NAUKA 4/2011 • 29-62

BARBARA SIENKIEWICZ*

Symbolistyczno-hermeneutyczny splot, czyli symbol między psychoanalizą, fenomenologią religii i poetycką wyobraźnią. Symboliczne imaginarium *Poematu bukolicznego* Wata

Symbol między psychoanalizą, fenomenologią religii i poetycką wyobraźnią

O nowej, symbolicznej poezji Moréas pisał:

> Wroga dydaktyzmowi, deklamacji, fałszywej uczuciowości, obiektywnemu opisywaniu, poezja symboliczna stara się przybierać Ideę w formę zmysłową, która wszelako nie ma być celem sama dla siebie, i mimo że jest wyrazicielką Idei, poprzestaje na funkcji służebnej. Z drugiej strony Idea nie powinna dawać się widzieć pozbawiona wspaniałych szat analogii zewnętrznych[1].

Symbolizm Moréasa (1886) ma charakter manifestu, proklamującego powstanie nowego kierunku w sztuce, na zasadzie ewolucji następującego po wyczerpaniu twórczego potencjału romantyzmu i połowiczności buntu naturalistów. Do jego podstawowych właściwości zaliczał „dziwność metafory, nowe słownictwo, które łączy dźwięki, kolory i linie – charakterystyczne rysy wszelkiego odrodzenia"[2]. Ogłasza on więc, a także inni mu współcześni, inicjację nowej epoki w dziejach sztuki; utwierdza zarazem podstawowe, a kluczowe dla nowego kierunku, rozumienie symbolu jako figury dwuplanowej, posiadającej „zmysłową formę", służebną wobec „Idei", na którą naprowadza i która jest właściwym celem przedstawienia. Sztuka, stwierdza, „nie może szukać w obiektywności niczego poza zwyczajnym punktem wyjścia, niezmiernie ograniczonym"[3]. Podobnie pisze Albert Aurier o symbolizmie w malarstwie. I dla niego „symboliczne" znaczy takie, które „będzie wyrażało Ideę poprzez formy"[4]. Toteż symboliczne znaczenie przedmio-

* Prof. dr hab. Barbara Sienkiewicz, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Antropologii Literatury, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[1] J. Moréas, *Symbolizm*. Przeł. M. Żurowski. [W:] *Moderniści o sztuce*. Wybór, oprac. i wstęp E. Grabskiej. Warszawa 1971, s. 255-256.

[2] *Ibidem*, s. 255.

[3] *Ibidem*, s. 257.

[4] A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin* [1891]. Przeł. H. Morawska. [W:] *Moderniści o sztuce*, s. 272.

tów jako znaków Idei (w duchu Platońskim) przeciwstawia ich „krótkowzrocznej" percepcji:

> Ale, jakkolwiek jest prawdą, że jedynymi bytami rzeczywistymi w świecie mogą być Idee, jakkolwiek jest prawdą, że przedmioty są jedynie znakami rozpoznawczymi tych idei i że mają one wartość tylko jako znaki idei, jest niemniej prawdą, że w naszych ludzkich oczach, to znaczy w zarozumiałych oczach cieni czystych bytów, [...] przedmioty występują najczęściej jako przedmioty [...], niezależnie od ich symbolicznego znaczenia[5].

W takim ujęciu przedmiotowa rzeczywistość jawi się jako uniwersum znaków, księga, którą trzeba nauczyć się odczytywać. Nie przypadkiem Aurier mówi o posługiwaniu się „przedmiotami jak wzniosłym alfabetem w celu wyrażenia Idei, które mu się objawiły"[6]. Symbolizm byłby zatem tym ruchem, który odsłania symboliczny charakter świata przedmiotów, wytrąca je ze „zwykłej" percepcji, naprowadza na rzeczywistość „czystych bytów", czyli Idei. Zdolność ta dostępna jest artyście, który musi w tym celu abstrahować od praktycznego wymiaru przedmiotów, od widzenia w nich wyłącznie przedmiotów. Tylko bowiem artysta, „człowiek wyższy, natchniony [...] ekstazą, potrafi wytłumaczyć sobie, że on sam jest jedynie znakiem, rzuconym tajemniczym zrządzeniem w niezliczony tłum innych znaków"[7]. Artysta musi być zatem „rozumiejącym wyrazicielem", ale dyspozycja rozumienia, wystarczająca dla naukowca, w przypadku artysty winna być uzupełniona o „umiejętność wzruszania". Aurier mówi tu o „wzruszeniu transcendentalnym, wielkim i cennym, które wprawia w drżenie duszę", dzięki czemu symbole „wyłaniają się z ciemności, [...] zaczynają żyć, ale nie naszym przypadkowym i względnym życiem, ale życiem olśniewającym i istotnym, życiem Sztuki, bytem Bytu"[8].

Aurier swoją koncepcję symbolu i symbolizmu wykłada w szkicu o Gauguinie, w czym tkwi sugestia, że symbolizm jest cechą sztuki czasów mu współczesnych. A jednak sztukę Gauguina, „prawdziwą i absolutną", porównuje ze „sztuką prymitywną, ze sztuką taką, jaką przeczuwały instynktowne talenty pierwszych czasów ludzkości"[9]. Z jednej strony zatem przypisuje symbolizmowi historyczny charakter, z drugiej – w pewnym sensie uniwersalny, wymagający bowiem wyłącznie stosownej dyspozycji rozumienia znaków świata i „wzruszenia transcendentalnego". I to drugie stanowisko zdaje się przeważać. Yeats co prawda stwierdza, iż do nowoczesności „Alegoria przyćmiewała Symbolizm", przeto „na czas jakiś został on przytłoczony przez nią we własnym

[5] *Ibidem*, s. 270.

[6] *Ibidem*, s. 273.

[7] *Ibidem*, s. 270.

[8] *Ibidem*, s. 273-274.

[9] *Ibidem*, s. 273.

jej upadku"[10]. Blake'owi przyznaje pierwszeństwo w dostrzeżeniu – „w nowych czasach" – pewnej między nimi różnicy.

> Symbolizm mówi rzeczy, których inną drogą równie doskonale nie dałoby się wyrazić [...] – by go rozumieć – potrzeba tylko instynktu właściwego; podczas gdy Alegoria mówi rzeczy, które wypowiedzieć się dają równie dobrze, a może i lepiej, na inne sposoby [...] – by być zrozumianą – wymaga z kolei odpowiedniej wiedzy. Pierwszy obdarza głosem nieme przedmioty, a ciałem rzeczy bezcielesne; tymczasem druga czyta sens – który nigdy nie cierpiał na brak głosu ni ciała – i czyta go w czymś widzialnym albo słyszalnym, umiłowanym nie tyle nawet dla sensu owego, co dla Alegorii samej[11].

I on zatem mocno akcentuje związek symbolu z nową, nowoczesną epoką w dziejach sztuki, jakkolwiek symbol jako znak lub przedstawienie „jakiejś rzeczy duchowej przy pomocy obrazów lub własności rzeczy naturalnych" uznaje za właściwość sztuki jako takiej. Każda, „nie będąca zwyczajnym opowiadaniem historyjek, ani zwykłym portretowaniem, jest symboliczna [...]. Bo sztuka, w złożonych barwach i kształtach więzi cząstkę Boskiej Istoty"[12]. Symbol wedle niego zarazem wykracza poza obszar sztuki: pojawia się w transach wizjonerów, ludzi religijnych, czarowników w plemionach prymitywnych, opiumistów, tych wszystkich, którzy kierują „swą myśl ku doskonałości i ku drodze do niej wiodącej, symbole zaś są jedynymi przedmiotami na tyle od wszystkich więzów wolnymi, by o doskonałości mówić"[13]. W tym ujęciu symbol okazuje się składnikiem wszelkiej „wolnej" ekspresji, nienastawionej na cele pragmatyczne, na przedstawianie „motywacji i działań, przyczyn i skutków". Pojawia się w sztuce wszech czasów, choć Yeats różnicuje „symbolizmy". Te dawniejsze określa mianem „tradycyjnych". Ich cechą okazuje się „fragmentaryczność", bowiem „jeszcze nie umieszczają symboli swoich w owej wielkiej procesji, jakby to uczynił Blake". Symbolizm twórców nowoczesnych jest „całościowy", odpowiada „energii imaginatywnej" artysty[14]; objawia się w transie, w śnie na jawie, stanowi przeto „cząstkę dziejów duszy"[15].

To zatem, co powtarza się w przywołanych tu tekstach o charakterze manifestów, to przeświadczenie, że „mowa" symboli i ich percepcja odbiegają zasadniczo od zwykłych, praktycznożyciowych, takich, które w przedmiocie postrzegają tylko przedmiot, pomijają jego aspekt znakowy, wskazujący na inną rzeczywistość: duchową, duszy, ima-

---

[10] W.B. Yeats, *Wstęp do „Księgi obrazów" W.T. Hortona* [1898] Przeł. R. Jabłkowska. [W:] *Moderniści o sztuce*, s. 301.

[11] *Ibidem*, s. 302.

[12] *Ibidem*, s. 303.

[13] *Ibidem*, s. 304.

[14] *Ibidem*, s. 304, 305.

[15] *Ibidem*, s. 307.

ginacyjną, objawianą we śnie, prowadzącą do sfery Idei, czyli ideistyczną. Łączą to, co zmysłowe, z tym, co pozazmysłowe czy ponadzmysłowe. Posiłkować się zatem muszą sugestią, co zdecydowało o charakterze historycznie rozumianego symbolizmu jako kierunku w sztuce modernistycznej. Jak pisał Mallarmé,

> N a z w a ć jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; z a s u g e r o w a ć – to dopiero ideał. Kto doskonale opanował ten sekret, używa symbolu – powoli ewokuje jakiś przedmiot, aby ukazać pewien stan duszy, lub odwrotnie, wybiera przedmiot i różnymi odcyfrowaniami wydobywa z niego stan duszy[16].

To dlatego, jak pisze Eco, „dopiero w symbolizmie drugiej połowy XIX wieku" pojawiła się świadoma koncepcja dzieła „otwartego"[17], któremu podstawę dała wypracowana w tym okresie teoria sugestii, stwarzająca „atmosferę nieokreśloności" i wyposażająca „tekst w przeróżne sugestie". Stanowiła ona tyleż dyspozycję sposobu budowania utworu, ile dyspozycję recepcji tekstu.

> Utwór, który „sugeruje", przy każdej lekturze odradza się na nowo, wzbogacony o emocjonalny i intelektualny wkład czytelnika. [...] w dziełach poetyckich świadomie operujących sugestią autor stawia sobie za zadanie uaktywnić ów świat wewnętrzny odbiorcy, tak aby z głębi swej istoty odpowiedział na przesłane w dziele wezwanie[18].

Wezwanie do uczestnictwa stwarza właśnie symbol i na nim poetyka sugestii okazuje się w znacznym stopniu oparta.

Istotne znaczenie dla krystalizacji praktyki i teorii symbolizmu musiały mieć zatem także teorie i praktyki recepcji, co ujawniają wystąpienia symbolistów, uprawiających swoistą archeologię – odkrywających symbolizm, jeśli nawet niepełny, „fragmentaryczny", nie tylko w sztuce dawnej, ale też w praktykach magicznych, ekspresji religijnej, mistycznej, w stanach narkotycznych. Jego uniwersalizacja zmierza zatem w kilku kierunkach – ekspansji wstecz, obejmując sztukę dawną, przednowoczesną, a nawet starożytną, ale i wszerz – ogarniając sztukę jako taką oraz inne formy ekspresji ducha i duszy. Zarazem z tak szeroko rozumianego symbolizmu wyodrębniają symbolizm nowoczesny, „całościowy" – kulminacyjne osiągnięcie nowych czasów i ich właściwa ekspresja. W efekcie absolutyzują stan symbolistycznej sztuki schyłku XIX wieku jako pożądanej realizacji symbolizmu „pełnego", czyniącego symbol podstawowym środkiem ekspresji, opartego na „wielkiej procesji" symboli i wspieranego teorią sugestii. Symbol zatem

---

[16] S. Mallarmé, *Z odpowiedzi na ankietę J. Hureta: Evolution littéraire*. Przeł. M. Żurowski. [W:] *Moderniści o sztuce*, s. 252.

[17] U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*. Przeł. J. Gałuszka. [W:] *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 32.

[18] *Ibidem*, s. 34.

należy do ekspresji – artystycznej, religijnej – każdego czasu, symbolizm jako kierunek, którego zasadniczą cechą okazuje się „procesja symboli", określa sztukę nowoczesną. Ta, historyczna w istocie faza okazała się nie tylko płodna artystycznie, ale też w dużym stopniu dominująca ówcześnie, niewątpliwie także dlatego, że twórczości symbolistów towarzyszyła rozwinięta świadomość artystyczna. Pisze Grabska:

> Jeśli do końca 1886 r. słowem „symbolizm" nie określano jeszcze żadnej „szkoły" i jedynie termin „symbol" pojawiał się coraz częściej w określonych kontekstach, jako hasło odkrywające nowe powinności sztuki i elementy dla samego dzieła najważniejsze – to sytuacja zmieniła się w chwili, kiedy młodsze pokolenie symbolistów podjęło analizę aktualnych tendencji reprezentowanego przez nich kierunku[19].

Kluczowe, wedle autorki, okazało się dziesięciolecie 1886-1896. W istocie jednak program symbolistyczny, jak zauważa Grabska, realizowały tak różne propozycje artystyczne, że „żadna z wypowiedzi do końca nie wyczerpuje całokształtu jego przesłanek"[20].

