

Trop w imadle historii idei. O literaturoznawczej koncepcji symbolu

Agata Stankowska

Roztrząsania i rozbiory

Trop w imadle historii idei. O literaturoznawczej koncepcji symbolu

Niedoskonałość jawi się jako odskocznia,
która przerzuca nas od beznaczeniowości
ku sensowi.

Greimas *O niedoskonałości*

Rozrastająca się beznaczeniowość, albo — inaczej mówiąc — doskonała nieweryfikowalność znaczenia coraz wyraźniej określa kondycję współczesnej kultury negującej obiektywność prawdy i piękna. Dotykając wszystkich przestrzeni humanistycznego bycia domaga się natarczywie sprawdzenia przydatności ciągle jeszcze określających standardy akademickiej polonistyki, ale już „starych” koncepcji badawczych. Teorie literaturoznawcze — jak wszystkie inne — podlegają tym samym wewnętrznym ciśnieniom kultury, wpasowując się lepiej lub gorzej w nowe pola światopoglądu i filozofii, a także wyrastających z nich metodologii. W czwartym numerze tegorocznych „Tekstów Drugich” (1994) Włodzimierz Bolecki¹ błyskotliwie wykazuje poststrukturalistyczność podstawy „nieortodoksyjnego strukturalisty” Janusza Sławińskiego i, trzeba przyznać, w wielu punktach przekonuje. Zadanie to ułatwia Boleckiemu odnajdywany „funkcjonalny eklektyzm” dyskursu Sławińskiego, fakt zwracania

¹ W. Bolecki *PPP (Pierwszy Polski Poststrukturalista)*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4 s. 5–18.

przezeń uwagi nie na „osobność”, lecz na „interferencyjność” interpretowanych dzieł literackich etc. — jednym słowem metodologiczna „niedoskonałość” postawy badacza. To właśnie ona pozwala Boleckiemu odnaleźć nowy sens strategii pisarskiej Sławińskiego, sens, który i dzisiaj zapewnia jego rozpoznaniom aktualność.

Podobne pytania stawiać dziś wypada nie tylko wobec metodologicznych horyzontów badaczy, ale także wobec tych uniwersalnych, jak się dotychczas wydawało, koncepcji, takich choćby jak literaturoznawcza teoria symbolu. Waga ostatniego problemu jest tym większa, iż żyjemy w czasach kryzysu myślenia symbolicznego. W przeciwieństwie jednak do symbolu, jego literaturoznawcza definicja wydaje się mieć nadspodziewanie dobrze, powiedziałabym nawet, że aż za dobrze, co może grozić utratą analitycznej przydatności. Czy i w przypadku tej teorii można w jej „niedoskonałości” dostrzec odskocznię, która przerzuci nas od bezznaczeniowości ku nowemu sensowi? Być może. By tak się stało, trzeba wpięrcw uświadcwić sobie znamiona tej pierwszej. Wypada zacząć od krótkiego przedstawienia historii i ewolucji terminu.

Nowoczesny kształt literaturoznawczej teorii symbolu sięga swą genezą — chronologicznie końca wieku XVIII, źródłowo zaś słynnych *Maksym i refleksji* Goethego. Epoki wcześniejsze: średniowiecze, renesans, barok rozwijały teorie alegorii, określając tym mianem prawie wszystkie rodzaje przedstawień obrazowych. Słowo „symbol” pojawiało się wymiennie, w tych samych kontekstach co słowo „allegoria”. Warto podkreślić, że praktykę synonimicznego stosowania obu określeń badacze skłonni są traktować nie tyle jako dowód terminologicznej nieporadności, ile jako wyraz przyjmowania określonych teorii semiotycznych i epistemologicznych². Konsekwentne przeciwstawienie symbolu alegorii pojawia się wraz z prymatem filozofii idealistycznej. Autorem tej trwale wpisanej w naukę o literaturze koncepcji był, jak wiadomo, niemiecki klasycyzm.³ Epoka

² Por. J. Sokolski *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 7–33.

³ W niemieckim kręgu językowym trwają spory o rzeczywiste autorstwo słynnej opozycji: alegoria — symbol. Łączoną tradycyjnie z nazwiskiem Goethego odnajdujemy ją wcześniej w pismach Schellinga. Badacze zwracają też uwagę na większą — niż się potocznie sądzi — rolę filozofów (Asta, Solgera) w formułowaniu owej opozycji niż literatów. Por. M. Titzmann *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, w: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposition Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, s. 642–665.

