniowego: epoki mimetyzmu i skupiania się na tym, co zewnętrzne. W kontraście do tego romantycy kładą nacisk na odzwierciedlenie tego, co wewnętrzne, niewidoczne, próbując wydobyć na jaw i ukazać te siły, które zostały wcześniej odrzucone, spostonowane, uznane za czczy wymysł, a teraz za ich pośrednictwem zdobywają należne im miejsce. Ta jeszcze niesteoretyzowana nieświadomość zaczyna zdobywać coraz szersze tereny w dziedzinach wolnej ekspresji, a takie odkrycia, jak galwanizm (elektryczność), zdają się tylko potwierdzać istnienie niewidzialnych sił mających wpływ na życie jednostki i społeczeństw.

Interpretacja z perspektywy mikro i makro

W powieści romantycznej możemy rozpoznać dwa przewodnie konflikty, pierwszy nazwijmy na potrzeby naszych rozważań konfliktem makro – jednostka a społeczeństwo. Konflikt ten był badany przez takie nauki, które właśnie zaczynały się formować, jak socjologia, ekonomia, historia, psychologia społeczna. I drugi, konflikt mikro, którym zajmie się późniejsza psychologia – również wytwór doby romantyzmu. Pierwszy obejmuje sfery relacji międzyludzkich, klasowych, rodzinnych, społecznych; drugi rozgrywa się wewnątrz samej jednostki, jest to konflikt świadomości i nieświadomości.

Dzieła literackie możemy czytać na wiele sposobów, posiłkując się wielorakimi punktami zaczepienia i interpretacji, zarówno z punktu widzenia społeczeństwa i jego świadomych oraz nieświadomych działań, jak też jako walkę samej jednostki, indywiduum z własnymi ograniczeniami, niemocą, rozumieniem oraz nierozumieniem samego siebie, własną wolą ekspresji i własnymi przeciwnościami, które każdy twórca musi pokonać. Wszystkie te płaszczyzny występują zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz jednostki. Twórca, wyzwoliciel musi się zmierzyć z własnymi ograniczeniami, dokonać ekspresji wewnętrznych mocy twórczych, by zmienić materiał, w którym operuje, by wprowadzić zmiany w rzeczywistości

zewnętrznej wobec niego samego. Wspomniane powyżej dzieła nie obrazują bukolicznej sielanki, życia „szczęśliwych” pasterzy przeżywających nieautentyczne stany, ale pełną niebezpieczeństw drogę przez wszelkiego rodzaju przeciwności i ograniczenia. Typem romantycznym jest jednostka o niezwykle rozległym diapazonie emocji, skonfliktowana wewnętrznie i zewnętrznie, cierpiąca katusze, będąca jednocześnie silną i bezsilną, wrogą i przyjacielską, a której największym przeciwnikiem jest ona sama (Klaudiusz Frollo, Heathcliff, Catherine Earnshaw, Kordian, Konrad, Frankenstein, Konrad Wallenrod, Zonia – tytułowa *Szalona* z powieści Kraszewskiego, Balladyna, Karol Moor). Bohater romantyczny, targany wieloma przeciwnościami, namiętnościami, próbujący nad nimi zapanować i ostatecznie najczęściej ponoszący porażkę, może być scharakteryzowany formułą czy obserwacją, iż ten, kto nie włada wpierw sobą samym, ten nie włada w istocie niczym.

Zarówno mit Prometeusza, jak i toposy biblijne wskazują na to, że opór wobec bogów lub Boga prowadzi niekiedy do pomyślnych skutków, oraz mogą zachęcać do zajęcia pozycji aktywnej w stosunku do napotykanых przeciwności. Bohater romantyczny zmierzający do wyzwolenia, próbujący tego dokonać, rzeczywiście przegrywa, i to przegrywa w walce z samym sobą, ale czasem odnosi zwycięstwo lub jedno i drugie – kolejny raz ukazując ambiwalencję romantyzmu. Heathcliff, wyobrażenie czy wręcz już archetyp niekontrolowanych emocji, ostatecznie nie dokonuje pełnej zemsty na zniechęconych rodach właśnie wtedy, gdy ma wszystkie narzędzia po temu, Kordian nie zabija cara, kiedy jest on w zasięgu jego ręki, Frankenstein nie zabija swego demona, gdy może tego dokonać, nie czyni również zadość jego żądaniom – odmawia dokończenia dzieła stworzenia, co ochroniłoby jego samego i ukochaną rodzinę przed śmiercią z ręki potwora. Postać Frankensteina jest o tyle symptomatyczna, iż mamy tu niemalże modelowy przykład walki człowieka ze swoim cieniem. Demon Frankensteina jest idealnym przeciwieństwem swego twórcy, co możemy zrozumieć, wykorzystując jungowski archetyp cienia¹⁶. Stworzenie ożywione mocą galwanicznych „czarów” nie posiada swego własnego imienia, jest tytułowany Demonem lub Potworem (w zależności od tłumaczenia), a do kultury powszechnej wchodzi

¹⁶ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*

jako po prostu Frankenstein – przybierając imię swego twórcy – co wręcz narzuca w tym przypadku interpretację za pomocą jungowskich archetypów. Victor, by stać się w pełni wykształconą i dorosłą jednostką, musi pokonać swój cień, to, co w nim najgorsze, przy czym pokonać znaczy w tym wypadku zaakceptować jako część samego siebie¹⁷. Niemalże freudowskie wyparcie tej części swojego jestestwa – co czyni nasz protagonista – prowadzi do ostatecznej tragedii.

Relacja Demona z Frankensteinem jest także odzwierciedleniem relacji człowieka ze swoim stwórcą, ostatecznie to człowiek – jak głosi wielka postromantyczna wykładnia – zabił Boga w walce o nadczłowieka i przezwycięzenie arcyludzkiego, stwierdzi Nietzsche, podobnie Demon doprowadza do śmierci Frankensteina. W emblematycznej scenie pożegnania stworzenia ze stwórcą możemy dopatrzeć się elementów feurbachowskiej teorii alienacji, Demon *explicite* wyraża żal za anihilację tego wszystkiego, co uważał za najwspanialsze, najlepsze i najszczytniejsze. W każdym ze wspomnianych przypadków do ostatecznego rozwiązania fabuły, do osiągnięcia lub chybienia zamierzonych celów doprowadza wewnętrzny konflikt bohatera, a nie zewnętrzne przeciwności.

Tę walkę, opisywaną przez nas jako charakterystyczną dla literatury epoki i kreowanych przez nią bohaterów, z samym sobą, uczuć i rozumu, jakże często ostatecznie przegraną, podejmuje również Klaudiusz Frolo – protagonista *Katedry Marii Panny w Paryżu* Hugo. Ksiądz, wybitny uczony, który zostaje opętany żądzą, pragnieniem, pseudomiłością do Cyganki Esmeraldy. Stłamszone siły libido, milczące i opanowane dotąd, stają się nie do utrzymania w karchach jego wcześniej stoickiego rozumu, co w konsekwencji przyczynia się do zguby Klaudiusza. Postać ta jest również klasycznie romantyczną, niespójną osobowością toczącą ciągły bój o utrzymanie się na powierzchni swojej psychiki, dając odpór siłom nieświadomości i instynktu. Hugo w zamierzony sposób chce też ukazać zmierzch instytucji Kościoła, zabobonów niemających wiele wspólnego z wiarą.