Równie istotne, a może nawet istotniejsze, okazywały się bowiem uzasadnienia pozaartystyczne, wyraziste zaplecze w postaci dualistycznego światoobrazu, jaki symbolizm w znacznej mierze wyrażał, choć w istocie kreował. Symbolistyczny „sposób istnienia – pisze Grabska – zakładał konieczność uświadomienia sobie swoich racji filozoficznych, które zaciążyły w pewnym stopniu na obrazie teorii symbolizmu"[21]. Wśród nich wymienia idealizm, który wydawał się pożądanym przeciwieństwem krytykowanego naturalizmu. Opozycję wobec pogardzanej „obiektywności" równie skutecznie jednak zapewniał zwrot w stronę duszy i ducha, indywidualnej i zbiorowej wyobraźni, które uważano za rezerwuary symboli. Cytowany Przez Grabską Kahn pisał właśnie o duchu, jego ewolucji, o powrocie wyobraźni i związanej z nimi konieczności odnowienia języka:

> Walkę indywidualności przemienić chcemy w walkę doznań i idei, miejscem zaś działania uczynić nie nicowane wciąż zaułki i ulice, lecz umysł – w jego całości lub w jego części. Istotnym celem naszej sztuki jest obiektywizowanie subiektywnego (eksterioryzacja idei) zamiast subiektywizowania obiektywnego (natura widziana przez temperament). [...] Te teorie ugruntowane są na czysto idealistycznej zasadzie filozoficznej, która każe nam odrzucić realność materii i przyjąć istnienie świata jako przedstawienie [*représentation*]. Należy zatem analizę mego „ja" przeprowadzić do końca [...] i zmniejszać modę [...] modernizmu na siłę, ustanawiać zaś literacką niezwykłość[22].

Wypowiedź Kahna jest niejednoznaczna w tym sensie, że prowadzi w kilku kierunkach. „Subiektywizowanie obiektywnego", czyli „natura widziana przez temperament",

---

[19] E. Grabska, *Symbolizm. Wstęp*. [W:] *Moderniści o sztuce*, s. 208.

[20] *Ibidem*, s. 209.

[21] *Ibidem*, s. 209.

[22] Cyt. za Grabska, *op. cit.*, s. 210-211.

jest niewątpliwie zabiegiem podstawowym dla romantyzmu, od którego symbolizm się odgradza. Przeciwstawiane „subiektywizowaniu obiektywnego" „obiektywizowanie subiektywnego" z kolei oddaje zasadę poruszającą symbol, a w konsekwencji także wyraża podstawową zasadę symbolistycznego programu. Myśl ta zawarta jest także w cytowanym uprzednio fragmencie manifestu Moréasa, kiedy mówi on o „subiektywnej deformacji", jako konieczności nowej sztuki, przeciwstawianej naturalizmowi, i stwierdza, że „obiektywność" może być dla niej wyłącznie punktem wyjścia, a i to ograniczonym. W tym zakresie odmienność propozycji danych w przeciwstawieniu jest wyraźna i istotna. Problem dotyczy raczej owego obiektywizowanego subiektywnego. Jest wszak istotna różnica między tym, co czynimy centrum czy źródłem „subiektywnego": czy okazuje się nim duch, idea, „cząstka dziejów duszy"[23], umysł, „ja", czy – wobec odrzucenia realności materii i przyjęcia istnienia świata jako reprezentacji – wydobywane z pamięci przedstawienie, reprezentacja, co musiało przesądzić o rozmaitości symbolistycznej praktyki, zapowiadało także dalsze kierunki jej rozwoju.

Już zatem u początków symbolizm odwołuje się do różnych wykładni i uzasadnień, w efekcie rozszczepia się na odmienne ujęcia, a także dyrektywy dotyczące recepcji. Jedna każe szukać w symbolu znaku Idei czy sfery duchowej, posiłkuje się przeto hermetycznymi pismami, gnozą i neognozą Schurégo, sięga po mitografię Wschodu, a także lokalną, szuka inspiracji w tradycji judaistycznej, fascynuje okultyzmem. I to ta przede wszystkim zaważyła na obrazie „historycznego" symbolizmu, w szczególności polskiego, choć równie istotna wydaje się druga – psychologizująca, traktująca symbol jako nośnik przeżyć wewnętrznych, ekspresji duszy, znajdujących wyraz w śnie czy stanach narkotycznych, jako wyraz nieświadomych treści psychicznych. Kolejna – traktująca symbolizm jako filozofię reprezentacji – sięga po symbolikę różnych kultur i czasów, nie unikając odkształcania i modyfikacji znaczeń symboli dla niej reprezentatywnych w celu przystosowania do własnych celów. Jak pisze Grabska, tworzywem symbolistów są zjawiska kulturowe:

> wszelkie artefakty, wydarzenia obrastające w legendę, wreszcie wszystkie te rekwizyty historycznej erudycji, którym wyobraźnia artystów wyznacza nowe miejsce pozbawiając je logicznego związku z właściwym im kontekstem. Symbol nieznanej religii, przedmiot służący nierozpoznanym rytuałom, oderwana od dokumentu pieczęć, pozbawiony dawnej funkcji herb, ignorowane przez nowszą cywilizację obrzędy ludu – oto ślady historii wypatrywane przez wyobraźnię symbolistów[24].

W tej perspektywie należałoby przyjąć, że w dużym stopniu to właśnie symboliści przyczynili się do budowania modernistycznego „muzeum wyobraźni".

[23] Yeats, *op. cit.*, s. 307.

[24] Grabska, *op.cit.*, s. 217.

Jakkolwiek więc od czasu manifestu Jeana Moréasa rozumienie symbolizmu uległo pewnej zmianie, tak ze względu na zmiany praktyk literackich i artystycznych, jak i ściśle z nimi związanych koncepcji teoretycznych, w szczególności metodologicznych, to niewątpliwie wielokierunkowość programu symbolizmu zapewniła mu sporą zdolność trwania, a także w dużym stopniu zaważyła na sposobach ujęcia symbolu. Nie przypadkiem zatem lektura manifestów symbolistów pozwala odkryć, iż wiele z proponowanych przez nich tez powraca w programie francuskich surrealistów, nierzadko stając się jego podstawą. Dlatego, jak zauważa Hofstätter, niełatwo jest „przeprowadzić granicę między symbolizmem a surrealizmem w obrębie ich świata obrazów", chociaż dzieli je istotna odmienność – „Ze świadomym określonym przez nowoczesny intelekt tworzeniem symboli przez symbolistów kontrastuje bezwolne poddane podświadomości odtwarzanie surrealistów, ich automatyczne «kopiowanie» czy pogrążone w marzeniach «znajdowanie obrazów»". Łączy natomiast to, że „nie stanowią stylu, tylko postawę wobec życia i wobec sztuki"[25].

Postawy wobec życia i sztuki wydają się szczególnie podatne na zmiany pod wpływem zewnętrznych koniunktur. O zdolności trwania symbolizmu przesądził jednak również czynnik dodatkowy, nie mniej ważny – szczególny splot symbolizmu i hermeneutyki, widoczny już u początków jego rozwoju jako kierunku. Tak bowiem manifest Moréasa, jak i wypowiedzi innych symbolistów, eksponujące antynaturalizm[26], wyrastały z przełomu antypozytywistycznego, współtworzyły jego Diltheyowską linię, a więc sposób pisania o symbolu i jego rozumienia wiązał się z propozycjami odradzającej się i przechodzącej istotne transformacje nowożytnej hermeneutyki. Ale też i odwrotnie – Diltheyowska hermeneutyka wiele zdaje się zawdzięczać symbolizmowi. Zbieżności między cytowanymi wystąpieniami i uwagami Diltheya o symbolu jest aż nadto dużo. Wszak Aurier jako istotne i niezbędne dyspozycje symbolistycznego artysty wskazuje rozumienie i wzruszenie, rozumiejącą ekspresję i „umiejętność wzruszania", a Yeats przekonuje, iż symbolizm nie jest nastawiony na przedstawianie „motywacji i działań, przyczyn i skutków". Jak Dilthey zatem, który negował wyjaśnianie skoncentrowane na rozpoznaniu punktu wyjścia i celu, przyczyny i skutku, istotne dla nauk przyrodniczych, w dziedzinie nauk humanistycznych miast tego proponował przeżycie i rozumienie, wraz z tkwiącą w życiu „potęgą irracjonalności", co oddalało hermeneutykę od naturalistycznego wyjaśniania, a zbliżało do intuicji psychologicznych.

Zarówno symbolizm, jak hermeneutyka wyrastają zatem z tego samego intelektualnego nastawienia, tak dobrze rozpoznanego przez Ricoeura, wedle którego zwrot w stro-

[25] H.H. Hofstätter, *Symbolizm*. Przeł. S. Błaut. Warszawa 1987, s. 163.

[26] Jak pisze Grabska, symbolizm oznaczał „generalne nastawienie, charakteryzujące twórczość ostatnich 15 lat, będące antynaturalizmem", *op. cit.*, s. 215.

nę mowy symbolicznej i zainteresowania symbolem „jest próbą obejścia trudności, jakie stwarza w filozofii problem punktu wyjścia", pogoń za „prawdą pierwotną", „rozczarowanie, jakie niosła idea filozofii bez założeń"[27]. Rozczarowanie, które zrodził modernistyczny problem epistemologiczny i pochodne wobec niego idee relatywizmu i konwencjonalizmu, konsekwencje desakralizacji, czyli Weberowskie „odczarowanie" świata. Wedle Ricoeura to stygmaty nowoczesności:

> Skoro bowiem teraz, w tym okresie dziejów, podnosimy problem symbolu, czynimy tak dlatego, iż łączy się to z pewnymi cechami naszej „nowoczesności" i jest na tę „nowoczesność" odpowiedzią. Moment dziejowy filozofii symbolu jest momentem zapomnienia, ale też momentem odnowy. Zapomnieniu uległy hierofanie, w zapomnienie popadły znaki sacrum, człowiek utracił poczucie przynależności do sacrum[28].

To zapomnienie, przyznaje Ricoeur, ma swoją odwrotną, dobrą stronę, jaką jest wykarmienie ludzkości i zaspokojenie jej potrzeb poprzez rozwój cywilizacji technicznej, jednak w czasach dominacji języka technicznego ważkim zadaniem staje się „na nowo wypełnić mowę jej bogactwem, [...] ponownie wesprzeć się na jej pełni [...]; albowiem my wszyscy, ludzie nowoczesności, jesteśmy znawcami filologii, egzegezy, fenomenologii religii, psychoanalizy, analizy języka"[29]. Ricoeur uogólnia cechy nowoczesności z nieco późniejszej perspektywy, jakkolwiek znaczące okazują się one już dla wcześniejszej fazy nowoczesności, tej, która zrodziła tak manifesty i poszukiwania symbolistów, jak Diltheyowską hermeneutykę.

W symboliczności, wiązanej z obrazowością, widzi Dilthey istotę poezji, niewątpliwie uniwersalizując w ten sposób charakter poezji swoich czasów. W *Wyobraźni poety* (1887) pisał: „tworzywem i celem przedstawienia jest zawsze przeżycie, zawsze wnętrze, które przedstawia siebie w czymś zewnętrznym, lub coś zewnętrznie obrazowego, uduchowionego dzięki wewnętrznemu przesyceniu", przeto „wszelka poezja jest s y m b o l i c z n a"[30]. Zasadniczą cechą symbolu w jego ujęciu jest zatem połączenie tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, duchowe i zmysłowe: „natura ulega uduchowieniu, to, co duchowe, zmysłowemu uplastycznieniu, rzeczywistość idealizacji"[31]. I dla Diltheya oczywistością jest to, że symbol jest jednym z podstawowych środków ludzkiej ekspresji, że przeto znamienny jest dla wszystkich czasów i obszarów kulturowych.

---

[27] P. Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*. Przeł. S. Cichowicz. [W:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicza. Warszawa 1975, s. 7.

[28] *Ibidem*, s. 7-8.

[29] *Ibidem*, s. 8.

[30] W. Dilthey, *Wyobraźnia poety. Elementy poetyki* (1887). [W:] *Pisma estetyczne*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oprac., wstęp i komentarz Z. Kuderowicz. Warszawa 1982, s. 143-144.

[31] *Ibidem*, s. 217.

> Dążenie do przekazania tego, co nie daje się wypowiedzieć, zrodziło symbole. Zwłaszcza mity ujmują najważniejsze stosunki rzeczywistości, ze stanowiska umysłowości religijnej (*Gemütsstellung*). Ponieważ te stosunki wszędzie są pokrewne [...], przeto podstawowe mity krążą wśród całej ludzkości. [...] Podobnie jak ograniczona jest liczba podstawowych mitów, tak również skończona jest liczba elementarnych symboli, powracających w czynnościach kultowych wszystkich ludów[32].

To, co łączy Diltheya i Moréasa, to przeświadczenie, że symbol jest istotnym środkiem twórczej ekspresji, chociaż Moréas – zgodnie z poetyką manifestu – akcentuje, iż termin „symbolizm" określa „dzisiejszą tendencję ducha twórczego w sztuce", wedle Diltheya zaś należy do „natury poetyckiego tworzenia"; jest „duchową formą" tworzywa wielkich poetów[33]. Odwołuje się tu do znanej metafory: „«Duch i szata», uduchowienie i uzmysłowienie, doniosłość postaci czy sekwencji dźwiękowej i obrazowa widzialność ulotnych emanacji duszy: oto co wszędzie widzi oko artysty"[34].