Goethego podstawową funkcję sztuki rozumiała jako poznanie rzeczywistości w całym jej ontologicznym skomplikowaniu. Alegoria i symbol realizowały to zadanie — i tu tkwi źródło żywotnej do dziś opozycji — po pierwsze — w różny sposób⁴, po drugie — docierając do odmiennych, nazwijmy je tak, sfer rzeczywistości, w jakiej żyje i tworzy, i w jaką — co z naszego punktu widzenia najważniejsze — wierzy człowiek.

Goethe pisał w jednej z *Maksym*:

Symbol przekształca zjawisko w ideę, ideę w obraz, w ten sposób, że idea tkwi w nim wiecznie działająca i nieosiągalna, a wypowiedziana nawet przy pomocy wszystkich języków pozostaje niewypowiedziana. Alegoria przekształca zjawisko w pojęcie, pojęcie w obraz tak, że zostaje ono w obrazie dane pełne i ograniczone, pozostając możliwym do wypowiedzenia.⁵

Alegorie obrazują zatem pojęcia, które posiadamy w momencie rozszyfrowania tropu. Symbole obrazują idee, których nigdy nie posiadamy, a które jednak, w odróżnieniu od pojęć, istnieją. Pierwsze zajmują się tym, co utrwalone i skamieniałe (*Gewordennen Erstarren*), drugie tym, co żyjące i stające się (*Lebendigen, Werdenden*)⁶. Opozycja: pojęcie poddające się wypowiedzeniu — niewypowiadalna idea, wiąże się także ze swoistą deprecjacją języka. Czynność symbolicznego wyobrażania dokonuje się bez jego użycia. Co więcej, to właśnie niemożność wypowiedzenia „treści” symbolu okazuje się konstantą wyobraźniowej aktywności. Symbol jest tu bowiem rozumiany jako forma kontemplacji, a nie — jak w przypadku alegorii — nazywania świata⁷.

Inny problem wiąże się z periodyzacją. Polska recepcja pism klasycyzmu niemieckiego dokonała się w dobie romantyzmu, dlatego właśnie z tą epoką wiąże się interesujący nas przełom, który doprowadził do powstania nowoczesnej teorii symbolu.

⁴ Symbol prowadzi od konkretności do abstrakcji, alegoria obiera najpierw abstrakcyjne pojęcie, a potem przydziela mu konkretne przedstawienie.

⁵ J. W. Goethe *Maksymy i Refleksje* (MuR Nr 1112 u. 1113, Hecker, Schriften der Goethesellschaft, 21 Bd., 1907).

Cyt za: W. Binder *Das „offenbare Geheimnis“*. *Goethes Symbolverständnis*, w: *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, wyd. II, Göttingen 1989, s. 146–163.

⁶ Por. G. Kurz *Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie*, w: *Formen und Funktionen...*, s. 12–21.

⁷ Widać tu wyraźny wpływ myśli Kanta, rozróżniającego idee estetyczne — wyobrażenia, którym nie odpowiada żadne pojęcie i powstające w rozsądku idee—pojęcia. Por. M. Titzmann *Allegorie...*, s. 56 in., a także: G. Kurz *Zu einer Hermeneutik...*, s. 13–14.

Warto tu też wspomnieć, że w polskim romantyzmie nabiera znaczenia, znane od czasów Wincentego z Beauvais, przeciwstawienie *natura naturata* i *natura naturans*.

Wobec tych przekonań alegoria musiała być (i była) oceniana jako mniej wartościowa. I to nie ze względu na przesłanki natury li tylko „estetycznej”, w każdym razie nie przede wszystkim (figura ta, dopuszczając tylko jedną i jednoznaczną [!] interpretację nie dorównywała siłą poetycką wieloznacznemu symbolowi), ale z powodu jej gnoscologicznej – by tak rzec – ułomności. Alegoria nie sięga tak głęboko jak symbol, nie wykracza poza obręb stworzonego przez człowieka kodu – języka poetyckiego (a w wielu przypadkach nawet potocznego). Interpretację taką potwierdzają badacze, którzy wychodząc od teorii retorycznych ujmują alegorię jako „pośredni akt mowy” (*indirekter Sprechakt*), stawiając ją w jednym szeregu z tropem takim jak ironia⁸. Obie figury retoryczne, przy wielu ważkich różnicach, zakładają – co łatwo zauważyć – tę samą ontyczną wizję świata: wpisują się w starą metafizyczną dychotomię (prawdziwego) bytu i (samego tylko) zjawiska, pomiędzy którymi wraz z językiem pojawia się jeszcze pojęcie. Dwupoziomowość tropu odpowiada tu – i to chciałabym wyraźnie podkreślić – dwupłaszczyznowości rzeczywistości jawnej i ukrytej, zjawiska i idei w przypadku symbolu, bądź też, jak w alegorii, dwu członom relacji: język – pojęcie, przy czym nie mamy tu już do czynienia z prymarnym językiem etnicznym, lecz z wtórnym kodem sztuki.