Takąż myśl przedstawia również jedna z ostatnich scen *Wichrowych Wzgórz*, w której narrator – pan Lockwood – ze spokojem obserwuje rozkład i zapadanie się cmentarnego kościoła. Paradok-

¹⁷ Por. U.K. Le Guin, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 2010.

salne jest, biorąc pod uwagę poczynania Heathcliffa, że wywołującą skrajne uczucia postacią ukazaną w powieści jako odrażająca jest ślepo oddany dogmatom protestanckim sługa Józef, który swym postępowaniem przyczynia się do upadku domu Earnshawów – narzucając swą wiarę powierzonym mu na wychowanie dzieciom, gasząc jednocześnie wszelkie objawy ciekawości i indywidualności, prowadzi do zezwierżenia swych podopiecznych.

Te dwa przykłady ukazują niebezpieczeństwo czyhające na tych, którzy w wyniosły, bezduszny i obsesyjny sposób próbują nakładać własne ramy na obszary, których nie rozumieją, a które winny być (według samych autorów) wolne od przymusu. W obu przedstawionych miniaturach-metaforach widzimy upadek starych ram myślowych (obrzędów) próbujących nieskutecznie bronić się przed nowymi prądami.

Romantyzm przyjmuje postawę, jak już wspomnieliśmy, prometejską, reprezentującą czynną walkę z tym, co przytłaczające, konwencją, wszelkiego rodzaju ograniczeniami, tradycją, ale też nieświadomością, żądzami, uczuciami, emocjami, które zniewalają jednostkę i całe społeczności. To zmaganie się świadomości z nieświadomością możemy zaobserwować również w ikonicznych dla omawianego okresu (o)powieściach, takich jak wspomniane już *Wichrowe Wzgórze* Brontë, *Katedra Marii Panny w Paryżu* Hugo, *Dziady* Mickiewicza, *Frankenstein* Mary Shelley, w różnych interpretacjach mitu prometejskiego autorstwa Percy'ego Shelleya, Goethego czy później Spittlera, lecz także w *Fauście* Goethego, *Zbójcach* Schillera czy *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego.

Postacie wykreowane przez tych mistrzów pióra pierwszej połowy XIX stulecia ożywają, gdy zagłębimy się w ich życiu psychicznym, w ich aspiracjach, namiętnościach, afektach, lękach czy trwogach. Posługując się metodą hermeneutyczną analizy tekstu, możemy scalić postaci sobie przeciwne, głównych antagonistów powieści do jednej, tworząc w ten sposób, podług zasady *e pluribus unum*, z nierzadko jednostronnie ukazanych protagonistów jedną, wielowymiarową jednostkę, scaloną, autentyczną, targaną konfliktami, i tak na pełnię osobowości Heathcliffa składa się jego przeciwieństwo – Linton, na Quasimodo – Febus, na Prometeusza – Epimeteusz czy Minerwa albo Pandora u Goethego, na Frankensteina – ożywiony przez niego Demon. Odsyłający do swego zaprzeczenia, dialektycz-

nie pojęty, niemalże androgynicznie upostaciowany bohater walczy sam ze sobą, jest swym największym, o czym już wspominaliśmy, wrogiem, sabotuje swe działania.

Jak wykaże psychoanaliza, analizując te zjawiska romantyzmu, w społeczeństwach sztywnych, zhierarchizowanych, gdzie możliwość awansu, życia w godnych warunkach, podejmowania wolnych decyzji, nieskrępowanej twórczości jest pod wieloma względami ograniczana, nie tylko dla szerokich mas, ale także dla wybranych elit, w takich społeczeństwach, w których to, co pierwotne, instynktowne, musi być tłamszone lub temperowane, gdzie dochodzi do tabuizacji naturalnych zachowań, mamy do czynienia z tragicznym konfliktem *id* i *superego*, prowadzącym do fascynującej późnej dekady XIX wieku, szeroko i pochopnie diagnozowanej, hysterii, choroby dziś praktycznie nieznanej, a obserwowanej stosunkowo często w mieszczańsko-arystokratycznych, pruderyjnych, skonwencjonalizowanych społeczeństwach.

Wymienione wcześniej zjawiska społeczne to pewien klucz do odczytywanych napięć często rodzących niekonsekwencje w funkcjonowaniu jednostki romantycznej. Jednostka taka przeżywa rozdźwięk między tym, czego chce, a tym, co może i co musi, a chcąc uczestniczyć w życiu społecznym, musi wejść w ramy tego, co przez nie dopuszczalne. Podobnie romantyczni bohaterowie prowadzą wewnętrzną walkę instynktu i nakazu, walkę tego, co chcą, z tym, co muszą i powinni. Być może, jak chciałby Freud w *Kulturze jako źródle cierpień*, to właśnie ten przymus sublimacji i wcześniej niespotykane, dodatkowo rosnące skoncentrowanie ludności w miastach (mamy w XIX stuleciu zjawisko niespotykanego wcześniej wzrostu warstwy mieszczańskiej względem rolniczej części społeczeństwa, na wsiach w owym czasie przymus konwenansów nie był tak silny, jak w obszarach zurbanizowanych) doprowadziło do tak wielkiego wybuchu twórczości w XIX stuleciu. Brak możliwości wyrażenia siebie w nieskrępowany sposób wymusił konieczność dobierania odpowiednich środków wyrazu, by przemycić nieakceptowalne przez ogół ekshibicjonistyczne treści, które chcą wydobyć na jaw artyści omawianej epoki. To w takim społeczeństwie, nieprzyzwyczajonym do kobiet na eksponowanych pozycjach, siostry Brontë początkowo publikowały swe książki pod przybranymi, męskimi nazwiskami. W *Wichrowych Wzgórzach* widzimy ten konflikt mię-

dzy konwencjonalnością, poddaniem się panującemu porządkowi a naturalnością, między stwórcą a stworzeniem. Ostatecznie dawni bogowie (Linton, Heathcliff) musieli odejść, by nowy człowiek, pozostawiony sam sobie, mógł się narodzić. Co ciekawe, cały majątek ostatecznie jest dziedziczony przez młodą Catherine, a nie przez Earnshawa, co w pewien sposób zapowiada ruch sufrażystek, albowiem to właśnie kobieta, a nie mężczyzna jest dysponentem i właściwym dziedzicem fortuny obu pradawnych rodów Lintonów i Earnshawów, i to dzięki niej ich tradycja może zostać zachowana. Jednocześnie ci potomkowie „bogów” są, zaryzykujemy tezę, jedynymi postaciami powieści Emily Brontë, które wydają się autentyczne, których osobowość jest zróżnicowana, u których możemy obserwować najwyraźniejszą zmianę zachowania i rozwój osobowości wraz z postępem fabuły powieści¹⁸.