Skłonność do symbolizowania wywodzi Dilthey z psychofizycznej natury człowieka, w której tkwi „najwyższa zasada rozumienia świata"[35], swoją psychofizyczną naturę przenosi on bowiem na cały świat. Jest to wedle niego czynność pierwotna i mimowolna – „nieodwracalnie podkładamy wnętrze pod to, co zmysłowo-zewnętrzne. [...] Tak powstają następnie trwałe symboliczne stosunki zmysłowo-zewnętrznych form do zawartości psychicznej"[36]. Trudno o większe uprawomocnienie symbolu i wywiedzionej z niego poezji, choć nie tylko jej:

> A mianowicie we śnie i w obłędzie zachodzą, podobnie jak w języku, micie i metafizycznej poezji pojęciowej, trwałe prawidłowe odniesienia między wewnętrznymi stanami i zewnętrznymi obrazami. Jeżeli przez naturalny symbol będziemy rozumieć obrazowość (*das Bildliche*) pozostającą w trwałej prawidłowej relacji z jakimś wewnętrznym stanem, wtedy porównawcza analiza pokaże, iż na gruncie naszej psychofizycznej istoty istnieje krąg symboli naturalnych tak dla snu i obłędu, jak dla języka, mitu i poezji[37].

Te symboliczne obrazy, „zawsze określone", pojawiające się „z zadziwiającą regularnością" w śnie i obłędzie, pisze Dilthey w szkicu *Wyobraźnia poetycka i obłęd* (1886), stany wewnętrzne „interpretują, wyjaśniają i przedstawiają". Jest to jednak „rodzaj biednych, zubożałych symboli", wyrażających „krąg wewnętrznych stanów obłąkanego".

---

[32] *Ibidem*, s. 216.

[33] *Ibidem*, s. 201.

[34] *Ibidem*, s. 202.

[35] *Ibidem*, s. 202.

[36] W. Dilthey, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania*. [W:] *Pisma estetyczne*, s. 271.

[37] Dilthey, *Wyobraźnia poety*, s. 202.

Bogato natomiast, „a przecież prawidłowo rozwijają się w ludzkości wielkie trwałe symbole mitu, metafizyki, poezji”[38] i te na podstawie „przeżyć własnego wnętrza” czynią „zrozumiałym to, co zewnętrzne, dalekie, zaświatowe”[39].

Mógł zatem Dilthey dawać uprawomocnienie dla wszystkich właściwie sposobów rozumienia symbolu, zakresów jego przejawiania się, a także kierunków, w których zmierzał symbolizm, zarówno „ideistycznych”, duchowych czy psychologizujących, choć niewątpliwie uprzywilejowywał te ostatnie.

> Interpretujemy lub uzmysławiamy nasze stany za pomocą zewnętrznych obrazów i ożywiamy lub uduchowiamy obrazy zewnętrzne za pomocą stanów wewnętrznych. Tu tkwią potężne korzenie mitu, metafizyki, ale przede wszystkim poezji. Istota idealności dzieła sztuki polega na tym, że obrazy zewnętrzne stają się symbolem przejmującego stanu wewnętrznego, na tym, że zewnętrzną rzeczywistość ożywia stan wewnętrzny, wnoszony w nią przez widzenie. [...] Te procesy pozwalają więc rozumieć wypowiedzi poetów o działaniu wyobraźni w nich samych[40].

Eksponowanie przez Diltheya wyobraźni jako domeny symbolu sprawia, że w jego pismach estetycznych pojawia się istotny wątek reprezentacji, która nie tyle służy naśladowaniu, ile w poszukiwaniu ekspresji stwarza przedstawienia lub czerpie z bogatego ich rezerwuaru. Dlatego też sporą część rozważań poświęca „medium, w którym pojawia się kompleks obrazowy”, wychodząc ze słusznego założenia, że nie jest ono neutralne. Medium jednak stanowi nie tylko „sekwencja słów”, ale też „jakości muzyczne”, rytm, akcja i ich stosunek „do gry stanów psychicznych” – twórcy i odbiorców, co daje mocne podstawy poetyce sugestii. Uwzględnianie tego stosunku uważa za zdobycz nowych czasów i nowej metody interpretacji („Nasze psychologiczne założenia odsłoniły ten związek”), co ujawnia zestawienie z klasycznymi metodami reprezentacji, Arystotelesowskimi. Przyczyna nie uwzględniania tego związku, pisze Dilthey, tkwiła bowiem „w jednostronności jego zasady naśladowania”. Domaga się przeto uwzględnienia „przedstawieniowego medium języka”, w szczególności „w stopniu spotęgowanym przez wyobraźnię”[41]. To „pierwszy moment medium”[42]. Drugim „jest kompleks ustanawiany przez pamięć”. Tu „poszczególne składniki obrazowe są zatrzymywane, przypominane, odnoszone do siebie i szeregowane obok siebie”[43].

---

[38] W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłęd*. [W:] *Pisma estetyczne*, s. 20.

[39] Dilthey, *Wyobraźnia poety*, s. 202-203.

[40] Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłęd*, s. 17.

[41] Dilthey, *Wyobraźnia poety*, s. 175-176.

[42] *Ibidem*, s. 201. Tu uznaje Dilthey przydatność językoznawstwa w analizie środków przedstawiania, coś „w rodzaju metody analizy dynamicznej”.

[43] *Ibidem*, s. 177-178.

To być może przy tej między innymi okazji Schnädelbach stwierdza, iż odpowiedzią tradycji hermeneutycznej na pytanie postawione przez Diltheya, jak „jest możliwa powszechnie obowiązująca wiedza o historycznym świecie", jest narratywizm[44]. Pisze:

> Specyficzne dla tej postawy znaczenie „znaczenia" wyeksplikował już Dilthey: „Zmienność jest właściwa obiektom, które konstruujemy poznając przyrodę, jak też życiu, dostrzegającemu swoją zmienność we własnych określeniach. Ale jedynie w życiu teraźniejszość obejmuje wyobrażenie o przeszłości w pamięci i o przyszłości w fantazji, która tropi własne możliwości"[45].

W dziedzinie historii Dilthey „podrzucił narratywizmowi hasło, ale nie zastosował teorii narracji [...] środki językowej prezentacji pozostały w znacznej mierze poza polem widzenia"[46]. Inaczej było w przypadku twórczości artystycznej, gdzie skupiał się właśnie na „środkach językowej prezentacji", wśród których jednym z istotniejszych stał się symbol; nadto akcentował, iż stosunki symboliczne „zachodzą [...] w języku", symbole przeto okazują się dla niego „naturalne".

> Zwłaszcza spotęgowane sytuacje uczuciowe szukają niejako możliwości wyładowania w gestach, dźwiękach, połączeniach przedstawień, które następnie jako symbole tej zawartości uczuciowej znów pobudzają uczucie w słuchaczu lub widzu. [...] Te procesy kształtowania stwarzają możliwość wprowadzenia ciągłości w formowaniu wyższych uczuć, zarówno w obrębie indywidualnej egzystencji, jak też w całym rozwoju ludzkości[47].

Dilthey, jak symboliści, uwzględniał zatem nie tylko specyfikę oddziaływania symbolu w procesie recepcji, ale – co ważniejsze – przyznawał symbolowi istotną rolę w podtrzymywaniu ciągłości kultury ludzkiej, a ekspresja symboliczna stawała się podstawowym środkiem dostępu do indywidualnej egzystencji. Kluczową kwestią było „odzyskanie pamięci" – „kompleks ustanawiany przez pamięć" związany z drugim „momentem medium". Obowiązywała tu ta sama zasada, która rządziła poznaniem historii. Jak pisze Schnädelbach, „narratywizm" Diltheyowski zakładał, iż „opowieści różnią się od kronikarskiego porządkowania poszczególnych danych tym, że organizują je w jakiejś strukturze czasu i z perspektywy znaczenia tego, co było wcześniej, dla tego, co stało się później"[48]. Obowiązywała tu zatem pewna pośredniość. Łącznikiem okazywało się znaczenie „znaczenia", w przypadku symbolu przenoszone i zarazem nieuchronnie modyfikowane z perspektywy tego, co później, co każe skupić się na „tworzywie", na medium, czyli środ-

---

[44] H. Schnädelbach, *Rozum i historia. Odczyty i rozprawy 1*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 2001, s. 201.

[45] *Ibidem*, s. 202.

[46] *Ibidem*, s. 205.

[47] Dilthey, *Wyobraźnia poety*, s. 86.

[48] Schnädelbach, *op. cit.*, s. 201.

kach „językowej prezentacji". Drwięga, referując Ricoeurowską ocenę Diltheyowskich korzeni nowoczesnej hermeneutyki, pisze, iż wedle Ricoeura podstawowa różnica sprowadza się do różnicy „między interpretacją psychologiczną a egzegetyczną"[49]. Dzieło Diltheya, stwierdza Ricoeur, „uwypukla centralną trudność hermeneutyki, która podporządkowuje rozumienie tekstu problematyce rozumienia drugiego człowieka jako tego, kto siebie w tekście wyraża. Jeśli przedsięwzięcie to pozostaje czymś zasadniczo psychologicznym, to dlatego, że ostatecznym przedmiotem interpretacji czyni nie to, co tekst mówi, lecz tego, kto się w nim wypowiada"[50]. Skądinąd ten sposób myślenia wydaje się znaczący także dla przedstawicieli symbolizmu jako kierunku artystycznego.

Ricoeur niewątpliwie chce uniknąć „centralnej trudności" hermeneutyki Diltheyowskiej, wychodzi zatem od „mowy pełnej i od sensu już zastanego, wychodzi ze środka mowy, która już rozległa się była i w której wszystko już zostało w pewien sposób powiedziane"[51]. Zwycięża zatem „hermeneutyczna ontologia", „bycie ku tekstowi"[52], klarownie wyłożone przez Ricoeura w analizie sensu zawartego w formule „Symbol daje do myślenia":

> symbol daje – sens nie jest więc ustanowiony przeze mnie, lecz dany jest przez symbol [...] W oparciu o dar – ustanowienie. Sentencja ta sugeruje jednocześnie, że wszystko już zostało powiedziane zagadkowo i że wszystko wszakże trzeba zawsze odtwarzać i przetwarzać w wymiarze myślenia. Jak kształtuje się myśl, ta, która sama dana jest sobie w królestwie symboli, i ta, która coś ustanawia i myśli, to właśnie chciałbym podpatrzeć i zrozumieć[53].

W istocie jednak tu także jesteśmy pomiędzy – sensem ustanowionym przez symbol i ustanawiającą myślą, w jakimś zakresie zatem Diltheyowskim znaczeniem „znaczenia". Wszak Ricoeur, wskazując trzy stadia „rozumienia" symboli, pisze: „Trzy stadia wytyczające drogę ruchowi, którego punktem wyjścia jest ż y c i e zamknięte w symbolach, punktem dojścia zaś m y ś l myślana w oparciu o symbole"[54].

Nie odbiegają także od symbolistycznych i Diltheyowskich ustaleń wskazywane przez Ricoeura „obszary panowania symbolu". Wymienia on trzy: pierwszy to symbole „powiązane z obrzędami i mitami", tworzące „mowę przynależną do sacrum, słowo (*le verbe*) przynależne «hierofaniom»". Drugi obszar „to sfery nocy i marzenia sennego". Symbol wszakże należący do tego obszaru „nie oznacza każdego przedstawienia, które zastępuje sobą coś innego, maskuje je i ukrywa, lecz tylko tę dziedzinę przed-

[49] M. Drwięga, *Paul Ricoeur daje do myślenia*. Bydgoszcz 1998, s. 33-34.

[50] Cyt. za Drwięga, *op. cit.*, s. 34.

[51] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 7.

[52] Schnädelbach, *op. cit.*, s. 222.

[53] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 8.

[54] *Ibidem*, s. 15.

stawień onejrycznych, które wykraczają poza dzieje indywidualne, poza osobistą archeologię podmiotu i schodzą w głąb obrazowego podłoża wspólnego dla całej kultury czy nawet folkloru całej ludzkości". Wreszcie sfera trzecia – poetycka wyobraźnia. Także w niej odradza się „struktura symboliczna" właściwa „proroczym snom" i „najbardziej archaicznym i trwałym formom mowy przynależnej sacrum"[55].

Przyjmując, iż symbol jest „logosem uczucia", że „otwiera i odsłania dziedziny doświadczenia"[56], musi Ricoeur uznać, jak Dilthey, jego związek z życiem, w efekcie aktywność symboliczną uznać za nieautonomiczną, zawsze związaną z inną, a „odkrycie związków łączących funkcję symboliczną z taką lub inną niesymboliczną lub przedjęzykową aktywnością" uczynić przedmiotem zainteresowania wielu dyscyplin badawczych[57]. Znaczenie symbolu poddaje się przeto analizie lingwistycznej, ale zarazem okazuje się dla niej nieprzezroczyste i wymaga innych metod badawczych, właściwych psychoanalizie, historii religii, badaniom nad wyobraźnią poetycką[58]. I te Ricoeur bierze pod uwagę, wskazując strukturę różnych ekspresji symbolicznych. To zarazem stadia rozumienia symbolu oraz pola hermeneutycznej interpretacji.

Pierwsze sytuuje się w obrębie fenomenologii religii, Ricoeur nazywa je „rozumieniem s y m b o l u przez s y m b o l". Patronem takiej interpretacji symboli religijnych staje się dla niego Eliade. Rozumienie to okazuje się równoznaczne z umieszczeniem symbolu „w pewnej całości tego samego co on rodzaju, lecz bardziej niż on rozległej, tworzącej ponadto system w płaszczyźnie, do której on należy"[59]. Konstatację owej systemowości uznaje jednak Ricoeur za „prawdę zubożoną", odgradzającą od pytania, w gruncie rzeczy Diltheyowskiego, „cóż sam robię z owych symbolicznych znaczeń, z owych hierofanii"? Należy zatem, pisze, „nawiązać z symbolami stosunek żywy, a zarazem krytyczny", dostrzec dynamikę relacji w świecie symboli, dalej – „poddać się dynamice, za sprawą której symbolizm skazany jest na prześciganie samego siebie". Dopiero po spełnieniu tych warunków „może rozumienie osiągnąć czysto krytyczny wymiar egzegezy i przekształcić się w hermeneutykę"[60].