Rekapitułując: literaturoznawcza koncepcja symbolu związana jest z filozofią idealistyczną (niektórzy mówią nawet, że symbol jest ikonicznym przedstawieniem idei⁹), mając zaś swe korzenie w antycznej

⁸ Czyni tak m. in. G. Kurz badający alegorię jako formę narratywną i upersonifikowaną: *essentially a narrative mode*, G. Kurz, *Zu einer Hermeneutik...*, s. 20–22.

Należy w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej obecnej w nauce o literaturze koncepcji badawczej posługującej się terminem „symbol”. Mam tu na myśli wyrosłą z tradycji arystotelesowskiej („logicznej” w odróżnieniu od „romantycznej”) ogólną teorię znaku, rozwijaną współcześnie przede wszystkim przez językoznawstwo i semiotykę. *Notabene* pisząc dziś o „literaturoznawczym” (rozumianym jako jeden z tropów), symbolu korzystamy z tam właśnie poczynionych ustaleń i ukutej terminologii; mówimy o „planie wyrażania” i „planie treści” figury, nawiązując do Hjelmstevowskiej definicji znaku. Podziału teoretyków symbolu z XVIII i XIX wieku na logiczków i romantyków dokonał Karl Bühler. Pisze o tym H. Löffler w artykule *Das sprachliche Symbol* zamieszczonym w *Welt der Symbole...*, s. 25–26.

⁹ Tak sformułowaną tezę spotykamy najczęściej w tekstach historyków sztuki. J. Białostocki badając XVII-wieczne tendencje obecne w teoriach symbolu pisał o postawie neoplatoniskomistycznej: „Wedle niej obraz daje poznanie inne od tego, które przekazuje język, daje oświecenie bezpośrednie, w entuzjastycznym przeżyciu umożliwia zetknięcie się z abstrakcyjnymi

retoryce, traktuje symbol jako dwustopniową figurę stylistyczną. Z tego też powodu bywa określana mianem dwuczłonowej; by odróżnić od jednoczłonowych ujęć pansymbolistycznych, dominujących — jak się wydaje — w obrębie innych dziedzin humanistyki, takich jak: psychologia, etnografia, kulturo- i religioznawstwo. Te ostatnie dyscypliny widzą w symbolu autonomiczną rzeczywistość „poza którą nie wychodzi nasze poznanie; [symbol — A. S.] nie odsyła tu już do czegoś zewnętrznego i niezależnego w stosunku do niego”¹⁰, nie jest już sposobem wglądu w głąb rzeczy, lecz samą rzeczą. Mianem pansymbolistycznych określa Maciejewski wszystkie inspirowane kantyzmem teorie. W ich ujęciu symbol jest jedynym elementem sytuacji poznawczej czy komunikacyjnej, stanowi ontyczną i epistemiczną jednię.

Wydawać by się mogło, że między tymi dwoma podejściami rozpościera się nieprzekraczalna przepaść. A jednak, nawet wśród ustaleń teoretyków literatury, najgłośniejszych zgłaszających swą niechęć dla ujęć pansymbolistycznych, odnajdujemy stwierdzenia, które nasuwać mogą myśl o istnieniu jakiegoś pomostu. Potwierdzają to zresztą, uprzedźmy, także ustalenia historyków literatury, którzy dostrzegają ewolucję nie tyle może teorii, ile samego zjawiska, jakim jest literacki symbol. Również karmiąca się zawsze terażniejszością literatury krytyka, jeśli nawet nieświadomie, poświadcza coraz częściej, iż tradycyjne ujęcie nie zawsze już wystarcza. Uprzedźmy — nie chodzi tu o ewentualne różnice, wynikające z odmienności decyzji metodologicznych badaczy i krytyków sztuki słowa. Zanim spróbujemy uchwycić znamiona oraz istotę ewolucji interesującej nas figury, musimy jeszcze raz powrócić do opozycji alegoria — symbol, relewantnej od czasu supremacji myśli Goethego.

prawdami, daje bezpośrednie poznanie idei. Tę postawę wobec obrazów uważano za wyższą od racjonalnej; pozwala bowiem ująć treści, których nie można przekazać za pomocą słów”. Por. J. Białostocki *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, w tegoż: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 151. Wiąże się to z nierozstrzygniętą do dzisiaj dyskusją toczącą się wokół pytań: Czy słowo jest znakiem czy symbolem? Czy słowo w ogóle może być symbolem? Por. H. Löffler *Das sprachliche Symbol*, w: *Welt der Symbole...*, s. 23–27.