Motyw poświęcenia się jednostki dla ogółu

Ekspozowanym motywem jest również, niemożliwy do przeoczenia, topos poświęcenia się jednostki dla ogółu, dla większości, dla idei, dla wolności i wyzwolenia. O ile wśród naszych romantyków idea wolności sprowadzała się głównie, choć nie tylko (*vide Pan Tadeusz*), do wyzwolenia narodu pozbawionego samostanowienia, o tyle na zachodzie Europy idea ta (od ruchów fabiańskich, owensowskich, po socjalistów utopijnych i wreszcie komunistów) nabierała znaczenia, była eksplorowana w kontekście wyzwolenia mas spod rosnącej w potęgę ekonomiczną burżuazji, arystokracji ziemskiej czy wczesnych i późnych kapitalistów. Chodziło o poprawę bytu niższych warstw społecznych, o wyzwolenie ich od głodu i cierpienia. Jak możemy przeczytać u cytowanego już Shelleya, człowiek to nie jednostka, a ludzkość.

Łatwo dopatrzyć się podobieństwa definicji człowieka, z jaką mamy do czynienia u Shelleya, z tą sformułowaną przez Marksa, człowiek bowiem to ogół wszystkich relacji, jakie łączą jednostki między sobą, człowiek to masa, rodzaj ludzki. Jest to ciekawe o tyle,

¹⁸ Por. E. Brontë, *Wichrowe Wzgórza*, tłum. i posłowie P. Grzesik, Warszawa 2008.

że zazwyczaj bohaterowie romantyczni, jeśli czytać owe powieści z pewnym nastawieniem, to silnie zindywidualizowane jednostki, niczym niezastępowalni Panowie z filozoficznej przypowieści Hegla stojący w opozycji do mas, motłochu, działający przeciw postępowi, mechanizacji, ale także religii, konwencjom, instytucjom, jednak hermeneuza metaforyczna ukazuje je jako wyrazicieli woli ludności, której chcą i powinni przewodzić i (wręcz bez zgody wyzwolanych) wyzwolić – tych, którzy czasem, zdaje się, tego wyzwolenia nie chcą albo nie są w pełni świadomi tego, że tego wyzwolenia potrzebują.

Dzieła te, czytane w ten sposób, stają się niemalże traktatami politycznymi, filozofią czynu, jak chciałby Marks, zachęcającą tych, którzy umieją czytać, by działali na korzyść tych, którzy z przyczyn niezależnych od siebie czytać nie potrafią. Wydawałoby się ponadto, że postulat oświecenia sformułowany przez Kanta w *Odpowiedzi na pytanie: czym jest oświecenie?* będzie w epoce romantyzmu zarzucony, a tymczasem właśnie bohaterowie, z jakimi stykamy się na gruncie wspomnianych powieści, podejmują go i trawestują na własny sposób, uznają, że nie jest możliwe oświecenie bez wyzwolenia, i w imię tego podejmują walkę z siłami nieświadomymi nie tylko tkwiącymi wewnątrz każdego z nas, ale również z potęgą nieświadomości społecznej. Nieświadomość jest tutaj także brakiem rozeznania celów i projektów, są to punkty styczne oświecenia i romantyzmu, bowiem tak jak dzieci są nieświadome i (możemy powiedzieć) niewykształcone, „nieoświecone”, a ich wyedukowanie jest pracą, jaką trzeba podjąć, tak w większej skali w roli nieświadomego dziecka sytuuje się niewykształcone masy społeczne, które dopiero należy obudzić, by mogły osiągnąć stan świadomego swej podmiotowości dorosłego. Poglądy te są zarazem łącznikiem ze znanym z późniejszych dekad XIX wieku pozytywizmem, cel wydaje się ten sam, choć gwoździ ścisłości pozytywizm zmieni środki wyrazu, metody dochodzenia do wyzwolenia, zamiast rewolucyjnych zrywów pozytywiści podejmą pracę organiczną, u podstaw społeczeństwa, będą drogą edukacji i powolnych zmian prowadzić do wyzwolenia i poprawy bytu klas niższych, a doraźna, zbrojna walka, chwilowe, nieskuteczne zrywy pod hasłem cierpienia jednostki za miliony uznane zostaną za metodę nieskuteczną. Doświadczenie Wiosny Ludów, tego ikonicznego i kończącego romantyzm zrywu mas europejskich, pokazało ostatecznie niewłaściwość drogi przez

bunt. Owo doświadczenie odzwierciedlało się także w zmianie sił w dziedzinie ducha i przyspieszeniu zaniku wartości romantycznych. Niemniej jednak z motywem poświęcania się jednostki, jednostki jako symbolu, mamy do czynienia w romantycznej literaturze powszechnie – Konrad, Kordian, Ordon, Prometeusz, Quasimodo, Frankenstein, Wallenrod, Grażyna, ksiądz Robak, Karol Moor – by wymienić niektórych spośród reprezentujących ten topos bohaterów literackich.

Perspektywa zewnętrzna interpretacji

Pozostawmy rozpatrywanie walki wewnętrznej naszych romantycznych bohaterów i przejdźmy do budowanego i odwzorowywanego w powieściach romantycznych świata zewnętrznego. Postaci budowane przez swych autorów, twórców, powieściopisarzy częstokroć reprezentują idee, są ich wcieleniem. We wspominanej już *Katedrze Marii Panny w Paryżu*, która posłuży tutaj za przykład, spotykamy się z ideą bliską oświeceniu – wyzwolenia czy uświadomienia – pod znaczącym imieniem Febus. Otóż Febus to imię greckiego boga znanego także jako Apollo. Ten bóg oświecenia, jaśniejący, niosący światło, zdyskredytowany później przez Nietzschego i przeciwstawiony Dionizosowi, u Hugo również nie cieszy się wysoką pozycją. Jego imię nosi młodzieniec powierzchowny, zawadiacki, piękny, ale nic więcej. Przyczynia się swym niehonorowym zachowaniem do śmierci zakochanej w nim dziewczyny, która reprezentuje starożytną kulturę i cywilizację, dziewczyny – symbolu – ślepo zakochanej w ideałach oświecenia (odrzucających uczuciowość, sentymenty na rzecz racjonalnego rozumowania), przez co doprowadza siebie do zagłady i zaprzepaszczenia dorobku wieków. Być może inspiracją dla autora były wypadki, których sam był świadkiem, gdy rozpadające się dziedzictwo gotyku było przerabiane i wyburzane w sposób wręcz uwłaczający artystycznej duszy i wysublimowanemu gustowi. Dwadzieścia lat po napisaniu wspomnianej powieści zaczęło się wielka destrukcja liczącej setki lat zabudowy pod haussmannowskie kamienice i szerokie arterie.