Drugie pole stanowi psychoanaliza, a patronami stają się Freud i Jung. Ricoeur jednak, unikając wskazywania więzi natury psychologicznej, stwierdza, iż „dla psychoanalizy aktywność symboliczna stanowi zjawisko graniczne, pojawiające się na granicy

---

[55] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 9-10.

[56] *Ibidem*, s. 21.

[57] P. Ricoeur, *Metafora i symbol*. [W:] *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Warszawa 1989, s. 140.

[58] *Ibidem*, s. 139.

[59] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 15-16.

[60] *Ibidem*, s. 17.

między pragnieniem a kulturą [...] między impulsami a ich projekcjami czy też przedstawieniami", co zmusza psychoanalizę do posługiwania się narzędziami egzegezy tekstu – „głębokie konflikty opierają się wszelkiej redukcji do procesów językowych, a jednocześnie nie mogą być odczytane gdzie indziej niż we śnie lub tekście symbolicznym". Tu symbol „waha się na granicy *bios* i *logos*" i dowodzi „zakorzenienia Dyskursu w Życiu"[61].

Wreszcie trzecie pole – wyobraźnia poetycka i świat poetycki, o którym Ricoeur mówi, że jest z jednej strony wolny, przede wszystkim od „intencji referencyjnej", z drugiej okazuje się związany „przez to, co kreuje": „zniesienie wartości referencyjnych dyskursu potocznego stanowi niezbędny warunek, który umożliwia wniesienie do języka nowych konfiguracji wyrażających znaczenie rzeczywistości", a wraz z nimi zostają „wniesione do języka nowe sposoby bycia w świecie, życia w nim, a także projektowania w nim naszych najgłębszych możliwości duchowych"[62].

Nawiązanie z symbolami należącymi do sfery sacrum stosunku „żywego" i krytycznego sprawia bowiem, że możemy przez krytykę powrócić do pierwotnej naiwności – w czasach „zapomnienia znaków sakralnych [...] jedynie i n t e r p r e t u j ą c możemy ponownie s ł y s z e ć i r o z u m i e ć". Warunkiem okazuje się Diltheyowskie „wczucie", choć nie oznacza dotarcia do innego, ale do tego, o czym „mówi tekst", a co wymaga pozostawania „w *aura* badanego sensu"[63]. Nieuniknionym składnikiem owej interpretacji okazuje się demitologizacja, która jednak musi zwracać „uwagę na wymiar symbolu jako pierwotnego znaku sacrum". W takim ujęciu nowoczesność okazuje się autokrytyczna za sprawą „hermeneutyki symboli". Wiara w symbole okazuje się bowiem wyrazem „nędzy nowoczesności" i lekarstwem na nią. Pozwala nowoczesności „pokonać w sobie to, co ją doprowadziło do uniepamiętnienia sacrum"[64], co skądinąd mieściło się w polu intuicji symbolistów.

Ricoeur proponuje zatem filozofię wychodzącą od symboli, stanowiącą klucz do egzystencji, zarazem – jak pisał Hofstätter – pewną „postawę wobec życia", co wydaje się nieodległe od programu symbolistów, nadto niewątpliwie równie mocno uprzywilejowuje i dowartościowuje symbol jako „mowę pełną". Wskazuje również, że refleksja symboliczna, stojąca u podstaw formuły „symbol daje do myślenia", jest – jak tworzenie symboli przez symbolistów – określana przez „nowoczesny intelekt", istotny wszak także w hermeneutyce Diltheyowskiej.

---

[61] Ricoeur, *Metafora i symbol*, s. 140-141.

[62] *Ibidem*, s. 142-143.

[63] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 18. Zastrzega jednak Ricoeur, że nie należy utożsamiać „współudziału w sensie z więzią psychologicznej natury, istniejącą między interpretatorem a «poszczególnymi ekspresjami życia»", co proponował Dilthey.

[64] *Ibidem*, s. 19.

Już zatem w enuncjacjach symbolistów zawarte zostały podstawowe hermeneutyczne zasady – w definiowaniu symbolu, w przeświadczeniu, że łączy on sferę zmysłową z duchową, ideistyczną, że poprzez symbol wypowiada się dusza czy wewnętrzny świat artysty, że symbole są środkiem ekspresji religijnej. Wreszcie, zbliża ich do siebie przeświadczenie, jakkolwiek z różną mocą artykułowane, że symbolizm jest formą rozumiejącej egzystencji. To, co wnosi Ricoeur, to systematyzacja symbolistycznej ekspresji, wyraźne wskazanie jej nieautonomicznego charakteru oraz dziedzin „odpowiedzialnych" za badanie symbolu, z których dorobku Ricoeur skwapliwie korzysta (pomijam tu oczywiście czysto filozoficzny wymiar koncepcji Ricoeura). Przede wszystkim zaś Ricoeur wyraźnie tematyzuje „splot stosunków" łączących symbol z hermeneutyczną interpretacją i samą hermeneutyką[65]. Symbol i symbolizm nieuchronnie związane zostają z filozofią interpretacji, której podstawą jest rozumienie. „Nie istnieje bowiem symbol – pisze Ricoeur – który wzbudza rozumienie bez jakiejkolwiek interpretacji"[66].

Wyraźniej natomiast eksponuje Ricoeur rolę mowy czy „słownego uniwersum". Pozostając generalnie przy definiowaniu symbolu jako znaku o strukturze „skrywającej w sobie dwojaką intencję" – sens „pierwotny, dosłowny, jawny", który „wskazuje sam w trybie analogicznym sens drugi, dany wyłącznie w jego obrębie"; symbolu, który „stanowi sam ruch sensu pierwotnego pozwalający nam uczestniczyć w sensie ukrytym"[67], dobitnie akcentuje, że rzeczy, elementy wszechświata, marzenia sennego, zyskują charakter symbolu „dopiero w obrębie słownego uniwersum"[68]. I ten aspekt zaczyna przeważać w definiowaniu symbolu.

Od Goethego szczególnie eksponowano poznawczy aspekt symbolu, dlatego dla symbolistów istotne było, do jakich sfer chce on docierać – religijnej, duchowej, psychicznej, zmysłowej, kulturowej. Zarazem jednak mówić musimy w każdym z tych wypadków o nieco odmiennych rozumieniach symbolu i symboliki, nadto uwzględniać wyższy porządek światopoglądowy, do którego symbol należy i który współtworzy. To złożone dziedzictwo symbolizmu przetrwało. Zostało ono wzmocnione, ujęte w formy dyskursywne przez nowoczesną hermeneutykę, trudno zarazem oprzeć się wrażeniu, że w jakimś stopniu z niego została wywiedziona. Symbol, pisze Ricoeur, „poprzedza hermeneutykę"[69]. Jakkolwiek więc nowoczesna, Diltheyowska hermeneutyka, jak i symbolizm zdecydowały w dużym stopniu o rozumieniu symbolu i w tym sensie odegrały niepoślednią rolę w krystalizowaniu się „hermeneutyki symboli", w efekcie – wedle

[65] *Ibidem*, s. 18.

[66] *Ibidem*, s. 15.

[67] *Ibidem*, s. 12.

[68] *Ibidem*, s. 11.

[69] *Ibidem*, s. 13.

określenia Schnädelbacha – „filologizacji filozofii”[70], a przy okazji „filologizacji” symbolizmu, to zarazem w dwudziestowiecznej jego wykładni Ricoeura – także Gadamera, którym tutaj się nie zajmowałam – w istocie dokonało się też pewne ważne przesunięcie. To, co wnosi hermeneutyka dwudziestowieczna, to skupienie na mowie, zbliżające taki sposób myślenia, jaki jest znaczący dla refleksji wiązanej ze „zwrotem językowym”, kiedy to coraz bardziej upowszechnia się przeświadczenie, iż symbol, jak i inne tropy opisywane przez retoryki, jest nie tylko sposobem interpretacji świata, ale także ustanawiania go przez akt językowy.

„Zwrot lingwistyczny” w badaniach odwrócił relacje – trop nie tyle podlega „ideologii”, ile ją wytwarza, co odsłania de Manowska interpretacja rozważań Hegla o symbolu, wydobywająca ukryte założenia autora *Estetyki*:

> W Heglowskim [...] podziale sztuki na trzy fazy, dwie z tych faz oznaczone są terminami historycznymi – fazy klasyczna i romantyczna (która u Hegla oznacza wszelką posthellenistyczną, *it est* chrześcijańską sztukę) – podczas gdy trzeci okres oznaczony jest terminem „symboliczny”, który teraz kojarzymy ze strukturami językowymi i który wywodzi się nie z historiografii, lecz z praktyki prawa i władzy państwowej[71].

Rozumienie symbolizmu, wskazuje de Man, w istocie okazuje się pochodną Heglowskiej koncepcji historii, prawa i władzy, nie jest zatem neutralne; odwrotnie okazuje się głęboko uwikłane. Podobnie jak odróżnienie znaku jako arbitralnego od symbolu jako „pewnego oglądu”. Znak, stwierdza de Man, ilustruje „zdolność inteligencji do «używania» postrzeganego świata dla swych własnych celów, zacierania (*tilgen*) jego własności i stawiania w to miejsce innych. Ta aktywność inteligencji jest zarówno wolnością, skoro jest arbitralna, jak i zniewalaniem, skoro, by tak rzec, zadaje gwałt światu”[72]. Myśl bowiem, „w przeciwieństwie do postrzegania, zawłaszcza świat i dosłownie «podporządkowuje» go swej mocy. [...] Sprawcą tego zawłaszczenia jest język”[73]. Uwaga ta dotyczy wedle de Mana także symbolu, który okazuje się gestem kreatywnym – stwarzania świata i sprawowania nad nim władzy. Symbol jest, de Man używa tu określenia Hegla, „ideologicznym a nie teoretycznym konstruktem”[74]. Ideologia symbolu, uwikłana w opozycje, zdominowała dyskusje o romantyzmie i jego modernistycznej spuściźnie, określała także sądy wartościujące. „Władczą metaforą”, która te opozycje i całą tę ideologię organizowała, stała się „interioryzacja”:

---

[70] Schnädelbach, *op. cit.*, s. 221.

[71] P. de Man, *Znak i symbol w „Estetyce” Hegla*. [W:] *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybysławski. Wstęp A. Warmiński. Gdańsk 2000, s. 138.

[72] *Ibidem*, s. 143.

[73] *Ibidem*, s. 144.

[74] *Ibidem*, s. 149.

> Zmysłowa manifestacja (*sinnliches Scheinen*) sztuki i literatury jest zewnętrzem wewnętrznej treści, która sama jest zewnętrznym wydarzeniem lub bytem, który został uwewnętrzniony. Dialektyka uwewnętrznienia przygotowuje model retoryczny wystarczająco silny, aby przezwyciężyć narodowe i inne empiryczne różnice między rozmaitymi tradycjami europejskimi[75].

Dialektyka ta organizuje symbol, zarówno w ujęciu symbolistów, Diltheya, jak i Ricoeura. W stosunku do tego ostatniego w szczególności zdaje się być prawdziwe stwierdzenie, iż symbol jest „ideologicznym konstruktem". Tu bowiem symbol niewątpliwie wytwarza nie tylko koncepcję filozoficzną, ale i ideologię, co szczególnie ujawnia ujęcie zadań „hermeneutyki symboli" jako odpowiedzi na „nędzę" nowoczesności.

W tej perspektywie Ricoeur zdaje się zatrzymywać w pół drogi, pisząc, iż struktura znaczenia symbolu jest równocześnie „funkcją nieobecności", jako że „odsyła do nieobecnych przecież rzeczy, oraz funkcją obecności, skoro ma tę nieobecność uobecnić, przedstawić"[76]. Z jednej strony stwierdza: „sens nie jest więc ustanowiony przeze mnie, lecz dany jest przez symbol", z drugiej wszakże zakłada istnienie myśli, „która coś ustanawia". W szkicu *Metafora i symbol* akcentuje skupienie na mowie: logika „korespondencji wiążąca dyskurs ze świętym uniwersum [...] przejawia się tylko poprzez dyskurs. [...] Jeśli zaś chodzi o odpowiedniości symboliczne obiegające elementy świata realnego, to i one włączają w grę całą sferę języka"[77]. W innym zaś miejscu pisze: „symbole wkraczają do języka tylko w tej mierze, w jakiej przeświecają przez świat [...]. W świętym uniwersum możliwość mówienia ma swe źródło w zdolności kosmosu do znaczenia"[78]. Zawsze przeto pozostają świat, kosmos, pożądanie i te dopiero znajdują wyraz w języku symboli, które zawsze do czegoś odnoszą: „dopiero w mowie kosmos, pożądanie, wyobraźnia znajdują swój wyraz; zawsze potrzebne jest słowo do podźwignięcia świata i uczynienia zeń hierofanii[79]; zarazem to mowa sama „domaga się – jako środowisko znaczące – odniesienia do egzystencji" i istnieje ścisły „związek między rozumieniem znaków a rozumieniem siebie"[80].

W szczególności ujawnia to refleksja Ricoeura o roli hermeneutyki psychoanalitycznej, która przez krytykę świadomości wskazuje, że „mowa jest zakorzeniona w pragnieniu, w popędach życia". W tym sensie psychoanaliza „mówi o zagubionych przedmiotach, które trzeba w sposób symboliczny odnaleźć".

---

[75] *Ibidem*, s. 150.

[76] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 14.

[77] Ricoeur, *Metafora i symbol*, s. 146.

[78] *Ibidem*, s. 145.

[79] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*. Przeł. K. Tarnowski. [W:] *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 138.

[80] *Ibidem*, s. 141.