Wypada tu przy okazji podkreślić rozmiary dyferencji sztuki malarskiej i sztuki słowa w odniesieniu do wielu gatunków alegorycznych.

¹⁰ Z. Maciejewski *Pansymbolizm*, „Teksty” 1979 z. 5, s. 158, a także: H. Buczyńska-Garewicz *Filozofia a świat symboli*, wstęp do: S. K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli*, przeł. A. Bogucka, Warszawa 1976, s. 18.

Jak już wiemy – obecną w tekście literackim alegorię każdorazowo określa przenośne znaczenie (wynikające z kulturowego kontekstu). Podobnie jak wspomniana już ironia, alegoria spełnia swą funkcję wskazując na coś, co jest poza nią; zaliczana jest przeto do figur powstających *per immunitationem*¹¹ (przez zastąpienie). W planie poetyki odbioru nakazuje w dziele sztuki, stanowiącym formalno-semantyczną całość i jedność, wyróżnić odrębne płaszczyzny. Jako efekt wolnej umowy między użytkownikami tego samego repertuaru kulturowych znaków, dopuszcza (przynajmniej potencjalnie) możliwość alternatywy, zastąpienia jej przez inny znak arbitralny. Jest to możliwe, ponieważ między alegorycznym obrazem a ukrytym za nim pojęciem, stanowiącym drugi i zewnętrzny wobec pierwszego plan figury, nie istnieje więź substancjalna. Uzmysławia to podnoszona często immanentna absurdalność obrazu czy opowiadanej przez alegorię historii. To zresztą jeden ze sposobów, w jaki autor może sygnalizować czytelnikowi konieczność podjęcia wysiłku alegorezy. W odniesieniu do symbolu mamy do czynienia z sytuacją przeciwną. Arbitralność tego tropu ogranicza zależność właściwych mu semantycznych przesunięć od czynników pozajęzykowych. Jerzy Ziomek pisał:

Symbol jest to taki tekst (znak lub syntagma znaków), który jest względnie wyrazistym i ostrym planem wyrażania dla nieostrego planu treści. Osobliwością symbolu jest to, że jako plan wyrażania jest on częścią planu treści, do którego się odnosi. Symbol jest w sensie semiotycznym znakiem motywowanym, ale nie przez podobieństwo (jak zwykle znaki ikoniczne), lecz przez przynależność do pola odniesienia.¹²

Czyli, inaczej mówiąc, określa go związek z konkretną ontyczną wizją świata, której każdorazowo hołduje twórca symbolu, a która oczywiście może ulec zmianom i im ulega. Symbol podobnie jak metonimia jest – powtórzmy jeszcze raz za autorem *Retoryki opisowej* – „tropem pod względem językowym silnie przezroczystym dla kulturowo zsemiotyzowanej rzeczywistości”¹³. Badając symbol nie mamy zatem

¹¹ Zob. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

¹² J. Ziomek *Symbol wśród tekstów kultury obrzędu i sztuki*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986.

¹³ J. Ziomek *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, w tegoż: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

do czynienia ze zjawiskiem li tylko językowym czy estetycznym. Niezbywalnym kontekstem dla rozważań o ewolucji symbolu literackiego okazuje się historia idei. To bowiem badany przez nią kształt „pola odniesienia” decyduje w gruncie rzeczy o tym, czy zasadne jest mówienie o dwupoziomowym tropie, czy też o monolitycznej rzeczywistości symbolu rozumianego pansymbolistycznie. Z tego punktu widzenia losy interesującego nas tropu są tylko jedną z odsłon dziejów kultury.