Gdyby tylko bohaterowie powieści mogli postrzec duszę, wnętrza innych, zdaje się mówić autor, nie doszłoby do ich zguby. To,

co z zewnątrz wygląda wspaniale, wewnątrz jest zgnuśnięte i krótkowzroczne. Podobnie myślała i epoka romantyczna, kładąc nacisk na wnętrze i uczucie, uczucie, które było nie mniej prawdziwe niż materia. Wola i chęć mogą kształtować rzeczywistość, a to, czy człowiek da rządzić sobą przeznaczeniu, ulegając determinizmowi, zależy wyłącznie od jego swobodnej decyzji, jak argumentowali Fichte, a za nim Schelling, a także młody Hegel akcentujący rolę miłości i uczucia, znajduje to także wyraz w poezji i filozofii Schillera, Novalisa czy Hölderlina. Schiller, autor *Ody do radości*, a także poematu o politycznym wydźwięku *Zbójcy* (których akcję cenzura przenieś z wieku XVIII w XV), przekazuje w swych pismach teoretycznych idee estetycznego wychowania człowieka jako koniecznej metody stworzenia zgodnego społeczeństwa.

Estetyka, przez ducha apolińskiego dziedzina traktowana po macoszemu, sztuka jako nieracjonalna, poddana przypływowi i odpływowi artystycznych ekspresji, jest w epoce romantycznej prawdziwym wyrazem rzeczywistości, rzeczywistości człowieka, a nie rzeczywistości obiektywnej. W omawianej epoce spotykamy się z przeniesieniem akcentu i nacisku z tego, co obiektywne, na to, co subiektywne, z tego, co wyższe od człowieka, na to, co typowo ludzkie, z tego, co materialne i widoczne, na to, co niematerialne i zarazem niewidoczne dla oka, i to właśnie jest symbolika między innymi *Katedry Marii Panny w Paryżu*. Wzorem postępowania ostatecznie okazuje się ten, którego powierzchowność jest odstręczającą dla otoczenia. Quasimodo wyzwala się spod kurateli władz kościelnych reprezentowanych przez Frollo, jest bohaterem, którego osobowość najsilniej podlega rozwojowi na kartach powieści, co poniekąd czyni go główną postacią narracji, z bezwolnego wykonawcy cudzej woli staje się wyrazicielem miłości, czystego uczucia, by ostatecznie dokonać sprawiedliwości na oszalałym z nienawiści alchemiku, swym dawnym protektorze.

Romantyzm jako jeden z etapów dojrzewania społeczeństwa

Można postawić tezę, że tak jak w ontogenezie człowiek powiela stadia rozwoju filogenetycznego, tak rozwój społeczeństwa, kultury, cywilizacji powiela rozwój ontogenetyczny indywiduum. Jeżeli

przyjąć taki punkt widzenia, reprezentowany między innymi przez Freuda¹⁹, to okres romantyzmu można nazwać okresem dojrzewania, okresem buntu, kiedy na płaszczyźnie kultury zaczęto podważać autorytety, w którym relatywizowano ugruntowane wcześniej systemy etyczne. W teorii rozwoju osobowości wspomnianego wcześniej ucznia Freuda życie ludzkie dzieli się na dwa zasadnicze okresy, w pierwszym rozwijają się czy też różnicują te funkcje osobowości, które są na podporządku świadomości, służą do interpretowania i działania w świecie, w drugim natomiast, gdy człowiek osiągnie swoją pozycję w społeczeństwie, następuje okres indywiduacji, kiedy to zaczynają się różnicować sfery osobowości, wcześniej znajdujące się w nieświadomości²⁰. By tego dokonać, jednostka musi przejść okres dezorganizacji *ego* i pozwolić, by to, co wcześniej było skrywane, odrzucane, nieświadome, wyszło na jaw, i podjąć się integracji i akceptacji tych właśnie sfer.

W epoce romantycznej, co widać szczególnie w jej powieściach (dziełach literackich) oraz w biografiach ich twórców, mamy do czynienia z zejściem tej kultury w głąb tego, co nieświadome, co nieodróżnicowane, co wcześniej było niezauważane. Wyciąga się na wierzch działanie impulsu, instynktu, intuicji i zarazem burzy się to, co ustalone, co ugruntowane, co zastane. Widać to na kartach wspomnianych i wymienianych powyżej dzieł. To walka o akceptację mrocznego, tajemniczego, tego, co nie zawsze zyskiwało aprobatę społeczeństwa, a co stanowi rdzeń istnienia człowieka jako jednostki. Ma to swoisty analogon w życiu społecznym. Inspiracji szuka się w odrzuconej przeszłości średniowiecza, w kulturze ludowej, w baśniach, legendach i mitach (które często zachowały się jedynie w przekazie ustnym), które zyskują na popularności właśnie w tym okresie, a jednocześnie to, co byśmy nazwali świadomością na gruncie społecznym, czyli elity intelektualne, arystokracja i burżuazja, tracą na znaczeniu nie tylko w sferze politycznej, ale także w sferze kulturowej.

Tacy autorzy, jak Shelleyowie, Schiller, Goethe, Byron, Hugo, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Krasiński, siostry Brontë, Stendhal w swoich dziełach dokonują uwznioślenia tego, co instynk-

¹⁹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.

²⁰ C.G. Jung, *Typy psychologiczne*.

towne i niewykształcone, wstawiają się pośrednio i bezpośrednio za uciśnionymi masami, za odrzuconymi, za zepchniętymi na margines, za poszkodowanymi, wskazują na to, że wszelkiego rodzaju deformacje zewnętrzne nie świadczą o wewnętrznej potędze ducha, i pokazują, że to, co racjonalne i wyrozumowane, niekoniecznie jest piękne, dobre i prawdziwe.

Ostatecznie możemy zaryzykować tezę, że romantyzm jest początkiem wyjścia społeczeństwa z okresu wczesnej dorosłości w okres jej części środkowej, przejściowej, gdzie podejmuje się próbę integracji wszystkich aspektów osobowości w spójną całość, co w omawianej epoce dokonuje się poprzez bunt, dezintegrację i różnorakie perturbacje w skali powszechnej, by ostatecznie uzyskać pełną dojrzałość i spójność, co tak w przypadku jednostki, jak i społeczeństwa wydaje się raczej pewnym ideałem niż rzeczywistym celem do zrealizowania.