> Freud zaprasza nas więc do postawienia w nowym świetle kwestii stosunku między znaczeniem i pragnieniem, między sensem i energią, to znaczy ostatecznie między mową i życiem. [...] Na swój sposób psychoanaliza doprowadza nas do [...] pytania: jak porządek znaczeń jest zawarty w porządku życia? To cofnięcie się od sensu do pragnienia jest wskazówką możliwego przejścia refleksji ku egzystencji[81].

Powiada więc – jak Dilthey – „Egzystencja nie staje się sobą, ludzką i dojrzałą, w inny sposób niż przywłaszczając ten sens, który przebywa najpierw «na zewnątrz», w dziełach, instytucjach, pomnikach kultury, w których obiektywizuje się życie ducha"[82]. Przy czym, niejako polemicznie, stwierdza: „rywalizujące hermeneutyki nie są zwykłymi «grami językowymi», jak by się to działo, gdyby ich całościowym uroszczeniom stawiło się czoło jedynie na terenie mowy"[83], co wyraźnie wskazuje, iż pozostał przy dialektyce wewnętrzności i zewnętrzności.

„Świętość natury – pisze Ricoeur – objawia się przez to, że wyraża się symbolicznie", symbolizm zaś „jest skuteczny tylko wtedy, gdy jego struktura podlega interpretacji"[84]. Symbolizm – i to Ricoeur pokazał ponad wszelką wątpliwość – wiąże się przede wszystkim z „filozofią" interpretacji i ją powołuje. Z tego względu starałam się wydobyć związki historycznego symbolizmu z nowoczesną, Diltheyowską hermeneutyką. Związki dwustronne i historycznie określone. Zarazem hermeneutyczna interpretacja sprzyja uniwersalizacji, odhistorycznieniu symbolizmu, podporządkowując go przyjętej metodzie interpretacji, co dobrze ilustruje Ricoeurowska „hermeneutyka symboli", skłaniająca do postawienia pytania: symbolizm czy symbolizmy? Ricoeur pisze: „każda interpretacja [...] «przekłada» symbol według sieci, którą narzuca jej sposób czytania. [...] forma interpretacji jest względna wobec struktury teoretycznej danego systemu hermeneutycznego"[85], tj. wywiedzionego z fenomenologii religii, z psychoanalizy, z badań wyobraźni poetyckiej. To zarazem trzy różne symbolizmy, zakorzenione „w fizjonomicznych wartościach kosmosu, w symbolice seksualnej, w wyobraźni zmysłowej", które łączy to, że „dochodzą do głosu w elemencie mowy"[86].

W takim ujęciu symbolizm staje się w pierwszym rzędzie „sztuką czytania". Niewątpliwie jednak niektóre utwory łatwiej niż inne takiej interpretacji poddają się. Chodzi o sytuację, kiedy tekst prowokuje i wyzwala hermeneutyczną interpretację lub oba powstają w podobnym intelektualnym kontekście. Z taką sytuacją, jak się zdaje, mamy

---

[81] *Ibidem*, s. 145.

[82] *Ibidem*, s. 146-7.

[83] *Ibidem*, s. 147-148.

[84] Ricoeur, *Metafora i symbol*, s. 146.

[85] Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 139.

[86] *Ibidem*, s. 138.

do czynienia w przypadku prac Ricoeura poświęconych symbolice zła (książka *Symbolika zła*, esej *Hermeneutyka symboli i refleksja filozoficzna – I*; temat powraca także w *Symbolu i metaforze*) oraz *Poematu bukolicznego* Wata, kolejnej próbie poety zmierzenia się z problemem i fenomenem zła. Co ciekawe, oba teksty są „ideologiczne", oba poświęcone zostały złu i jego symbolice, oba też stają się odpowiedzią na „nędzę" nowoczesności. Oba wreszcie powstały w zbliżonym okresie (*Symbolika zła* Ricoeura opublikowana została w 1960 roku, Wat pracował nad *Poematem bukolicznym* do swojej śmierci w 1967, wielokrotnie go przerabiał, pozostał on jednak nieukończony).

Symboliczne imaginarium *Poematu bukolicznego* Aleksandra Wata

Ricoeur pisze:

> Nie istnieje bezpośrednia, niesymboliczna mowa zła, zła doznanego, poniesionego lub popełnionego. Niezależnie od tego, czy człowiek uważa się za sprawcę, czy za ofiarę zła, które się w niego wdziera – mówi on o tym przede wszystkim i głównie uciekając się do symboliki, której artykulacje można prześledzić dzięki różnym rytuałom „spowiedzi", jakie ujawnia nam religioznawstwo[87].

Wat zdaje się myśleć podobnie, dlatego w *Poemacie* wprowadza symboliczną „mowę zła". Pisarz niewątpliwie uważa się za ofiarę zła – komunistycznego, ale też za częściowego sprawcę w przypadku epizodu współpracy z przedwojenną partią komunistyczną i „Nową Kulturą" Hempla. Wraca do tego wielokrotnie w *Moim wieku*. W *Poemacie bukolicznym* refleksję na temat genezy i fenomenu zła wkłada w usta Kaina. *Poemat* jest jego monologiem wewnętrznym, w istocie jego „spowiedzią". Wat, za pośrednictwem Kaina, „mówi" „uciekając się do symboliki", poddającej się interpretacji na dwóch poziomach, niejako zgodnie z wykładnią Ricoeura. Na pierwszym poziomie („element znaczący pierwszego stopnia") mamy symboliczne obrazy, takie jak: „zejście z drogi, wykroczenie poza wytyczony szlak w rejon zakazany, kręta droga, błądzenie, a więc obrazy występujące w bardziej etycznej koncepcji grzechu, czy też obraz jarzma, brzemienia w bardziej zinterioryzowanym doświadczeniu winy". Te symbole pochodzą „z doświadczenia naturalnego określanego przez kontakt, przez orientację człowieka w przestrzeni"[88].

Watowy Kain niewątpliwie błądzi: skazany zostaje na włóczęgę w świecie permanentnej jesieni, nocy, upadku, mierzwy, wśród butwiejących liści, wciągając „nosem zbutwiałe powietrze" (s. 265)[89]; okazuje się „wiecznym wygnańcem na ziemi osiadłych"

---

[87] Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*. Przeł. H. Bortnowska. [W:] *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 27.

[88] *Ibidem*, s. 27.

[89] *Poemat bukoliczny* Wata cytuję wedle wydania: A. Wat, *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek. BN I 300. Wrocław 2008. Po cytacie podaję numer strony.

(s. 290). Błądzi także w sensie etycznym, wchodzi bowiem na teren zakazany – zabijając brata, przeciwstawia się boskim zakazom i zaleceniom. Tak symbole „pierwotne" przechodzą w „symbole mityczne", nawiązujące do opowieści, obudowanych wokół osób, czasów i miejsc mitycznych, które „wskazują pewną sytuację człowieka w obrębie sacrum"[90]. Te „struktury mityczne" nadają symbolom swój „dodatkowy ładunek" i pełnią potrójną funkcję. Po pierwsze „umieszczają one ludzkość i jej dramat pod znakiem człowieka-wzoru, jakiegoś Adama, *Anthroposa*, przedstawiającego na sposób symboliczny konkretne uniwersum doświadczenia ludzkiego"; po drugie – historię ludzką sytuują „pomiędzy jakimś początkiem i jakimś kresem-celem"; po trzecie – „zgłębiają pęknięcie rzeczywistości ludzkiej, którego przejawem jest przejście, skok od niewinności do stanu winy – opowiadają, jak człowiek pierwotnie dobry stał się tym, czym jest teraz"[91].

I taki właśnie potrójny zamiar realizuje Watowa opowieść o Kainie, który staje się człowiekiem-wzorem, sytuuje się między początkiem czynienia zła a pewnym kresem, czy – w ocenie Wata – apogeum. Kain nieustannie akcentuje w rozmyślaniach inicjalność swojego czynu. Wielokrotnie wraca zatem motyw początku: pierwszej czerwieni, pierwszej krwi, pierwszego snu ludzkości, pierwszego lęku, pierwszej śmierci, inicjujących Historię („Bo i historia zaczęła się ode mnie tj. od aktu zabójstwa, przed tym historii nie było", s. 273) oraz ludzką cywilizację („boć już po zabójstwie Abla powstała cywilizacja", s. 268). Opowiada Kain zatem o przejściu od stanu pierwotnego dobra do panowania zła:

> Krew jest na to, żeby ją przelewać. Lekcja Kaina dla potomnych. [...] Bóg wie, co oni z tego zrobią [...]. Poutracali poczucie śmieszności, późni potomkowie. Aroganccy niedorzeczni. Ale wszystko to są epifenomeny, efemerydalne stany przemienienia wody w krew. W krew rozlaną [s. 268-269].

Czyn Kaina naznacza kolejne pokolenia, a wszak – w jego ocenie – począł się nie z nienawiści, lecz z miłości do Abla („po to kochałem go, o jak ja kochałem, przepaściście, bardziej niż siebie", s. 269), co prowokuje pytanie o rolę Boga w dopełnieniu się bratobójstwa: „bo zawiści nie było między mną / a bratem, powstała dopiero, gdy między nami, w nas wdał się On. / Gdy On przyjął jego ofiarę, a mojej nie przyjął. /Więc zawiść przyszła nie ode mnie, ale od Niego" (s. 272), czy jeszcze dosadniej: „Ledwo stworzył człowieka, już go nakłonił do / grzechu i kary najpierw, i już w następnym pokoleniu / do morderstwa" (s. 272). Kaina niewątpliwie obciąża brzemię zabójstwa, jakkolwiek z góry przesądzonego już w momencie, kiedy Bóg nie przyjął jego ofiary – ofiary rolnika, bezkrwawej ofiary z płodów rolnych, a przyjął ofiarę jego brata Abla – ofiarę krwawą, bo zabitego wołu: „A ponieważ ja, Kain / byłem rolnikiem, więc czyją krew mogłem

[90] Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, s. 27.

[91] *Ibidem*, s. 31.

mu ofiarować? / Naturalnie, brata mego. [...] / Zamordowanie Abla było ofiarą moją, ofiarą Jemu (s. 273).

To znaczy, że Bóg ma upodobanie we krwi? Morderstwo morderstwu nierówne? Wreszcie – dlaczego Bóg, przecież wszechmocny, nie powstrzymał jego ręki, jak uczynił w przypadku ofiary Abrahama, do którego to *exemplum* Kain odwołuje się w argumentacji: „ale przecież Abraham, idąc na górę Moriah / [z] obiecanym synkiem i z nożem ofiarnym, nie / podejrzewał nawet, że taki cud nastąpi, brał to / na serio, czyli obyczaj składania Bogu ofiar / ludzkich nawet u narodu wybranego był chose courante" (s. 273)? Niejasna w ocenie podmiotowości czynu pierwszego bratobójstwa okazuje się także rola wody: „Bo jeżeli na początku była wola wody przemienienia się w krew, rozlew[aną] naturalnie, a ja byłem tej woli agensem i niczym więcej, to primo, dlaczego mnie karać? [..] Secundo, jak mnie karać za zabójstwo, kiedy nie było jeszcze prawa «Nie zabijaj», a prawo jak wiadomo wstecz nie działa" (s. 270).

To Kainowe „krętactwa"? Zarazem wszak towarzyszy mu poczucie winy:

> Wróćmy do punktu wyjścia: za zbrodnię albo karać,
> albo nie. Albo ja, Kain, zawiniłem (choćby i sposobem
> niezawinienia) i po krótkiej próbie krętactwa – o tym
> potem, przekonany o winie.
> W takim wypadku karać, i to stosownie do rozmiaru i
> stopnia winy, a zbrodnia rzeczywiście była monstrualna,
> żadnych okoliczności łagodzących, [s. 276]

W przypadku Watowego Kaina po jednej stronie stoi zatem poczucie winy, po drugiej poczucie niesprawiedliwości oraz brzemienia, którym został nad miarę obciążony. I tak skomplikowany węzeł motywuje „spowiedź" Kaina. Co więcej, Kain okazuje się tu zarówno konkretną osobą mityczną, prototypem, jak również figurą doświadczenia egzystencji każdego człowieka, nie wyłączając osobistego, Wata jako autora tekstu, co dodatkowo modyfikuje i komplikuje symboliczne sensy.

Watowy Kain w tej perspektywie okazuje się Girardowskim „kozłem ofiarnym", albo raczej „postacią tragiczną", wywiedzioną z Ricoeurowskiego rozróżnienia opozycyjnych mitów. Jedne wedle filozofa wiążą „początek i źródło zła z katastrofą czy konfliktem wcześniejszym od człowieka", drugie przypisują „początek zła człowiekowi"; tu zło jest efektem złego wyboru. Do pierwszej grupy należą między innymi mity tragiczne, w których „człowiek popada w winę, tak jak w istnienie. Bóg, który go kusi i wprowadza w błąd, przedstawia pierwotne niezróżnicowanie dobra i zła. [...] Trzeba więc było postawić obok mit orficki – mit duszy wygnanej, pomieszczonej w złym ciele: wygnanie to jest przesłanką wszelkiego ustanawiania zła przez człowieka, który jest odpowiedzialny i wolny"[92]. Ten antropologiczny wariant realizuje także mit adamiczny, kondensujący

[92] *Ibidem*, s. 32.

„początek zła w symbolicznym momencie kończącym niewinność i rozpoczynającym przekleństwo"; jakkolwiek mit złego wyboru, oznaczający „ześliźnięcie się w zło", sąsiaduje tu z mityczną postacią węża, który „ucieleśnia tradycję zła starszego od niego samego"; człowiek przeto „nie inicjuje zła, lecz je znajduje"[93].

