

WZNIOSŁOŚĆ JAKO KOŁO ZAMACHOWE GROZY. O WPŁYWIE ESTETYKI EDMUNDA BURKE’A I IMMANUELA KANTA NA LITERATURĘ ROMANTYZMU

KAMIL BARSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
kamil.barski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-1971-5300

Niepodobna mówić o estetyce XIX wieku, a w szczególności o grozie – tym jej aspekcie, który romantyzm *sensu largo*¹ rozwinął w stopniu wyższym niż jakakolwiek z wcześniejszych epok – bez wspomnienia o Edmundzie Burke’u i Immanuelu Kancie. Choć można wymienić jeszcze innych myślicieli rozważających paradoksalność typowego dla literatury grozy połączenia przykrości z przyjemnością (np. John i Anna Laetitia Aikinowie²), to właśnie ci filozofowie położyli podwaliny pod gotycystyczną i romantyczną fascynację grozą. Wszystko to za sprawą estetyki wzniosłości, rozumianej najogólniej jako właściwość bodźców, które przytłaczają jednostkę „percepcyjnie, wyobrazeniowo bądź emocjonalnie” i sprawiają, że „podmiot doznaje w ostateczności zwielokrotnienia poczucia własnego istnienia”³. Podstawą

¹ Termin ten przyjmuję za Jerzym Ziomek (zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 43). Podobnie, jako romantyczną całość, pojmuje XIX wiek Mario Praz w swojej słynnej książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*.

² Rodzeństwo Aikinów stoi za takimi esejami jak *On the Pleasure Derived From Objects of Terror* czy *An Enquiry into those Kind of Distress which excite agreeable Sensations*. Więcej o ich pracach zob. D.H. Thomson, *Terror High and Low: The Aikins’ „On the Pleasure Derived From Objects of Terror; With Sir Bertrand, A Fragment”*, „The Wordsworth Circle” 1998, Vol. 29, No. 1.

³ J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 15.

tych estetyk jest silne odseparowanie piękna, dającego czystą przyjemność, i wzniosłości, za którą stoi groza i trwoga (które jednakowoż także mogą dawać specyficzną przyjemność)⁴. U początków romantyzmu, jak mówi Jean-François Lyotard, zakreślały one „świat możliwych artystycznych doświadczeń”, a także dokonały „nieodwracalnych przesunięć w przeznaczeniu dzieł”, dzięki którym późniejsze awangardy odnajdywały swoje własne ścieżki⁵. Tego rodzaju awangardą był, moim zdaniem, także romantyzm, groza zaś – najróżniej rozumiana – stała się również udziałem twórców, którzy do romantyzmu, chcąc tego czy nie, nawiązywali – Lautréamonta, Bataille’a, Artauda... Burke i Kant nie byli oczywiście pionierami w zakresie wzniosłości⁶, jednak to właśnie ich warianty tej estetyki wpłynęły na kształt romantycznej grozy. Choć w wielu miejscach zbieżne, poglądy filozofów nie były jednak identyczne.

Najważniejszym traktatem estetycznym Burke’a są *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, w których wyróżnia dwa popędy: samozachowawczy oraz dotyczący nawiązywania relacji z ludźmi. To z tym pierwszym łączy się jego zdaniem wzniosłość. Ma ona charakter dośrodkowy: od danego obiektu do podmiotu⁷. Jej największym źródłem jest strach, bowiem „żadna namiętność nie odziera umysłu równie skutecznie ze wszystkich jego władz działania i myślenia”⁸ jak on. Tyle w teorii.

⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 21.

⁵ J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 183.

⁶ Początki *sublime* należy wiązać z traktatem Pseudo-Longinosa pt. *O górności*. Zaproponował on definicję wzniosłości, która wywarła znaczny wpływ nie tylko na następnych teoretyków tej kategorii, ale też na estetykę i krytykę literatury w ogóle. Zob. R. Brandt, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1, s. 53; R. Specht, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1, s. 93.