Powieść grozy (*Gothic novel*)

Przechodząc to bardziej szczegółowych analiz, zajmijmy się tak charakterystyczną i często utożsamianą z romantyzmem powieścią gotycką. Na wstępie wyjaśnijmy znaczenie samego terminu „gotycki”. Nie ma on nic wspólnego z architekturą późnego średniowiecza (o ile przyjąć kryteria historyka sztuki). Ponadto jest to przymiotnik o „przestawionym” desygnacie. W osiemnastowiecznej angielszczyźnie zaczął on oznaczać wszystko to, co ówczesnej świadomości jawiło się jako mroczne, posępne, krwawe, dzikie, rozgrywające się w bliżej nieokreślonym czasie historycznym, słowem – nieklasycznie²¹. Zgodnie z sugestią pierwszego świadomie uprawiającego ten typ literatury autora²² nowo powstający gatunek nazwany został „gotyckim”. Opierając się na podręczniku literatury Welleka i Warrena oraz chronologicznie wcześniejszej pozycji *Morfologia powieści* autorstwa Dibeliusa, możemy wysnuć wniosek, iż w przypadku powieści grozy (*Gothic novel*) mamy do czynienia z gatunkiem literackim *par excellence*, chociażby ze względu na specyfikę zarówno

²¹ Por. H.W. Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, New York 2009.

²² H. Walpole, *The Castle of Otranto. Gothic Tale*, London 1925.

tematyki, jak i użytych środków artystycznych. Witold Ostrowski ujmując to w sposób następujący:

Powieścią gotycką nazywamy utwór, którego tłem jest zwykle, ale niekoniecznie, średniowieczny zamek, stare opactwo albo samotny i ponury dom, dzikie pustkowia i księżycowe albo burzliwe noce; bohatera – często arystokratycznego zbrodniarza – otacza atmosfera tajemniczości, a bohaterką jest najczęściej młoda i niewinna dziewczyna, otoczona intrygami i niebezpieczeństwami. Pełna grozy akcja rozwija się w niezwykle sposób przy współudziale albo przynajmniej przy pozorach współudziału sił nadprzyrodzonych²³.

Charakterystycznymi uczuciami kojarzonymi z omawianą powieścią jest groza wywoływana umyślnie przez autora poprzez powodowanie niepokoju, zagubienia, niedookreślenia, co skutkuje napięciem i przerażeniem u odbiorcy. By przedstawić funkcję estetyczną *Gothic novel*, musimy odwołać się do spraw podstawowych, jest ona bowiem budowana już na poziomie specyficznego języka. Rozpatrzmy kilka najbardziej ilustratywnych przykładów. W 1764 roku wychodzi *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole'a. Zgodnie z panującą ówczesnie modą prezentuje on swój tekst jako próbę translatorską opowieści wyszukanej gdzieś w klasztornych archiwach. Uderza w niej – jak określił to sam Walpole w liście do Montagu George'a – jej kunsztowny, wytworny, aczkolwiek mroczny język, który „towarzyszy cudom, wizjom, czarom i innym nadnaturalnym zdarzeniom”²⁴. W swej narracji używa on celowych archaizacji: formy preteritów tworzone przy pomocy sufiksu *-est, thou* zamiast *you*, wreszcie użycie słów obsoletycznych w osiemnastowiecznej angielszczyźnie: *trifle, adjure*, mają one ukazać czytelnikowi i odesłać go w inny wymiar rzeczywistości. Takie środki mają zapewnić i podkreślić akt przekraczania granic świata realnego, które są między innymi wytyczane uzusem językowym, standardowymi idiomami czy praktyczną komunika-

²³ W. Ostrowski, *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 11, 1968, z. 1.

²⁴ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1974.

cją. Ian Watt, autor znakomitego studium krytycznego *The Rise of the Novel*, stwierdza, iż w porównaniu z realistami angielskimi (Fielding, Richardson, Smollett, a nawet Sterne) autorzy gotyccy są znakomitymi neologistami, operującymi metaforycznym, lecz dosadnym językiem, tchnącym mroczną świeżością (*morbid freshness*)²⁵. W innym, późniejszym dziele zaliczanym do tego gatunku, Beckforda *Vathek*, język literackiego przekazu zostaje nasycony elementami obcymi, rodem ze staroperskiego i perskiego. Czytelnik musi odczuć niepokój, mając przed oczyma zupełnie obce słowa, którym odbierany jest walor komunikatywności. Funkcjonują one raczej jako zaklęcia, inkantacje, słowa rzucające urok.

Jeżeli w przypadku Walpole'a i Beckforda możemy mówić o zwrocie w quasi-przeszłość odtwarzaną za pomocą medium języka, to Mary Shelley „odwraca” ten proces stylizacji. Wiąże się to w sposób oczywisty z naczelnym zamiarem estetycznym *Frankensteina* – wywoływaniem uczuć grozy orientowanej na przyszłość. Historia sztucznego człowieka wymagała użycia innych środków artystycznych, między innymi innych środków językowych, stąd też czytelnik musiał zostać poddany prymowaniu poprzez rozmaite terminy (nie wypełni zresztą zdefiniowanymi nawet na gruncie kwitnących w owych latach nauk przyrodniczych). Tam, gdzie jest to konieczne, Mary Shelley imituje styl uniwersyteckich wykładów, podręczników i rozpraw teoretycznych dotyczących natury życia i śmierci. Ma to upewnić wątpliwego czytelnika, że przekazywana wizja jest bliska ziszczenia, a nauka w jej szaleńczym rozwoju i dynamice będzie w stanie przekroczyć bariery natury. Możliwe jest nie tylko stworzenie człowieka w laboratorium, ale również danie mu niezbywalnego atrybutu człowieczeństwa – języka. Dzieło Victora jest tym groźniejsze, bo uposażone w ludzkie cechy. Potwór przed wyrządzeniem krzywd, dokonywaniem zbrodni przemawia do swoich ofiar w stylu podniosłym i patetycznym.

Możemy powyższe przykłady skonkludować stwierdzeniem, że mechanizmy wywoławcze określonych nastrojów tkwią już na płaszczyźnie języka powieści gotyckiej. Słowa *horror*, *terror*, *awe*,

²⁵ Por. I. Watt, *Defoe as Novelist*, [w:] *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 4: *From Dryden to Johnson*, ed. B. Ford, Harmondsworth 1963; oraz tenże, *The Rise of the Novel*, London 1987.

fright (tłumaczone na język polski terminem „groza”) pojawiają się na każdej niemal stronie tego gatunku powieści. Varma (*The Gothic Flame*) i Vax (*L'art et la littérature fantastiques*) zwrócili uwagę na ogromną częstotliwość koniunkcji adjektywnych – ciągów przymiotników „ciemnych” (*dark adjectives*). W *Vatheku* Backforda naliczono ich paręset, a w *Mnichu* Lewisa około dwu tysięcy. Są one jednak tak umiejętnie wplatane w opisy i partie dialogowe, że nie stanowią nużących i banalnych repetycji.