Sytuacja taka dowodzi wedle Ricoeura nieprzezwyciężenia „schematu zewnętrzności". W przypadku mitu adamicznego został on „wyparty przez mit antropologiczny", jednak „odradza się w jego łonie i chroni się w postaci węża"[94]. Podobnie jest w przypadku opowieści Wata o Kainie. Symbolika zła prowadzi tu w dwóch kierunkach: koncepcji zła „starszego", zewnętrznego wobec człowieka (tu „chroni się" w symbolice wody dążącej do przemiany w krew) i zła inicjowanego przez człowieka w efekcie dokonania złego wyboru. Znaczące wszakże, iż Wat, dążąc do pokazania potrójnej roli opowieści i zewnętrzno-wewnętrznej genezy zła, na centralną figurę wybiera nie Adama, ale Kaina, nadto proponuje przewrotną interpretację mitu biblijnego. Źródłem zdaje się być Watowe zainteresowanie gnozą, gnostycką mitologią i symboliką, interpretacja zatem musi sytuować się w polu hermeneutyki odsyłającej do narzędzi fenomenologii religii.

Wprost przywołuje Wat w *Poemacie* gnostycką opowieść kosmogoniczną dotyczącą prapoczątków:

> Czerwieni nie było przed zabójstwem mego brata Abla. Owszem, dużo światła. I dużo ciemności. Jeszcze nie skończyły się, odseparowały do końca. Choć były na wodach i w wodzie, ale nie zmieszały się z nią substancjonalnie. Każde bytujące swoim własnym bytem, nie zmieszane nie odseparowane. Tylko woda i lęk. Żeby bodaj kupka błota, mysz, bylinka, echo. Nic [s. 266].

Odwołuje się Wat zatem do gnostyckich zasad pierwotnych, Światła i Ciemności, przed ich zmieszaniem, kiedy nie było jeszcze żadnych stworzeń, co symbolizuje woda. Wedle Kaina na początku były: „Lęk i woda. I nienawiść i woda, która pragnie przemienienia się w krew". Na tym – stwierdza – „można zbudować kosmologię. I tej chętki ja byłem agensem pierwszym, niczym więcej" – „Po to ja Kain jestem Kainem, aby się dokonało w pierwszej prefiguracji, po to miałem brata Abla" (s. 269)[95].

---

[93] *Ibidem*, s. 33.

[94] *Ibidem*.

[95] Wedle doktryny gnostyckiej – np. w Apokryfie Jana – narodziny Kaina i Abla są efektem pohańbienia „dziewicy, która stała u boku Adama" przez demiurga. Spłodzone zostają dwie postaci: Jahwe i Elohim: „«Eloim jest sprawiedliwym, Jave niesprawiedliwym». [...] «Oto ci, którzy u rodów wszystkich ludzi zwą się dzisiaj Kain i Abel». Razem panują oni nad prażywiołami (*archai*), a tym samym nad «grobem», tzn. nad ciałami i materią. [...] Właściwie dopiero to posunięcie demiurga [zaszczepienie Adamowi «żądzy płodzenia» i zrodzenie przezeń Seta] rozpoczyna gnostyckie dzieje świata, wypełnione walką pomiędzy duchowymi siłami światłości i ziemskimi siłami ciemności, a ilustrowane zwykle przykładami z biblijnych pradziejów" – K. Rudolph, *Gnoza*, Przeł. G. Sowiński. Kraków 2003, s. 117.

Kosmologia Kainowa, zbudowana na lęku i wodzie, nienawiści i wodzie, przydziela mu rolę prefiguracji przemiany wody w krew, a zarazem to woda, „od pierwszej swej chwili", pragnie przemienienia w krew. Sama w sobie jest bowiem bezbarwna: „wtedy woda była bezbarwna idealnie, nawet barwy przedmiotów bezbarwnych tu nie było, nawet światła i ciemności w niej były, owszem, ale jej nie poślubiły [...]. Woda, która chce przemienienia w dialektykę Natury" (s. 268). Krew bowiem oznacza „stworzoność" człowieka, jego naturę zmysłową; w przeciwieństwie do duchowej jest „podstawą rozwijającego się życia"[96]. W tym sensie dokonana przez Kaina przemiana prefiguruje ludzkie życie i los jako przynależne do sfery światowej, demiurgicznej; prefiguruje także pełną cielesność człowieka, jego związanie z materią i stworzoną przez Demiurga Naturą. Woda, bezbarwna, niejako niesubstancjalna, przemieniając się w krew, staje się „siedliskiem życia", co rozpoczyna „dialektykę Natury". W owej dialektyce istotne okazuje się, iż przemiana następuje „w krew rozlaną", co prefiguruje los człowieka, jak i wszystkich składników Natury, inicjując dialektykę kata i ofiary: „po zabójstwie protoplastą się stałem / wszystkich upośledzonych zawiedzionych [...] / Frustracyjna sytuacja immanentnie jednej frustracji, / znamy to: prześladowany upośledzony staje się upośledzającym / i tak da capo. Tak zaczęła się Historia" (s. 272-273). Od Kaina zaczyna się śmierć, panowanie śmierci, cywilizacja śmierci („śmierć już była, właśnie w momencie, gdy zamordowałem swego braciszka Abla", s. 271).

Czyn Kaina inicjuje zatem ludzką historię, widzianą w perspektywie powtarzanego aktu zabijania. To jej sedno i esencja:

> cała historia rozegra się między zabijającymi i zabijanymi. Walka o byt, o swoje terytorium, walka klas [...]. A ponieważ afirmacja poprzedza negację, więc przed „Nie zabijaj" musiało być „Zabijaj". Zauważ mimochodem, że na dziesięcioro przykazań 7 jest w formie negatywnej. Zmierzam do tego znów, że historia zaczęła się od zbrodni Kaina. Przedtem było królestwo Natury. Natura naturans, jeszcze nie naturata [s. 278].

Znacząca wydaje się parafraza Spinoziańskiej tezy o jedności Boga i świata: *natura naturans, natura naturata*[97] – oto natura rodząca/tworząca wyprzedza zrodzoną/stworzoną; inaczej: przed zbrodnią Kaina była tylko Natura tworząca, ale jeszcze nie było stworzonej, co odsyła do motywu aktu kreacji demiurgicznej, natomiast „naturata" w sensie dziejów świata materialnego inicjuje Kain.

Nie przypadkiem Kain wspomina „akt obłapki" po śmierci Abla, rozpoczynający koło narodzin i śmierci („Śmierć jest powiązana z rodzeniem", s. 285). W *Poemacie* inicjuje on życie, przedłużane dzięki aktowi prokreacji, co zarazem zapewnia ciągłość zapoczęt-

---

[96] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 362.

[97] A. Dziadek, Przypis do *Ody III* Wata. [W:] Wat, *Wybór wierszy*, s. 204.

kowanemu przez niego wzorowi i w efekcie cywilizacji zabijania. Gnostycy prokreację, jak i cielesność człowieka wartościowali negatywnie, widzieli w nich bowiem celowy zamysł Demiurga, dzięki któremu przedłużone zostało panowanie zła. Podobnie czyni Kain, wiążąc je z grzechem pierworodnym: „Najpierw ciupciali się bezpotomnie, / ale po grzechu pierworodnym – paaszło! / Poszło libido procreandi, proliferacja, / pieprzcie się w nieskończoność, / w postępie geometrycznym" (s. 282).

To, że zbrodnia Kaina rozpoczyna ludzką historię, którą rządzi prawo powtarzalności, niezmienności tak losów człowieka, jak i relacji międzyludzkich i międzyspołecznościowych, prawo wyrażane przez symbol „kółeczka węża, który pożera własny ogon – corsi ricorsi" (s. 278), w *Poemacie bukolicznym* ilustruje swego rodzaju synteza czasów dokonywana przez Kaina. Posiada on pełną wiedzę o tym, co zdarzy się później, po jego zbrodni, co rozpoczyna się od starożytności i sięga aż do czasów współczesnych Watowi, dwudziestowiecznych i obejmuje Auschwitz, Kołymę, Pawkę Morozowa... W *Poemacie* pojawia się kolekcja odwołań do postaci i wydarzeń różnych czasów ludzkiej historii, reprezentujących całą ludzką cywilizację, która jawi się Watowi jako cywilizacja zbrodni. Symbolem tak widzianej cywilizacji staje się w tradycji właśnie Kain i w *Poemacie* ma tego świadomość: „Dopiero po zabójstwie Abla – idee, symbole, / np. akt obłapki po śmierci Abla stał się symbolem (czy imago / jeśli wolicie) aktu zabijania" (s. 264).

Co wszakże można sądzić o Stwórcy, jeśliby wnioskować na podstawie jego dzieła stworzenia? Kain mówi tu jak gnostycy:

> Przecież zabójstwo nie wystarczyło, bo trzeba było uciec się do potopu. Jeżeli ambicja nie pozwala się przyznać, że dzieło było nie dość udane, skoro się raz rzekło „I widział, że jest dobrze" [...]. I na asenizatora swego nieudanego dzieła wyznaczył mnie, Kaina? [...] Byłżebym narzędziem Jego abominacji do własnego dzieła? Jesteś z definicji nieubłaganie doskonały a wszystko co robisz jest fuszerką, która Cię brzydzi? [s. 286-287].

Pojawia się też zasadnicze gnostyckie pytanie – po raz pierwszy w ustach Kaina, a potem zadawane, jak mówi, w każdym pokoleniu: „czemu sprawiedliwy bieduje, a niezbożnik prosperuje? Unde nasze Mala?" (s. 271). Boską karą za czyn bratobójstwa okazuje się wygnanie Kaina z „ziemi żyznej" i skazanie na bycie włóczęgą „na ziemi osiadłych"; „na czole piętno, znak, by pierwszy lepszy / nie podniósł na mnie ręki". Kain w *Poemacie* odsłania paradoksalność takiej kary, interpretując ją właśnie w duchu gnostyckim: „Uważał, że życie jest największą z kar, lepiej się było / nie urodzić, a urodziwszy się lepiej było / z miejsca umrzeć? Akt Stworzenia byłbyż aktem kary [?] (s. 275).

Toteż Kain zadaje bogu pytanie: „dlaczego mnie karzesz skoro w takim czy entym wypadku byłem tylko twoim narzędziem i po co ta lipa z wolną wolą?" (s. 287) Jest to pytanie zasadnicze dla sensu *Poematu*, istotnie reinterpretujące historię biblijną: Kain w czynieniu zła okazuje się tylko – i aż – narzędziem w rękach demiurgicznego zła. Bóg mógł zapobiec, a jednak nie zrobił tego – zło musiało się dopełnić i naznaczyć swoim

piętnem dzieje ludzkości[98]. Jego czyn zatem zyskuje podwójne znaczenie: rozpoczyna ludzką historię – historię czynienia zła i w tym Kain jest jego narzędziem, ale zarazem staje się drogą do dopełnienia się eschatologii wpisanej w system gnostycki, który skądinąd Ricoeur zalicza do „mitologii dogmatycznych", narażonych na niebezpieczeństwo „powtarzania symbolu w sposób imitujący racjonalność, [...], co prowadzi do ich zamrożenia na płaszczyźnie wyobrażeniowej, gdzie się rodzą i rozwijają". Ricoeur przyznaje, że między „gnozą a problemem zła istnieje niepokojący, prawdziwie obłędny związek".

> Na czym polega uwodzicielska siła gnozy? [...] zło dla gnozy jest czymś zewnętrznym, to rzeczywistość quasi-fizyczna, która wdziera się w człowieka od zewnątrz. Jednocześnie – i to już drugi rys gnozy [...] – wszystkie obrazy zła, natchnione przez ów schemat zewnętrzności, zakorzeniają się niejako w tym materialnym przedstawieniu[99].

Wat niewątpliwie uległ uwodzicielskiej sile gnozy. Nie przenosi jednak „mechanicznie" gnostyckiej symboliki, nie traktuje bezdyskusyjnie. Poddaje ją refleksji, której istotnym składnikiem staje się antropologiczna strona zła. W tym sensie, jak chce filozof, myśli „nie za plecami symboli, nie chowając się za nie, lecz wychodząc od nich, idąc według nich"[100].

I właśnie dlatego gnostycka symbolika poddana zostaje w *Poemacie* ważnej reinterpretacji, w efekcie także pewnej „demitologizacji". Dotyczy to przede wszystkim schematu zewnętrzności, zderzonego z drugim aspektem „spowiedzi" Kaina, w którego świetle osobowo inicjuje on zło w ludzkim świecie, co dowodzi interioryzacji zła, pokazanej przez Ricoeura na przykładzie ewolucji symboliki grzechu:

> Rodzi się nieskończone wymaganie doskonałości [...] mamy się lękać spotkania z Bogiem w jego gniewie. [...] Z jednej strony zło nie jest już jakąś rzeczą, lecz przerwaną relacją, a więc nicością. [...] Sam gniew Boga jest też jakby nicością Jego nieobecności. Ale jednocześnie pojawia się nowa forma pozytywnego istnienia zła. [...] W głębi świadomości owo „przed Bogiem" zamienia się w „przed sobą samym"; człowiek jest winien o tyle, o ile czuje się winien. [...] piekło przenosi się z zewnątrz do wewnątrz[101].

Subiektywizacja winy sprowadza Watowego Kaina na dwudziestowieczną „kozetkę" psychoanalityka, przeto interpretacja symboli wymaga odwołania nie tylko do religioznawstwa, ale też do psychoanalizy. W tej perspektywie rozpatrywany *Poemat* angażuje dwie

---

[98] Na co wskazuje przeciwstawienie w *Poemacie* dwóch rodzajów ofiar: Kaina i Abla. Wedle gnostyków ofiary Kaina „bóg tego świata nie przyjął, przyjął zaś krwawą ofiarę Abla: gdyż pan tego świata ma upodobanie we krwi" – cyt. za H. Jonas, *Religia gnozy*. Przeł. M. Klimowicz. Wyd. PLATAN, 1994, s. 108.