Początek kariery symbolu zbiega się w czasie z „przełomem wyobraźniowym”¹⁴, z supremacją takich pojęć, jak: geniusz, natchnienie, oryginalność. Ewolucja tropu wiąże się natomiast z dominacją kilkadziesiąt lat po nim w estetyce tendencji kracjonistycznych i leżących u ich podstaw przemian światopoglądowych. Sądzę, że kierunki ewolucji literackiego symbolu wyznaczają właśnie dwa warianty kracjonizmu. Pierwszy z nich: *ekspresjonistyczny*, zakłada, iż podstawową funkcją sztuki jest wyrażanie subiektywnych przeżyć kreującej dzieło jednostki, przeżyć niesprowadzalnych, ani też nieweryfikowalnych na gruncie rzeczywistości intersubiektywnej, stanowiącej przedmiot rozpoznania i obrazowania sztuki realistycznej. Drugi wariant kracjonizmu: *konstruktystyczny*, podkreśla niezależność świata przedstawionego dzieła wobec życiowej empirii, akcentuje jego autonomiczność, wyrastającą z niepowtarzalnych w swym układzie reguł strukturalnych, w oparciu o które dzieło otrzymuje spójność. „Konstruktystyczny”, znaczy tu: posiadający własną logikę i tłumaczący się sam przez się, bez konieczności odwołania się do jakichkolwiek zewnętrznych wobec dzieła porządków. Przymiotnik konstruktystyczny opatruję cudzysłowem, bowiem w proponowanym przeze mnie ujęciu termin ten wykracza poza obręb estetyki; określa oczywiście pierwotnie jeden z przypomnianych wyżej typów sztuki amimetycznej, ale odnosi się także *à rebours* do postmodernistycznej metodologii badania tekstu literackiego. (Dekonstrukcja tekstu zakłada wszak jego uprzednią, „przedustawną” konstrukcyjność.)

W obu potwierdzonych przez historię literatury przebiegach ewolucyjnych symbolu dostrzegamy postępujące wyizolowanie go z kontekstów zewnętrznych. Dokonuje się ono bądź poprzez subiektywizację

¹⁴ Por. M. Baranowska *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 5–25.

symbolicznego obrazu, bądź poprzez odrzucenie przekonania, że symbol uczestniczy w jakimś leżącym poza dziełem „polu odniesienia”. Prostą konsekwencją zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, jest odejście od dwupłaszczyznowego tropu w kierunku tworu jednostopniowego semiotycznie.

Nawet zgłaszający swe *désintéressement* dla perspektywy pansymbolistycznej, Jerzy Ziomek, rejestrował w swej definicji skutki owej ogólnej tendencji. Twierdzenie o częściowym choćby zlaniu się planu wyrażania figury z planem treści, o uczestnictwie jednego w drugim, zbliża nas wszak nieuchronnie ku koncepcji widzącej w symbolu twór obdarzony własnym autonomicznym bytem, oddala zaś od ujęcia właściwego retoryce. Badaczka młodopolskiego symbolizmu, Maria Podraza-Kwiatkowska, wśród trzech XIX-wiecznych trendów zaprzeczających dualistycznemu rozumieniu symbolu — obok pojmowania go jako bezpośredniego myślenia za pomocą obrazów, bądź jako magicznej identyfikacji — wymieniała właśnie przekonanie o konstytuującej symbol nierozzerwalności znaczonego i znaczącego, desygnatu i znaku¹⁵. Cecha ta w sposób oczywisty narusza tropiczność symbolu, redukuje bowiem, jeśli wręcz nie eliminuje, właściwą mu pośredniość. Odrzucenie pośredniości poezji w tym pośredniości symbolu postulowali poszukujący pierwotnego języka kosmosu (*Ursprache*) romantycy¹⁶. Ekspresjonistyczny wariant „monolitycznienia” symbolu prawdziwej mocy nabrał jednak dopiero w modernizmie, odnajdując swe apogeum w niektórych nurtach awangardowych XX wieku — przede wszystkim w nadrealizmie.

Punkt zwrotny w historii literackiego symbolu określa moment odejścia od mistycznego dualizmu ulotnego zjawiska i idealnego bytu. Transcendencję, której istnienie uznawało oświecenie, negując równocześnie możliwość jej poznania, romantyzm przenikał „okiem duszy”, modernizm związał z kartezjańską *res cogitans*, rozpoczynając tym samym determinizm jaźni. Pożądana i poszukiwana transcendentja modernistów okazywała się tylko złudzeniem umysłu, projekcją rzuconego w nicość „ja”. „Subiektywizm, ten warunek każdej liryki, przeobraził się w poezji symbolistycznej w rodzaj jakiegoś misty-

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 53.

¹⁶ B. Andrzejewski *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Poznań 1989.

cyzmu osobowości. Ja poety symbolisty jest nie tylko jak ja każdego twórcy kluczem do świata, ale całym światem”¹⁷ – pisał w *Modelunkach* Zbigniew Bieńkowski. Oderwanie słowa od rzeczy, znaku od świata, otworzyło przed poetą szansę bycia demiurgiem, ale też, odbierając przedmiotowi poznania status intersubiektywnego bytu, relatywizowało to ostatnie. Romantyzm, stawiając wymóg oryginalności, rozbił „wspólnotę języka”¹⁸ – i dlatego tak silnie deprecjonował alegorię, modernistyczne, na wskroś antropocentryczne koncepcje coraz wyraźniej niszczyły „wspólnotę rzeczywistości”, rozpoczynając proces „wykorzenia” symbolu.