⁷ S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke’a*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 23.

⁸ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 63.

Tym, co nas interesuje bardziej, jest to, jak owa wzniosłość może się realizować w praktyce. W pewnym uproszczeniu: Burke'owska groza nie wykracza zanadto poza strach przed bólem, zranieniem i – ostatecznie – śmiercią. Na bazie poczucia zagrożenia lub doświadczenia czegoś, co wywołuje analogiczną reakcję fizjologiczną, albo wreszcie z powodu mocy, której specyfika sprowadza się w zasadzie do sugestii czy potencjalności niebezpieczeństwa – powstaje efekt wzniosłości⁹. Dla jego zachowania istotny jest ponadto dystans oraz wyobrazeniowy charakter zagrożenia – podczas gdy jego obserwacja z bezpiecznej odległości umożliwi doznanie wzniosłości, bezpośrednie zetknięcie się z nim spowodowałoby realną panikę i uniemożliwiło owo doświadczenie¹⁰. Tego rodzaju dystans zapewnia właśnie dzieło sztuki. Doskonałych przykładów dostarczają nam oniryczne obrazy apokalipsy u Zygmunta Krasińskiego i Jeana Paula Richtera – dzięki formule snu apokalipsa dokonuje się tam, ale w bezpieczny sposób. Tak np. dla tego ostatniego świat bez Boga – opisywany w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* – jest koszmarem. Ale właśnie dzięki temu można się z niego obudzić¹¹.

Burke wymienia wiele nośników wzniosłości, wśród których może najważniejszym dla literatury gotyckiej i romantycznej jest niejasność biorąca się z tego, co nie do końca znane, mgliste, potencjalnie groźne. Te właśnie tezy wykorzystuje w swoich powieściach gotyckich Ann Radcliffe – korzystając z atmosfery niedopowiedzenia, trzyma swoich czytelników w napięciu¹². Z ową tajemniczością wiążą się także inne jakości omawiane

⁹ T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, Maryland 1986, s. 92–93.

¹⁰ I. Kościeszka, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20, s. 119–120.

¹¹ M. Siwiec, *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 54, 63.

¹² Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 134, 140. Nieco podobną strategię proponują też Stephen King i H.P. Lovecraft; ten ostatni ujął ją w słowach: „Nie trzeba dużo mówić, wystarczy sugerować”. Zupełnie inną opinię ma z kolei Clive Barker, według którego „nigdy nie pokazuje się za dużo” (zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004, s. 392–393). Jeśli Lovecrafta i Kinga uznać za

przez Burke'a, odczuwane np. wtedy, gdy do czynienia mamy z obiektami potężnymi, niezwykle rozległymi, przepastnymi. Wywołują one wrażenie nieskończoności (*infinity*) albo bezmiaru (*vastness*). Sprawiają, że dostrzegamy, iż funkcjonujemy w jakimś istniejącym ponad nami, większym, a niedostępnym nam – i dlatego właśnie tajemniczym – porządku¹³. Inną stroną tego samego zjawiska jest bezkresna pustka. Nieprzypadkowo, jak zauważa Jarosław Płuciennik, *Frankenstein* Mary Shelley zaczyna się na lodowym pustkowiu, a kończy obrazami gniewnej natury i przepaści¹⁴.

Do czynników ewokujących wzniosłość Burke zalicza też brak. Jako brak światła interpretować możemy np. czerń nocy łączonej z groźnymi pierwiastkami świata czy ciemność (która była, zdaniem Burke'a, wykorzystywana w pogańskich świątyniach do wywołania wrażenia tajemniczości). Właściwości te wyzyskał choćby George Byron w poemacie *Darkness* (a także Adam Mickiewicz w jego polskiej parafrazie), gdzie widzimy świat ogarnięty ciemnością, będący miejscem samotnym, pustynnym, zimnym, a przez to bez wątpienia wywołującym nasz lęk¹⁵. Wszystkie te

spadkobierców teorii Radcliffe, to Barkera można, zdaje się, wpisać w tradycję, której gotycko-romantycznym ogniwem byłby *Mnich* Lewisa, poprzednimi zaś etapami – twórczość D.A.F. de Sade'a (zdaniem którego filozofia powinna „powiedzieć wszystko”) i XVII-wieczne „historie tragiczne”.