Struktura narracyjna

Wielokrotnie już zwracano uwagę na strukturę narracyjną powieści grozy, która zawiera pewne stałe komponenty. Możemy za Marią Janion wyszczególnić cztery charakterystyczne dla tego gatunku warianty tematyczne: „wampiry, upiory, golem, ludzie-zwierzęta”, oraz sposób prezentacji, literackiego podania opowieści²⁶. Warto zwrócić uwagę, że *Gothic novel* odznacza się nieokreślonością miejsca i czasu akcji powieściowej. Powieść grozy, parafrazując powiedzenie surrealisty Bretona, ma miejsce akcji wszędzie, czyli, na dobrą sprawę, nigdzie²⁷. Śledząc akcję powieściowych wydarzeń, podążamy zazwyczaj w nieznanym kierunku, podróżujemy po bliżej nieokreślonej krainie (na przykład *Italczyk* Ann Radcliffe), która do złudzenia może przypominać starożytną Italię lub Hiszpanię, lecz autor pozostawia nam tyle możliwości interpretacyjnych, że właściwe ustalenie geografii akcji staje się po prostu niemożliwe. Gotycy wybierają miejsca niedostępne, tajemnicze i groźne²⁸. Jest to podróż bez map, a podane nazwy miejscowości są zupełnie fikcyjne. Wzmaga to w sposób oczywisty uczucie niepokoju i dezorientacji: nie wiemy, gdzie się znajdujemy i dokąd podążamy w następnym powieściowym momencie.

Drugim charakterystycznym motywem konstrukcji struktury narracyjnej jest jakość wydarzeń świata przedstawionego: ich

²⁶ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.

²⁷ M. Nadeau, *The History of Surrealism*, transl. R. Howard, London 1970, s. 152.

²⁸ A. Radcliffe, *Italczyk albo Konfesjonat Czarnych Pokutników*, t. 2, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1977, s. 150.

dychotomiczność. W powieściach gotyckich akcja uzupełniana jest działaniem sił nadprzyrodzonych. Ma to przede wszystkim stworzyć możliwość takiej prezentacji zdarzeń, która autorowi pozwoli umiejętnie budować nastrój grozy i przerażenia. Poprzez interwencję „sił ciemnych” otrzymujemy drugą, równolegle prowadzoną akcję powieściową. To, co robi Ambrosio (archetypiczny gotycki łotr), jest już zdecydowane i ustalone *en avance*. Im bardziej będzie unikał zbrodni, tym szybciej wpadnie w jej sidła. Czytelnik w celu uzyskania pewnej (nad wyraz ograniczonej) orientacji w tym nieprzewidywalnym świecie powieściowych zdarzeń musi równolegle śledzić demoniczny, sataniczny plan akcji; pojawiający się Szatan wypowiada najistotniejsze prawdy, a jego przewidywania spełnią się ze stuprocentową pewnością. Ma to oczywiście ogromny wpływ na techniczną stronę narracji. „Wszzechwiedzący reporter” (narracja zazwyczaj prowadzona jest w trzeciej osobie), poważnie ograniczony w swych wyjaśnieniach i komentarzach, jest tylko przekaznikiem, który, jak trafnie zauważył to Macherey, sam odczuwa lęk i grozę²⁹.

Owa dychotomia, dwupłaszczyznowość akcji dotyczy również sposobu podawania wątków i perypetii bohaterów. W *Mnichu* akcja rozdzielona jest na trzy paralelne podakcje (Rajmonda i Agnes, Lorenza i Antonii oraz Ambrosia i Matyldy). Mają one utrzymać czytelnika w niekończącym się napięciu. Podobną funkcję spełnia również lawinowość wydarzeń. Autor gotycki umiejętnie łamie ciągłość jednego wątku, aby momentalnie przenieść się na drugi. Są one jednakże wszystkie logicznie i spójnie ze sobą związane. Po małym wyładowaniu dramatycznym podsuwany jest ponownie motyw mrozący krew w żyłach. Na przykład po okrutnych scenach gwałtu następuje wątek miłosny, który przez moment uspokaja czytelnika tylko po to (jak ma to miejsce w słynnej powieści o „broczącej krwią mniszce” w *Mnichu*), by jeszcze bardziej spotęgować doznanie grozy. Narracja prowadzona jest w taki sposób, by mimo wszystko zachować względne prawdopodobieństwo prezentowanych wydarzeń. Przedstawiane wypadki są jedynie intensywniejsze, niż ma to miejsce w rzeczywistości. Autorzy każą myśleć, mówić

²⁹ P. Macherey, *The Theory of Literary Production*, transl. G. Wall, London 1975, s. 96.

i działać swym bohaterom tak, jak przypuszczalnie zwykli ludzie robiliby to w nienormalnych warunkach³⁰.

Z dużą ostrożnością należy jednak podchodzić do problemu irracjonalności zdarzeń świata powieści gotyckiej. Oczywiście jest, że eksplikacja ich natury musi wyrastać z innych niż zdroworozsądkowe przesłanek. Prawa logiki, do których jesteśmy na ogół przyzwyczajeni, ulegają w powieściach tych zawieszeniu, wynawiasowaniu. Przestają obejmować krąg zdarzeń i ludzi. Autorzy rezygnują z praw kauzalnych i wprowadzają odmienne struktury odniesienia. Przykładem może być Agnes z *Mnicha*. Po wielu latach Ambrosio doprowadza do jej uwięzienia. Zostaje ona żywcem zamurowana w piwnicznej niszy, a swoje cudowne, nieprawdopodobne uwolnienie zawdzięcza serii skutecznie znośzących się przypadków. I właściwie nie ma sensu pytać autora, jak mogło do tego dojść, w odpowiedzi otrzymamy bowiem zawsze niewystarczające wyjaśnienia. Istotne są tylko początkowe i finalne punkty perypetii, jej zawiązanie i finał. Dotyczy to zresztą całej struktury narracyjnej powieści gotyckiej. Dla Machereya jest to *sine qua non* „bycia gotyckim”: „Świat zdarzeń powieści gotyckiej jest doskonale przezroczysty – wszystko kończy się wyjaśnieniem”³¹. Materia zdarzeń (sklamrowana przewrotnym początkiem i końcem) roi się od absurdów, one same otrzymują status prawny, w świecie nadnaturalnej grozy wszystko bowiem staje się możliwe. Trup przekracza granicę życia i śmierci – pojawi się w formie ducha lub wampira. „Gotycki” łotr przenika przez mury klasztoru i znowu zaczyna siać grozę i przerażenie, podano truciznę, ale nikt nie umarł. Jesteśmy bezsilni – nie wolno pytać w porządku świata realnego: dlaczego?, po co?, czy to w ogóle możliwe? Jako odbiorcy zmuszeni jesteśmy do akceptacji tego świata bezprzesłankowej logiki. Przesłanie autora sprowadza się do nakazu totalnego „poddania się” czytelnika jego wizji i akceptacji wszystkich wyjaśnień. Mamy się koncentrować na samych wydarzeniach, a nie poddawać je analizie rozumowej. Mechanizm obronny (racjonalistyczne, logiczne rozumowanie) musi zawieść. Świat grozy to czysta możliwość, możliwość jakichkolwiek zdarzeń. W łańcuchu

³⁰ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto...*, s. 43.