Miejsce ogólnie zrozumiałej figury coraz wyraźniej zajmował symbol „indywidualny”¹⁹, „wyobrażony lub wyjaśniany podług specjalnej koncepcji świata morfologicznie możliwego dla umysłu każdego symbolizatora”²⁰ – pisał R. de Gourmont. Specjalnej, znaczy tu po prostu jednostkowo i subiektywnie określanej. Modernistyczny symbol przedstawiał pełnić funkcję narzędzia poznania rzeczywistości zewnętrznej wobec człowieka. Jak cała poezja, z którą był coraz częściej utożsamiany, sprowadzał się do formy ekspresji „ja”. W moim przekonaniu symbol „indywidualny” skupia w sobie podstawowe cechy ekspresyjnego wariantu kreacjonizmu, jest jego skróconą, wyrażoną w języku sztuki, a nie dyskursu, definicją. Nie dziwi zatem fakt, że skrajną realizację tych tendencji odnajdujemy w nadrealizmie.

Jednym z najważniejszych postulatów surrealistów był – jak wiadomo – wymóg maksymalnego uwewnętrznienia poetyckiego świata przedstawionego. „Obrazy są wolną, swobodną kreacją najbardziej intymnego ja. Człowiek nie jest przeszywany przez obrazy, on właśnie jest ich źródłem absolutnym”²¹ – pisał Claude Abastado. Polski krytyk, Jerzy Kwiatkowski, powtarzał myśl francuskiego nadrealisty niemal dosłownie, kiedy w 1958 roku konstatał pojawienie się nowego typu liryki przełamującej socrealistyczne getto wyobraźni.

Przeciwko lirykom, których poezja powstaje na drodze: świat – poeta, występuje liryk o przeciwstawnej, ekspresjonistycznej zasadzie twórczej: rzutuający swoją psychikę na świat zew-

¹⁷ Z. Bieńkowski *Modelunki*, Warszawa 1966, s. 453.

¹⁸ Por. S. Balbus *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1992, s. 145.

¹⁹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 35.

²⁰ R. de Gourmont *L'Idéalisme*, s. 24, cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 35.

²¹ C. Abastado *Introduction an surrealisme*, Paris 1971, s. 133–134, cyt. za: M. Baranowska *Surrealna...*, s. 10.

nętrzny. Poeta przedmiotowy odkrywa poetyckie elementy istniejące w rzeczywistości. One są, istnieją i bez niego. Dla poety subiektywnego poezją jest wszystko. Wszystko bowiem staje się nim samym. [...] To nie poeta został zbudowany z tej samej materii co cała rzeczywistość. To rzeczywistość została zbudowana z tej samej materii co poeta. [podkreślenie moje – A. S.]²²

Przytaczam te słowa, ponieważ tropiący polskie nadrealizmy Kwiatkowski odwoływał się w swym krytycznym manifestie do kategorii „symbolu”, postulując potrzebę jego autonomizacji opartej o „rosnącą przewagę znaku nad znaczeniem” (sic!). W ramach terminologii właściwej literaturoznawczej koncepcji tropu poetyckiego, krytyk zbliżał się światopoglądowo w swych postulatach ku ujęciom pansymbolistycznym. Ten metodologiczny eklektyzm uzmysławia, z jednej strony, jak silnie w myślenie literaturoznawcy wrosła dwuczłonowa koncepcja symbolu, z drugiej, jak bardzo może się ona różnić z odmiennymi od retorycznej, wpisanej w filozoficzną teorię „dwu światów”, wizjami rzeczywistości.

Modernizm wykorzenił trop z właściwego mu metafizycznego gruntu, postmodernizm sprowadza go dzisiaj do roli tekstowej relacji, kontynuując, jak sądzę, na swój sposób konstruktywistyczny wariant kreacjonizmu. Tutaj też odnajdujemy drugi kierunek ewolucji symbolu. Akcent pada już nie na funkcję poznawczą czy ekspresywną, ale na logiczną i strukturalną autonomię figury stylistycznej, tłumaczącej się samoistnie, nie odnoszonej do „struktury głębokiej” rzeczywistości, a nawet do życiowej empirii, czy „jaźni”. Symboliczny obraz pozbawiony jest zatem jakiegokolwiek zewnętrznego planu, a miejsce tropu zajmuje w postmodernizmie „simulacrum”, część – jak pisze Anna Jamroziakowa – samosterownego i samoregulującego się układu symbolicznego.