[99] Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, s. 37-38.

[100] *Ibidem*, s. 37.

[101] *Ibidem*, s. 29-30.

„hermeneutyki" – równocześnie. W pierwszym bowiem zakresie mamy do czynienia z Kainowym „wadzeniem" się Bogiem, w drugim ze „spowiedzią" duszy udręczonej, odsyłającą do psychoanalitycznych procedur i terminologii. W wiedzę z obu tych dziedzin Watowy Kain okazuje się wyposażony. Psychoanalitycznie interpretuje motywy poczynań Boga:

> Dać uśmiercić ulubieńca i laufen lassen Jego niemiłemu synowi, co za przewrotność uczuć to zalatuje markizem de Sade, Sacher Masochem. Ogromny świat bez jednego ulubieńca, okropność! (Bo i rodziców nie cierpiał). Czyżby chciał samego siebie ukarać za nieudany np. swój twór? [...] Nie chcieć w całym ogromnym wszechświecie nikogo, kto byłby miły sercu? Jak matka, której zbrzydło życie rodzinne i topi swoje małe? [s. 286]

A może, domniemywa Kain, to tęsknota kogoś, kto jest doskonałością „do degradacji, do upadku, a wtedy te perypetie ze mną są niesmaczną teatralizacją tej niezdrowej żądzy" (s. 287).

Interpretacje te być może składają się na „krętactwa" Kaina, dowodzące przyswojenia przez niego pragmatyki psychoanalizy, tym bardziej jednak wskazują one, iż czuje się winnym. To on wszak jest sprawcą zła, to on je inicjuje, staje przeto wobec poczucia indywidualnej odpowiedzialności za nie. Odpowiada przed sobą samym, ale spoczywa na nim także brzemię tych, który powtarzają zapoczątkowany przez niego wzór. I to motywuje podjęcie przez niego monologu-„spowiedzi":

> Od wygnania ciągle jest jesień, ściślej, the Fall,
> trochę psychoanalizy nie zaszkodzi, nie za dużo,
> nie za mało. Cierpliwie – szepnął Kain zasłaniając oczy
> od nazbyt natrętnego słońca. Ułożył się wygodnie jak na kanapce
> u psychoanalityka. Bo już i można stosować psychoanalizę, marzenia senne
> [zaistniały. [s. 263]

W odczytaniu psychoanalitycznym, które sugeruje ten fragment, zaciera się granica między świadomą refleksją Kaina a jego snem, marzeniem sennym, jak w programie surrealistów, z których doświadczeń Wat korzystał:

> Zamknąć teraz oczy, nie broniąc się przepływowi myśli,
> wspomnień, niech mówi podświadomość, powieki mam bardzo grube,
> pod nimi zawsze noc. Zatem pierwszy w dziejach sen
> gdy zabiłem brata. Przedtem
> nie było. Bo i skąd? Ojciec powstał z gliny,
> matka z żebra.
> Glina, żebro a marzenie senne?
> Marzenia senne, powiadam, powstały
> z krwi, z pierwszej
> krwi przelanej.
> Poddać się przepływowi marzeń.
> Zamknąć oczy. Więc we śnie była woda. [s. 264]

Woda, przewijająca się jako motyw w całym monologu Kaina (wspomina on o swojej fascynacji wodą, s. 268), funkcjonuje jako symbol pierwotnego chaosu i równocześnie jako motyw marzenia sennego, w którym jej przemiana w krew staje się projekcją skłonności Kaina, jego pożądań, co wprowadza możliwość interpretacji całego monologu Kaina jako snu, wynikającego z poczucia winy, a więc efektu interioryzacji zła. Interpretacji tej sprzyja swoiste rozmycie obrazów, opatrywanie ich uwagami sugerującymi tylko przybliżony opis tego, co pojawia się w polu świadomości, a co wydobyte z podświadomości, co przeto racjonalnemu wykładowi nie poddaje się: „Nic tylko woda. [...] / I odczuwam ją / wyłącznie uszami, spowija uszy, / przez uszy. / Innych zmysłów nie ma. / Dajmy na to, jakbym był pod wodą. / Woda istniała przez uszy / i uszy istniały przez wodę" (s. 264). Obrazom wody w śnie towarzyszy lęk, jako motyw także powracający wielokrotnie. W takiej interpretacji również przemiana wody w krew należałaby do marzenia sennego, nacechowanego lękiem, byłaby uwewnętrznioną symboliczną reminiscencją dokonanego czynu („Huczy w uszach, nahucza mi lęk", s. 264).

Co więcej, w tekście pojawia się wyraźna sugestia, iż mamy do czynienia ze snem o zabójstwie brata, w którym powracają wspomnienia rozmowy z Bogiem po dokonanym czynie: „Do rzeki mojego pierwszego wspomnienia. I do lęku, pierwszego lęku, który zrodził się jak sen we śnie z pierwszej krwi przelanej w dziejach" (s. 265). Wzmacniają ją uwagi swego rodzaju narratora autorskiego, naprowadzające na sytuację snu bądź jego przerwania, w rodzaju: „Zasnął raptownie. Ale po paru sekundach obudził się odświeżony słowami: woda, woda, która pragnie przemienienia w krew" (s. 267). Wreszcie, większość partii *Poematu* pisana jest w poetyce marzenia sennego – wydarzenia nie są tu racjonalnie porządkowane, obowiązuje zasada skojarzeń, dygresyjność, przemieszanie faktów i czasów, cytatów i obrazów. Sąsiadują tu ze sobą „I śmierć, i trzęsienie ziemi w Messynie i Brigitte Bardot, i uprawa kukurydzy i pieprzenie się pięknych ważek nad Świdrem", i obraz jaszczurki, którą „niebacznym spojrzeniem spłoszyłeś z marmurowej balust[rady] swojej willi w Settignano", i obraz brata Abla, którego uroda „obróciła się momentalnie w siniejące ścierwo" (s. 281- 282).

Metoda ta okazuje się dobrze znana z wczesnego *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, pisanego, jak wyznaje Wat, na parę lat przed Bretonem, ale „z tej samej co on inspiracji Freudowskiej", w stanie transu, „wyłączonej kontroli logicznej"[102], wyzwolenia wyobraźni. W interpretacji dokonywanej z tej perspektywy „dialog" Kaina z Bogiem, nawroty obrazów wody, przemiany wody w krew, Abla, obrazy dotyczące czasów po jego zabiciu, a powtarzające Kainowy wzór i brzemię, byłoby efektem zinterioryzowanego poczucia winy, powracającego w śnie, co zdecydowanie neutralizuje istotność wykładni symboliki odsyłającej do systemu gnostyckiego

[102] A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku". Brulion*. [W:] *Wybór wierszy*, s. 307.

i niepodważalność jej odczytań. W tym kontekście należałoby mówić o psychoanalitycznej, a mającej też wyraźny aspekt wyobraźniowy, „spowiedzi" Kaina, a za jego pośrednictwem Wata, w *Poemacie* bowiem powracają reminiscencje wydarzeń z jego życia, miejsc przez niego odwiedzanych. Jeśli to uwzględnimy, Kain stałby się swego rodzaju tekstowym reprezentantem autora.

Rozmowę swoją z Bogiem po akcie zabójstwa nazwie Kain „doprosem" – „To był początek wiecznej następnie historii z policją", z kłamstwem. O taktyce Boga zaś powie, przywołując bohatera *Braci Karamazow* Dostojewskiego: „To jakaś smierdiakowszczyzna"; wreszcie – to Boska retoryka i dialektyka:

> Bo zważmy: „Coś ty zrobił? Słyszysz jak krew twego brata
> woła do mnie z ziemi? (nie słyszę, nie woła, figura
> retoryczna). Odtąd bądź przeklęty i wygnany
> z ziemi żyznej, której usta piły krew twego brata"
> (znów retoryka: usta ziemi! Początek grafomanii) [s. 274]

To, o czym mowa w *Poemacie*, zaczyna rozgrywać się zatem na kolejnej płaszczyźnie: nie – by tak rzec – faktualnej czy należącej do marzenia sennego, ale na płaszczyźnie języka i przynależnej do niej przywoływanej i reinterpretowanej bogatej wielokulturowej symboliki, chrześcijańskiej, judaistycznej, gnostyckiej, antycznej, cytatów i aluzji do różnych dzieł literackich i filozoficznych, co zarazem sytuuje nas w sferze poetyckiej wyobraźni, czy wręcz – muzeum wyobraźni, porównywalnego z symbolistycznym.

Kain, podejmując w *Poemacie* wielostronną egzegezę wypowiedzi Boga, wypowiada istotną refleksję dotyczącą interpretacji stanów rzeczy, refleksję na wskroś nowoczesną, dotyczącą relatywności wszystkiego. Mianowicie stwierdza on, iż przejście „z jednego rzeczy i stanów Królestwa" nie zależy tylko od ich odmiany, ale od „miejsca, znaczenia, waloru, jaki one uzyskują w nowym rzeczy i stanów ogólnym układzie" (s. 279). Czyli – wszystko jest rzeczą interpretacji, dokonującej się w zmienionych warunkach, a te wszak uległy istotnemu przekształceniu po zabójstwie Abla. Reinterpretacji uległ sam akt morderstwa, jako że zabicie wołu przez Abla nie miało „waloru i sensu morderstwa, chociaż jeżeli poprzestać tylko na faktualnej stronie, było bezsprzecznie morderstwem" (s. 279). Jeśli rozstrzygająca jest interpretacja, to podstawową rolę zaczyna odgrywać język, przede wszystkim symbolika. Kain eksponuje jej funkcję ustanawiającą stany rzeczy: zabicie wołu nie jest morderstwem, zabicie brata – tak. Zabicie wołu było bowiem „sakralizacją wołu, a nie morderstwem" (s. 279). Różnica okazała się ustanowiona: „Od tego jest mowa, mimo całej jej niedokładności, aby tę różnicę w niej ustanowić. A ustanawiając i wyrażając, nadać jej rangę istotności" (s. 279).

Kwestia języka powraca w refleksji Kaina kilkakrotnie: „Ale po pierwsze Abel nie zabił wołu, przyniósł go w ofierze, to błąd semantyczny, to wada pierworodna ludzkiego języka, któren jest źle zrobiony dla ścisłej myśli" (s. 278-279). Wedle gnostyków język,

jak i wszystkie rzeczy należące do tego świata, został stworzony przez demiurga/ Archontów: „Nazwy wywodzące się z świata tego przynależą do błędu; wprowadzili je archontowie (źli władcy świata), aby doprowadzić ludzi do błądzenia”[103]. I niewątpliwie w *Poemacie bukolicznym* język, tkwiące w nim możliwości zmiany znaczeń, przyczyniają się do błądzenia ludzi. Zarazem wpisuje się to w nowoczesną krytykę języka, odsłanianie jego mocy ustanawiającej stany rzeczy i ta perspektywa zdaje się w *Poemacie* przeważać nad gnostycką[104].

Ustanowienie różnicy przez mowę, czego Kain ma świadomość, posiada dalekosiężne skutki, zmienia bowiem relacje Boga i człowieka. Ofiara zabicia wołu należała do ustanowionego porządku, była naturalnym i koniecznym składnikiem „harmonii i równowagi stosunków między bogiem, człowiekiem i światem fauny i flory dobrze wyważonych?” (s. 279) To pytanie, jakie Kain sobie zadaje, pamiętając o ustanawiającej mocy słowa. Nadto ustanowienie różnicy przez boską mowę ma istotny aspekt antropologiczny, w efekcie zaczyna określać także relacje międzyludzkie:

> Przedtem był Kain, był Abel, byli oboje starzy. Ale ani ja ani ty, bo nie było mój-twój. Dopiero: „Gdzie t w ó j brat?” Najpierw twój potem mój potem swój, tak powstały jednostki, kulty jednostek i narody. A potem ja – personalnie [s. 284].

Refleksja ta zasadniczo modyfikuje tak sensy gnostyckie, jak i psychoanalityczne. To, co było wcześniej, przed zabiciem Abla („grzech pierworodny, głupota ojca, chciwość matki, drzewo wiadomości złego i dobrego [...] podstęp, węże”), nazywa Kain „gierkami”, które w istocie służyły harmonii i tylko ją dynamizowały. Należały bowiem – przynajmniej po części – do innego porządku. Destrukcją harmonii okazuje się dopiero akt bratobójstwa, bowiem następuje wtedy nie tylko „zmiana znaczeń, ale i fakt nowy [...] rewolucyjny” (s. 279). Zmiana znaczeń zatem zdaje się stać po stronie Boga, sprowokowanego przez rewolucyjny i emancypacyjny czyn Kaina, co zarazem stanowi odpowiedź na pytanie, dlaczego Wat właśnie jego wybiera na bohatera opowieści.

Wat – obrazoburca, powie Venclova[105]. Nie o bluźnierstwo jednak tutaj chodzi, ale o hermeneutykę zła. Jeśli *natura naturans* wyprzedza *naturata* i nie stanowią one jedności, to oczywisty wydaje się sprzeciw Kaina wobec prawa boskiego. Bóg ostrzegał – „w ciemnych słowach” – „a przecież po co? Mógł w ogóle zapobiec, nie dopuścić. Że niby rób, co chcesz? Ja się nie wtrącam, dałem ci wolną wolę, ale jeżeli zrobisz, to twoja

---

[103] Rudolph, *op. cit.*, s. 69.

[104] W tym kontekście ujawnia się dodatkowe znaczenie wczesnej krytyki języka podejmowanej przez Wata. Niewątpliwie u początków, w okresie przygody futurystyczno-surrealistycznej, wiązało się to z poczuciem kryzysu kultury, cywilizacji. Przekonanie to jednak, wzmocnione późniejszą refleksją o ustanawiającej mocy języka, w przypadku Wata niewątpliwie utrwaliły doświadczenia stalinizmu, przesłuchań, więzienia, zsyłki. Odwołań do nich pojawia się w *Poemacie* sporo.