³¹ P. Macherey, *dz. cyt.*, s. 120.

tak pojmowanych przyczyn i skutków panuje nadnaturalność i należy poddać się jej groźnemu urokowi.

Struktura czasowa

Logika zdarzeń implikuje swoistą strukturę czasową, specyficzne „zgęszczenia” i „rozrzedzenia” temporalne mają podkreślić naturę przedstawionego świata. Fizykalne notowania przepływu czasu, dokonane za pomocą arbitralnych zapisów (sekundy, minuty, godziny, dni), są jedynie pretekstami i nie służą żadnej orientacji. Nazwijmy to nieokreślonością przestrzeni czasowej. Najwłaściwszym określeniem czasu powieści gotyckiej byłby sekwens lub stopklatka filmowa. Poszczególne momenty istnieją tylko wtedy, gdy są w ciągłym ruchu, parciu do przodu. Moment następujący nabiera zawsze większego znaczenia (o ile można mówić o znaczeniach) w porównaniu z momentem go poprzedzającym. Sam czas powieściowy sugeruje zbliżanie się do konkluzji, odkrycia, rozwiązania danej sekwencji. Oko „kamery” autora gotyckiego prześlizguje się po zdarzeniach nieistotnych z punktu widzenia dramaturgii całości (stąd skróty czasowe), a zatrzymuje się na tych, które są nośnikiem większego napięcia (w partiach tych widoczne będą liczne zdłużenia czasowe). I tak na przykład w *Zamczysku w Otranto* podróż po podziemnych zakamarkach (z którymi czytelnik jest już zaznajomiony) „trwa” niepomiaralnie krótko, lecz moment otwierania tajemniczego wjazdu rozciągnięty jest w powieściową „nieskończoność”. Ambrosio w *Mnichu* pokonuje dość znaczne odległości „w locie błyskawicy” tylko po to, by dręczyć swoje ofiary tak długo, ażeby odbiorca był maksymalnie zdeglustowany i przerażony. Konwencjonalne fazy czasowe (przeszłość i przyszłość) podporządkowane są wszechogarniającemu „teraz” godziny duchów i upiorów i chociaż gotycy nie rezerwują dla nich wszystkich momentów powieściowych, to jednak ciężar tego bergsonowskiego *durée* – czasu grozy – daje się odczuć w każdym momencie powieściowym.

Powyżej, przy okazji omawiania nieokreśloności „geograficznej” miejsc akcji, wspomnieliśmy już o przestrzeni powieści gotyckiej: jest ona ściśle skorelowana z fenomenem scenerii, odgrywa rolę

tła, służy wywołaniu odpowiedniej atmosfery, ukonkretnieniu przedstawionego świata. Bodaj po raz pierwszy w literaturze światowej mamy do czynienia ze świadomie stosowanym skrajnym kontrastem przestrzennym, to znaczy z umiejętnie spreparowanym przedmiotem umieszczonym w przestrzennej próżni. Naczelny atrybut gotyckiej przestrzeni to posępna cisza (por. opis lochów w *Mnichu* czy śnieżne pustkowia i górskie przełęcze w *Frankensteinie*). W *Mnichu* potworny gwałt odbywa się w przepastnych kryptach, gdzie jedynymi przedmiotami są puste lub zawierające zmruszałe szczątki trumny. W takiej przejmującej grozą przestrzeni wyobcowany przedmiot tym lepiej odgrywa swoją rolę: zazwyczaj jest on zwolniony ze swej pierwotnej funkcji, wyolbrzymiony i już sam w sobie przerażający (por. opis monstrualnych rozmiarów szyszaka w *Zamczysku w Otranto*).

Repertuar straszenia przedmiotem odnaturalnionym jest u gotyków przebogaty: misterne różańce, lecz z głową szatana, budygany, ale także – bo chyba do przedmiotów zaklasyfikować je możemy – strzygi, wampiry, golem, „frankensteiny” i oczywiście upiory. Mają one wprowadzić czytelnika w stan osłupienia i szoku, są atakiem na syndrom codziennych przyzwyczajęń. Wspomnieliśmy już o rozmaitych pułapkach, jakie powieść gotycka przygotowała przeciwko wyrobionym, standardowym procedurom poznawczym. W zetknięciu z przedmiotem gotyckim nasz mechanizm obronny ulega dysfunkcji i po prostu przestaje działać. Książę Manfred oko w oko z pustą przestrzenią i umieszczonym w niej przedmiotem, wykształciwszy już w sobie odporność na zjawiska nadprzyrodzone, próbuje nadać im status wybryku natury, lecz w końcu i tak musi ulec mrokom Tajemnicy.

Horror i terror jako nieodłączne aspekty *Gothic novel*

Powieść grozy rozpoczęła swą walkę z optymistycznymi tendencjami myślowymi, w których ujęciu rzeczywistość dana naszym zmysłom i podporządkowana rozumowi jawiła się jako struktura racjonalna, jednorodna i homeostatyczna. Do tak – zbyt jednorodnie – ujętej ontologii świata gotycy wprowadzają element zaburzenia, niepokoju i zamętu. Był to postulat powrotu do natury

au fond: zagubionego paradygmatu całości, w którym z powodzeniem muszą się zmieścić brzydota, zło, zbrodnia i gwałt jako części konstytuujące architekturę świata i człowieka. I trudno byłoby się zgodzić z twierdzeniem, że wywołanie przez zestrój wszystkich struktur wewnętrznych powieści grozy strachu jest tylko formalnym zabiegiem, strachem dla strachu. Konieczne staje się wprowadzenie wyraźnego rozgraniczenia między „strachem płytkim” i „strachem głębinowym”. Wspomniany już Varma stosuje terminy *horror* i *terror* – nieodłącznie tłumaczone na język polski jako „groza” (coś, co wywołuje strach).

W przypadku *horroru* mamy do czynienia z negatywnym uczuciem wywołanym w obliczu konkretnego zdarzenia, na przykład pojawienia się upiора, wampira, czy też nadprzyrodzonego zjawiska. Strach ten nie posiada cech permanencji – ustępuje zazwyczaj wraz ze zjawiskiem, które go wywołało (jedna z bohaterek Radcliffe po spotkaniu z klasyczną strzygą-wampirem szybko wraca do normy i najspokojniej w świecie udaje się do karczmy na dość obfity posiłek).

Natomiast *terror* to strach, obawa pozornie nieuzasadniona, spowodowana domniemaniami, brakiem pewności. Z rosnącym niepokojem (miejscami trudnym do zwerbalizowania) zaczynamy się bać tego wszystkiego, czego nie rozumiemy w pełni. Innymi słowy, odczuwa się lęk przed tym, co nie jest bezpośrednio dane – lecz czego istnienie zabarwia w sposób negatywny strumień podświadomości. Jest to właśnie lęk głębinowy: lęk przed niedostatecznie poznanymi składnikami, komponentami świata i swojego „ja”. I właśnie powieść gotycka antycypuje niemalże dziesięć dekad przed Freudem, Jungiem, Adlerem ten znamienity rys – jak pisze Janion³² – rys psychologii człowieka nowożytnego: moment, kiedy wszystko wydaje się jasne – cytujemy za Rogerem Caillois – „gdy zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, jak zgodzono się z wszechwładzą ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków”³³ – w takim momencie presja, pęd do uzyskania pełni wiedzy wytwarza sferę Nadnaturalnego. Nie

³² M. Janion, *dz. cyt.*, s. 317–326.