„Simulacrum” jako pozór, to co nierzeczywiste, nie kieruje ku temu co symbolizowane, ponieważ zdaje się nie mieć modelu, pierwotnego wzoru, jakiejś rzeczywistości „prawdziwszej” czy „pełniejszej”. [...] „Simulacrum” stanowi jedność tego co symbolizujące i symbolizowane w totalnej sztuczności porządku ontologicznego. Można powiedzieć, że symbol i to, co symbolizowane istnieją w tym samym ładzie ontologicznym, ponieważ to, co symbol wyraża [...] nie ma innej podstawy poza tekstową – językowo ufigurowaną całością.²³

²² J. Kwiatkowski *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958 nr 3, s. 8.

²³ A. Jamroziakowa *Czy możliwy jest postmodernistyczny symbol głęboki?*, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, Warszawa–Poznań 1993, s. 288–289.

Na stawiane zatem z zachowaniem starej perspektywy metodologicznej, ale tyżące już nowej rzeczywistości, pytanie: „czy możliwy jest postmodernistyczny symbol głębok?” – musi paść odpowiedź negatywna.

Odwracając Sartre’owskie sformułowanie, że nie ma nowej techniki bez nowej metafizyki, powiedzieć można, że jeśli zmienia się metafizyka, musi zmieniać się także symbol. Taki a nie inny rozwój historii idei sprawia, że ostatecznie jawi się on dzisiaj jedynie jako element gry, tracąc – jak cała postmodernistyczna twórczość literacka – wszelkie epistemologiczne, ba, chyba nawet ekspresyjne funkcje, które posiadał retoryczny trop, a później modernistyczny „symbol nastrojowy” czy „symbol kompleksu”²⁴.

Znajdujemy się dzisiaj w momencie, w którym „pole odniesienia” zmieniło się na tyle radykalnie, że w gruncie rzeczy mówienie o symbolu jako o tropie wydaje się, a gdy chodzi o teksty „współczesne” (w sensie klasyfikacji światopoglądowej), archaiczne i niezasadne. Paradoksalnie – pogląd ten potwierdza dostrzegalny renesans zainteresowania alegorią i próba zapoczątkowanej przez Gadamera w latach pięćdziesiątych jej „rehabilitacji”²⁵. Alegoria lepiej odnajduje się w nowym porządku kultury. Zamknięta w języku, uczestnicząca w jednym a nie dwóch ładach ontologicznych, nie uległa jak symbol – śmiercionośnemu wykorzenieniu²⁶. Typ prezentowanej przez nią pośredniości oparty jest bowiem o podobieństwo – jak wiemy arbitralnie naddane – a nie o przyległość²⁷. Tym samym alegoria zachowuje zdolność budowania i podtrzymywania relacji między dwoma planami figury, a to z tego prostego powodu, że oba plany sama obiera i kształtuje. W świetle wielu współczesnych przekonań plan wyrażania symbolu–tropu nie ma już czego symbolizować. No-

²⁴ Por. M. Podraza–Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika...*, s. 152–153.

²⁵ Por. H. G. Gadamer *Symbol i alegoria*, w: *Symbol i symbolika*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 100–107.

Walter Hang pisze o estetycznym przeorientowaniu w stosunku do alegorii, któremu początek dał w 1958 r. H. G. Gadamer, a które kontynuowane było w latach sześćdziesiątych, także w dyskusji z autorem *Prawdy i metody*, przez innych badaczy. Por. W. Hang *Einleitung zum ersten Tag*, w: *Formen und Funktionen*, s. 2–3.

²⁶ Por. M. Czerwiński *Symbol wykorzeniony, symbol wolny*, w tegoż: *Przyczynki do antropologii współczesności*, Warszawa 1988, s. 70–143.

²⁷ Odwołuję się tu do utrwalonego w nauce o literaturze sądu, iż alegoria ma się tak do symbolu, jak metafora do metonimii. Por. J. Ziomek *Metafora a metonimia...*, s. 178–220.

tabene w rozważaniach tych badaczy, którzy negują istnienie Kantowskiej „rzeczy samej w sobie”, choćby Cassirera, zwraca uwagę rezygnacja z konsekwentnego rozróżniania insygniów, metafory, alegorii, symbolu *sensu stricto*, etc, i powrót do praktyki synonimicznego traktowania tych terminów. Słowo „symbol” funkcjonuje tu w podobnie szerokim znaczeniu, jak niegdyś termin alegoria, z tą różnicą, iż nie chodzi tu tylko o przedstawienia obrazowe, ale o wszelkie schematyzacje pojęciowe.²⁸