[105] T. Venclova, *Aleksander Wat – obrazoburca*. Przeł. J. Gośliсki. Kraków 1997.

wolna wola pójdzie ci w pięty. A może, gdyby nie to ostrzeżenie? [...] może by[m] nigdy nie musiał zabić mego brata?" (s. 280) Kain w interpretacji Wata jest zatem buntownikiem przeciwstawiającym się prawu boskiemu, demiurgicznemu, Bogu, mocą słowa ustanawiającemu stany rzeczy. Przeświadczony jest, jak gnostycy, iż poznanie, gnoza jako „mityczny wyraz samodoświadczenia"[106] i wolność winny być podstawowymi atrybutami człowieka. Tylko one pozwalają gnostykowi przeciwstawić się „gwiezdnej «mocy losu», czyli «*heimarmene*», będącej narzędziem demiurga, pozwalającym «ciemności uskuteczniać swe zamysły»"[107]. Gnostyk wie, pisze Quispel, że „gwiazdy zawiadują z nieubłaganą koniecznością zdarzeniami świata [...], ale nie czuje się podporządkowany prawom losu, gdyż wewnętrznie jest wolny [...]. Ta rewolucyjność, ta walka przeciwko kosmicznemu i moralnemu prawu przewija się jak srebrna nić przez całą gnozę". Dlatego „niektórzy gnostycy przyjęli nazwę od imienia Kaina"[108].

Koncentruje się zatem Wat w dużym stopniu na jego emancypacyjnych dążeniach, na przeciwstawianiu się Bogu Prawa. Kain bowiem jest tym, który wie: „wiedzieć, to ws[zys]tko, zrozumieć. [...] Wiedzieć, choćbym od tej wiedzy bardziej cierpiał niż cierpię, bo ja cierpię, tak jest" (s. 287). W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera stwierdzenie: „Religia, której ode mnie wymagasz, jest przecie nie u początku, ale u końca wiedzy" (s. 287). Staje zatem w szeregu buntowników przeciwko Bogu Prawa, takich jak Chrystus, Adam, Set. Niewątpliwie postaci te fascynowały Wata, a Kain szczególnie jako symbol emancypacyjnych dążeń człowieka. Pisze Jonas:

> Wyniesienie Kaina – prototypu wygnańca, skazanego przez Boga na bycie „zbiegiem i włóczęgą" na Ziemi – do godności duchowego symbolu i przyznanie mu zaszczytnej pozycji w linii wiodącej do Chrystusa, stanowi rzecz jasna świadome wyzwanie rzucone odwiecznym wartościom. To opowiedzenie się po „tamtej" stronie, za tym, co tradycyjnie potępiane[109].

Dlatego Wat podejmuje „próbę reinterpretacji mitów biblijnych, a zwłaszcza mitów zawartych w Starym Testamencie"[110], ale jest to wyraziście ukierunkowana, gnostycka reinterpretacja. Jak pisze Rudolph, gnostyckie formacje powstawały „na obrzeżach judaizmu", w efekcie wiele z ich pism można „uznać za wykładnię czy peryfrazę tekstów starotestamentowych"; używały one „materiału biblijnego, mimo często wyraźnie przy tym widocznych znamion polemiki z ich tradycyjnym rozumieniem"[111]. I tak właśnie

---

[106] G. Quispel, *Gnoza*. Przeł. B. Kita. Warszawa 1988, s. 88.

[107] Rudolph, *op. cit.*, s. 117.

[108] Quispel, *op. cit.*, s. 87-88. Wspomina o tym także Jonas, *op. cit.*, s. 109 oraz Rudolph, *op. cit.*, s. 142.

[109] Jonas, *op. cit.*, s. 109.

[110] A. Dziadek, *Wstęp* do: A. Wat, *Wybór wierszy*, s. LXVIII.

[111] Rudolph, op. cit., s. 274.

czyni Wat – czyta opowieść biblijną i proponuje jej swoistą egzegezę, odsyłającą do wykładni gnostyckich oraz nowoczesnych, psychoanalitycznych.

Co więcej, rola hermeneuty została wpisana w *Poemat*, bowiem to tekstowy reprezentant autora, Kain wchodzi w rolę hermeneuty dokonującego egzegezy opowieści biblijnej z perspektywy gnostyckiej i psychoanalitycznej. Kain-egzegeta pokazuje, w jak wielkim stopniu o zmianie sensu wypowiedzi decyduje pozornie błaha zmiana spójnika:

> [...] On nie przyjął mojej ofiary,
> chociaż/ponieważ była z płodów niewinnych
> rolnych, przyjął natomiast ofiarę mego braciszka
> Abla, chociaż/ponieważ była z krwi pierworodnych
> jego stada.

Jeśli przyjmiemy wariant, iż Bóg nie przyjął ofiary Kaina, „ponieważ" była z płodów rolnych, to uzyskujemy sugestię, iż wolał ofiary krwawe, ze zwierząt. Jeśli jednak „ponieważ" zamienimy na „chociaż" otrzymujemy sens odmienny, ginie bowiem intencja upodobania Boga do krwi, pojawia się domyślne przypuszczenie, iż wolał ofiary bezkrwawe, z roślin. Podejmuje także Kain egzegezę psychoanalityczną, kiedy próbuje interpretować decyzje i czyny własne oraz Boga. Odpowiedź Wata na pytanie o źródło zła nie jest zatem jednoznaczna, czego konsekwencją okazuje się podwójność „hermeneutyk" zła: sytuująca się w obrębie religioznawstwa i psychoanalizy. Tu zatem zaczyna się, jak chce Ricoeur, „właściwa hermeneutyka", która „każe nam uczestniczyć w walce, w dynamice, za sprawą której symbolizm skazany jest na przezwyciężenie samego siebie"[112]. W *Poemacie* Wata to przezwyciężenie wydaje się wręcz podwójne.

W pierwszym rzędzie bowiem egzegeza religioznawcza reintepretowana jest przez odwołanie do psychoanalizy, co modyfikuje schemat zewnętrzności, dowodzi bowiem uwewnętrznienia zła. I odwrotnie. Egzegeza tekstu dokonywana z jednej perspektywy zaczyna podważać czynioną z innej. *De facto* staje się to źródłem ironii. W drugim – refleksja o genezie, istocie i etycznym wymiarze zła wzbogacona została w *Poemacie* o ważne uwagi dotyczące ustanawiającej funkcji języka, w szczególności symbolicznego, co każe brać w nawias poprzednie rozstrzygnięcia. Powagę odczytań psychoanalitycznych neutralizują bowiem częste ironiczne i dygresyjne odwołania, na przykład do Junga: „Spróbujmy kwestionariusza Junga. Woda-as kier, Lęk-brzdęk" (s. 265), czy Freuda: „trzymaj się tematu, moja stara głowo. Do wody, zatem do wody (nie freudiańskiej, symbolu prenatalnego itd. itd.) (s. 267); powagę egzegezy boskiej mowy – ironiczne uwagi o grafomanii czy zastosowaniu przez Boga figury retorycznej, która okazuje się „pusta" albo służy stwarzaniu stanów rzeczy. W obu wypadkach jest to ironia

[112] Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, s. 36.

oparta na parabazie, stylistycznym przerwaniu, dysproporcji[113]. I to ona zaczyna, przynajmniej częściowo, podważać obie „hermeneutyki".

Za Watowym Kainem-egzegetą stoi zatem cała tradycja symbolizmu, wzmocniona, usystematyzowana, zuniwersalizowana przez dwudziestowiecznych twórców „hermeneutyki symboli", zakładających wszak także postawę krytyczną, demitologizującą. Wat-Kain wychodzi od egzegezy tekstu, ciąży jednak na niej świadomość człowieka doświadczającego zła dwudziestowiecznego i to ona determinuje odpowiedzi na pytanie dotyczące pochodzenia zła. Wat przeto bez wątpienia sięga po archaiczne symbole, ale przystosowuje je do swoich celów. Wprowadza zatem, jak mówi Ricoeur, „prawdziwe przewroty językowe zmierzające w określonym kierunku", co sprawia, że toruje tu sobie „drogę pewne swoiste doświadczenie", a jednocześnie ujawnia „życie symboli"[114]. Pisze Ricoeur:

> Przez wizję etyczną zła rozumiemy interpretację, która stara się pomieścić zło, możliwie bez reszty, wewnątrz wolności człowieka. Zło jest wynalazkiem wolności; odpowiednio do tego etyczna wizja zła jest wizją, zgodnie z którą wolność okazuje się w swej najgłębszej warstwie władzą działania i władzą bycia. Wolność, która zakłada zło, jest wolnością zdolną do upadku, zboczenia, przewrotności i błędu. To ciągłe „wyjaśnianie" zła przez wolność, a wolności przez zło, jest istotą etycznej wizji świata i zła[115].

W takiej przestrzeni koincydencji wolności i zła niewątpliwie sytuuje się Kain w *Poemacie* Wata i taką przestrzeń wolności zakreśla. Zarazem podejmuje Kain refleksję o ustanawiającej mocy języka symbolicznego, niewątpliwie mieszczącą się w przestrzeni wolności, a nawet ją poszerzającą. Przekonująco bowiem pokazuje, jak symbol wytwarza „ideologie". Refleksja ta wychodzi jednak już poza etyczną wizję zła, otwierając postulowaną przez Ricoeura refleksję nad symboliką zła, bowiem – jak pisze – w etycznej wizji zła nie mieści się „i do niej nie wchodzi [...] owo ciemne doświadczenie zła, które na różne sposoby przebija w symbolice zła, stanowiąc o tragizmie zła"[116]. Ów tragizm w *Poemacie* osłabia jednak wszechobecna w monologu Kaina ironia, objawiającą swoją stronę, by tak rzec, negatywistyczną. Kain w *Poemacie* jest przeto z jednej strony Ricoeurowskim „herosem tragicznym", którego tragedia przetrwa, jako że „to, co chce powiedzieć – i nie może – wciąż jest u k a z y w a n e w fundamentalnym obrazie, w widowisku, jakie przedstawia heros tragiczny, niewinny i obciążony winą"[117]. Z drugiej strony Wat przypisuje Kainowi dwudziestowieczną nieufność wobec języka, przede

---

[113] P. de Man, *Pojęcie ironii*. [W:] *Ideologia estetyczna*. s. 251-283.

[114] Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, s. 28.

[115] *Ibidem*, s. 39.

[116] *Ibidem*, s. 42.

[117] *Ibidem*, s. 34.

wszystkim wobec tego, co należy do trybu symbolicznego, a co wzięte zostaje w cudzysłów ironii, w znacznym stopniu podważający i heroiczność, i tragiczność. W efekcie kreacja Kaina w *Poemacie* łączy rysy „tragicznego herosa" i błazna, co trudno pogodzić ze stosowną estymą wobec symbolicznej „mowy" zła.

Taki stosunek do symboliki wytycza drogę symbolizmowi dokonującemu istotnych „przewrotów językowych", zasadniczo reinterpretującemu archaiczne symbole, wyrastającemu z modernistycznej nieufności wobec ustanawiającej, performatywnej roli języka, w szczególności wobec trybu symbolicznego; symbolizmowi nieufnemu wobec władzy symboli, poddającemu je przeto krytycznej refleksji, wymagającemu zatem także hermeneutyki wychodzącej od postawy nieufności.

Jak pisze Ricoeur, „funkcjonowanie każdego symbolizmu wymaga pewnego minimum hermeneutyki"[118], przynajmniej w takim zakresie, w jakim tekst odwołuje się do pewnego typu lektury, jak jest w przypadku *Poematu* Wata. Hermeneutyka zaś wymaga pewnego minimum symbolizmu. Dotyczy to tak symbolizmu jako historycznie określonego kierunku artystycznego, jak późniejszych prób wykorzystania stworzonych przez niego możliwości symbolicznej ekspresji.

Symbolistic-hermeneutic tangle i.e. symbol between psychoanalysis, phenomenology of religion and poetic imagination. Symbolic imaginarium in the *Poemat bukoliczny* [*The Bucolic Poem*] of Alexander Wat

The symbolistic manifest of Moréas grew up from the antipositivist turn and co-created its Dithley's line. The way of understanding symbol which has been located between the realm of spiritual, religious, soul expression or inner experience of "I" and the poetic imagination, rooted in the symbolism of different cultures and times – was associated with new definitions proposed by reviving and passing significant transformations modern hermeneutics. This symbolistic-hermeneutic tangle decided largely about the meaning of a symbol until the twentieth century interpretations of Gadamer and Ricoeur. Ricoeur, indicating "the areas of a symbol reign" and the structure of symbolic expression, is taking into account psychoanalysis, phenomenology of religion and poetic imagination. In his conception of a symbol has been also made an important shift associated with the focusing on speech, the attitude of "being in front of the text", approaching a significant way of thinking for reflection related to the "linguistic turn". Linguistic track turns out to be a creative gesture of creating the world and holding sway over it. The tangle of symbolism and hermeneutic therefore continues in the twentieth century, which shows the second part of the outline, concerning the symbolic representation of evil in Ricoeur's reflection and in Wat's *The Bucolic Poem*. Both Ricoeur and Wat reflections on this topic deem as an answer to the "misery" of modernity. In his *Poem* Wat takes the criticism of language establish-

[118] Ricoeur, *„Symbol daje do myślenia"*, s. 15.

ing the states of affairs, in particular, symbolic language, what paves the way for symbolism, which is distrustful to authority of symbols and hermeneutics, which comes from the attitude of distrust.

Key words: symbol, symbolism, hermeneutics, psychoanalysis, gnosticism, the poetic imagination