³³ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967, s. 33.

wszystkie zjawiska, zdają się twierdzić gotycy, są wytłumaczalne empirycznie, drogą teorii naukowych. Świat nie jest aż tak prosty, aby dał się łatwo „sklamrować” w serię racjonalistycznych formułek. Gwoli sprawiedliwości należy przyznać gotykom doskonałą znajomość „świata codziennego” – ich „rzeczywistość” budowana jest z „cegielek”, które z łatwością rozpoznajemy – czy też rozpoznawał ówczesny czytelnik – lecz jako całość stanowi całkowicie odmienną strukturę.

BIBLIOGRAFIA

- Augustyn z Hippony, *De libero arbitrio. O wolnej woli*, tłum. A. Trombala, [w:] Augustyn z Hippony, *Dialogi filozoficzne*, Warszawa 1953.
- Brontë E., *Wichrowe Wzgórza*, tłum. i posłowie P. Grzesik, Warszawa 2008.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, tłum. J. Błonski i in., Warszawa 1967.
- Cat-Mackiewicz S., *Był bal*, Warszawa 2012.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2009.
- Fowler H.W., *A Dictionary of Modern English Usage*, New York 2009.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
- Goethe J.W., *Faust*, cz. 1–2, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Jung C.G., *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2015.
- Le Guin U., *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 2010.
- Macherey P., *The Theory of Literary Production*, transl. G. Wall, London 1975.
- Marxism: Zizek/Peterson*, 19.04.2019, YouTube, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=lsWndfzuOc4> (dostęp: 25 VII 2019).
- Mickiewicz A., *Dziady*, Warszawa 1992.
- Muschg W., *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- Nadeau M., *The History of Surrealism*, transl. R. Howard, London 1970.
- Ostrowski W., *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 11, 1968, z. 1.
- Peterson J.B., *Maps of Meaning. Architecture of Belief*, Florence 1999.
- Radcliffe A., *Italczyk albo Konfesjonał Czarnych Pokutników*, t. 2, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1977.

- Shelley P.B., *Prometeusz wyzwolony*, tłum. L. Elektorowicz, Kraków 1982.
- Walpole H., *The Castle of Otranto. Gothic Tale*, London 1925.
- Walpole H., *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, tłum. M. Przymianowska, Kraków 1974.
- Watt I., *Defoe as Novelist*, [w:] *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 4: *From Dryden to Johnson*, ed. B. Ford, Harmondsworth 1963.
- Watt I., *The Rise of the Novel*, London 1987.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule zajmujemy się szeroką interpretacją opowieści, bohaterów, a także analizą motywów i głównych wątków w powieściach doby romantyzmu. Posługujemy się zarówno hermeneutyką historyczną, jak i psychologiczną, rozważamy bohaterów owych powieści jako przedstawicieli pewnych typów osobowych, jak też całych klas społecznych. Zwracamy uwagę na czynniki świadomie umieszczone przez twórców romantycznych, jak i na ich odcień nieświadomy, na wyraz tak zwanego ducha epoki. Po rozważaniach ogólnych nad powieścią romantyczną, jej autorami oraz bohaterami przechodzimy do szczegółowych rozważań nad technikami używanymi w powieści gotyckiej, najbardziej odzwierciedlającym tendencje artystyczne początku XIX wieku gatunku literackim.

SŁOWA KLUCZOWE: powieść, romantyzm, nieświadomość, świadomość, psychologia, filozofia, XIX wiek, powieść gotycka

SUMMARY

About the Romantic Novel

In the following article, we focus on a broad interpretation of the content of novels typical of the genre in its early period. We use both historical and psychological hermeneutics, considering the protagonists of these novels as representatives of certain personality types as well as entire social classes. We pay attention to factors consciously placed by romantic artists as well as their shadow of unawareness, the expression of the so-called spirit of the era. After general thoughts on the romantic novel, its authors and heroes, we proceed to detailed considerations of the techniques used in the gothic novel, the literary genre best reflecting the artistic trends of the early nineteenth century.

KEYWORDS: novel, romanticism, unconsciousness, consciousness, psychology, philosophy, XIX century, Gothic novel

O AUTORACH

Piotr Mróz  – prof. dr hab., kierownik Zakładu Filozofii Kultury w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumacz. Jego zainteresowania dotyczą egzystencjalizmu, estetyki, antropologii filozoficznej, filozofii wartości, filozofii kultury, związków literatury pięknej z filozofią, członek międzynarodowego stowarzyszenia fenomenologicznego, autor wielu publikacji w *Analecta Husserliana*.

Jędrzej Skibowski – student filozofii w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz psychologii na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Jego zainteresowania dotyczą egzystencjalizmu, estetyki, filozofii kultury oraz psychologii analitycznej i egzystencjalnej.

Piotr Mróz

Duch jest wolnością i tym, co romantyczne. Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia

Beata Szymańska

Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze

Olgierd Miedzybłocki

Goethe – jedność z chaosu

Kacper Kutrzeba

Literatura, *Bildung*, wyobraźnia. Kilka krótkich uwag o literaturze epoki nowoczesnej

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

(O)powieść romantyczna

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu

Remigiusz Król

Materialistyczna koncepcja alienacji i jej posthegłowska dialektyka

Jowita Guja

Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny

Paulina Tendera

Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych* oraz *Wykładów z filozofii dziejów*

Leszek Augustyn

Dostojewski i sprzeczności XIX wieku

Michał Bohun

Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę w myśli rosyjskiej XIX wieku

Piotr Mróz

Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem

Alicja Kowalczevska

Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta

Stanisław Łojek

Wizja kultury w *Narodziinach tragedii* Nietzschego

Krzysztof Pilarczyk, Gideon Kouts

Od emancypacji do autoemancypacji Żydów. Zarys historyczno-kulturowy

Anna Tomaszewska

Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu

Maria Flis

Kultura a tożsamość ludzkiej natury

Krzysztof Matuszewski

Guyau – witalizm u źródeł etyki

Bartłomiej Dobroczyński

Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie prekursor psychologii nieświadomości

Radosław Stupak

Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego laboratorium psychologii eksperymentalnej

Anna Małecka

Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a na tle tradycji i epoki

Joanna Hańderek

Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet i kobiecości w XIX wieku

Agnieszka Gralewicz

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych Marcela Prousta

ISBN 978-83-8138-134-5



9 788381 381345



<https://akademicka.pl/>