Czy miałyby to oznaczać, że dwuczłonową, literaturoznawczą koncepcję symbolu powinniśmy odesłać do lamusa, traktując ją jedynie jako narzędzie przydatne w badaniach poetyki historycznej? Sądzę, iż jest to tyleż niemożliwe, co niepotrzebne. A to co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, niewątpliwą zaletą tej koncepcji jest jej metodologiczna zgodność z ogólną teorią znaku. Po drugie, tylko ona pozwala nam uchwycić istotę zmian, jakim uległ symbol od momentu aktywnej recepcji Maksym Goethego, przez teorię literatury dostarczając przydatnej analitycznej matrycy. Po trzecie, procesy, które zadecydowały, że tradycyjne ujęcie wydaje się dzisiaj w wielu wypadkach archaiczne, mają naturę historyczną i jako takie są odwracalne. Poszukując zatem rozwiązań pozytywnych trzeba odpowiedzieć na pytanie: czy można w jakiś sposób pogodzić literaturoznawczą koncepcję symbolu z jego „współczesnym” kształtem. Wydaje się oczywistym, że jedyne co można w tym celu zrobić, to „wykorzystać” teorię – śladem samego symbolu – z gruntu filozofii idealistycznej i poszukać jakiejś innej płaszczyzny, na której twierdzenie o dwustopniowości figury zachowa sens i analityczną przydatność. Pomoc przychodzi tu ze strony najmniej oczekiwanej i – jak sądzi teoretyk literatury – podejrzanej *ex definitione*. A jednak.

Hołdujący ujęciom pansymbolistycznym Ricoeur zauważa, iż każdy, nawet najbardziej „współczesny”, jednopłaszczyznowy w sensie retorycznym, symbol posiada „dwa wymiary, czy też lepiej, dwa rodzaje dyskursu: językowy i niejęzykowy”²⁹.

Symbolom wkraczają do języka tylko w tej mierze, w jakiej przeświecają przez świat, w jakiej to, co należy do świata, staje się przezroczyste. [...] Symbol zawsze odnosi swe składniki do czegoś

²⁸ Por. H. Saner *Der Mensch als symbolhaftes Wesen*, w: *Welt der Symbole*, s. 13–17.

²⁹ P. Ricoeur *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, oprac. K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 135.

innego. Tak więc psychoanaliza wiąże swe symbole z ukrytymi konfliktami psychicznymi; krytyk literacki będzie wskazywał na coś, co nazwie wizją świata, lub na pragnienie przekształcenia języka w literaturę; historyk religii zobaczy w symbolach ośrodek przejawiania się sacrum.³⁰

Nietrudno zauważyć, że ów drugi „niesemantyczny wymiar symbolu”, o którym pisze autor *Symboliki zła*, ma wiele wspólnego z tym, co Ziomek nazywał „polem odniesienia”. Ujmowany nawet z obcej literaturoznawstwa pansymbolistycznej perspektywy badawczej „symbol” zachowuje swoistą dwustopniowość i relacyjność. Czyni to „w tej mierze, w jakiej jego oblicze semantyczne odsyła wstecz do niesemantycznego”³¹. Tu właśnie znajduję szansę otwarcia nowych perspektyw badawczych dla starej koncepcji teoretycznej; jest nią znalezienie nowej formuły dwustopniowości tropu. Być może należy ją po prostu postrzegać nie „retorycznie”, ale „hermeneutycznie”, zachowując dla drugiego przymiotnika podwójność cudzość. Nie chodzi mi tu bowiem o jego znaczenie *sensu stricto* metodologiczne, ale o zawartą w nim sugestię konieczności położenia silniejszego akcentu na deszyfrację „poła odniesienia” symbolu, po uprzednim przyjęciu do wiadomości, że ulega ono różnym fluktuacjom i zmianom. (Byłoby lepiej znaleźć jakieś inne określenie.)

W proponowanym spojrzeniu funkcja poznawcza figury stylistycznej zostaje nie tylko ocalona, ale nawet wzmocniona, podkreśla się bowiem wymóg każdorazowego odczytania porządków światopoglądowych, w jakich uczestniczy i jakie wyraża konkretny symbol. Perspektywa ta nakazuje badaczom literackich symboli przywoływanie kontekstów szerszych, niż tylko językowe czy estetyczne. Potwierdza także, iż symbol jest nie tylko tropem poetyckim, ale czymś więcej: kulturową figurą, tekstem, poprzez który możemy poznawać, wyrażać i uczestniczyć w otaczającym nas świecie wielu języków i wielu światopoglądów.

Agata Stankowska

³⁰ Tamże, s. 134–135.

³¹ Tamże, s. 155.