¹³ W.F. Byrne, *Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime*, „Humanitas” 2006, Vol. XIX, No. 1–2, s. 25.

¹⁴ J. Płuciennik, op. cit., s. 86.

¹⁵ Więcej o *Darkness* zob. np.: P. Śniedziwski, *Czarne słońca romantyków*, Warszawa 2018, s. 24. Wspomniany zaś lęk związany z „martwością” świata wyzyskują, jak sądzę, teksty kultury, których akcja osadzona jest w postapokaliptycznym świecie (zob. np. powieść Richarda Mathesona *Jestem legendą* i jej ekranizację w reżyserii Francise'a Lawrence'a z 2007 roku, cykl powieściowy *Metro* Dmitrija Głuchowskiego czy serię gier *Fallout*). Jako tekst bliski Byronowi pod względem motywu „czarnego słońca” wymienić warto także *Starość aksolotla* Jacka Dukaja. Motyw lodowego pustkowiecia i grasującego tam potwora – co przywołuje na myśl *Frankenstein* – przedstawia z kolei Dan Simmons w powieści *Terror*. Jednak romantyzm daje też przykłady skrajnego przeciwieństwa tej pustki – np. Północ w *Agaj-Hanie* Krasieńskiego jest pogrążona w chaosie, potwornych wyładowaniach energii, kakofonii agresywnych dźwięków, a wydarzenia mają szalone, paroksytyczne tempo. Na ten temat zob. całe studium: T. Łuczowski, *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasieńskiego (Północ – od wzniosłości*

cechy możemy oczywiście interpretować jako brak; chłód byłby brakiem ciepła, bezruch – brakiem ruchu itp. Wszystko to powoduje wśród ludzi dehumanizację, a zatem – brak człowieczeństwa. Warto tu wspomnieć, że wydarzenie pogodowe, które zainspirowało Byrona do napisania poematu, także Zygmunt Krasiński odbierał w perspektywie wzniosłości jako piękna łączonego z grozą, a więc typowo Burke’owskiej¹⁶. Podobnie wzniosłość jest wywoływana przez brak w *Marii* Antoniego Malczewskiego, gdzie pustotą razi ukraiński step, na którym wszystko skazane jest na zanikanie. W ogóle nicość przeraża wielu romantyków – oznacza dla nich totalną zagładę albo pustą, martwą wieczność. Jest tak np. u Friedricha Jacobiego i Jeana Paula – pustka ta pochłaniałaby „gruzy kosmicznego gmachu”¹⁷. Na tej samej zasadzie twórców tego okresu fascynowały ruiny, cmentarze, groby...¹⁸ One także operują wszak motywem pustki, opuszczenia itp.

Osoba Burke’a jest dla badacza romantyzmu interesująca nie tylko ze względu na poglądy estetyczne, ale też z powodu reszty jego działalności. I tak np. William F. Byrne wprost mówi o „romantyczności” Burke’a (także politycznej!), na tej zasadzie, na której mówi się także o „romantyczności” Jeana-Jacques’a Rousseau (choć są to niejako dwa jej różne typy)¹⁹. Więcej

do konwulsji), w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.

¹⁶ M. Siwiec, op. cit., s. 52.

¹⁷ Eadem, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6, s. 613.

¹⁸ J. Płuciennik, op. cit., s. 59, 67, 85–86.

¹⁹ Z dozą ostrożności – wyrażoną przez zastosowanie nieobecnych u Byrne’a cudzysłowów – odnoszę się do określenia Burke’a i Rousseau jako romantyków, choć oczywiście ich wpływ na generację romantyczną nie ulega wątpliwości. Weźmy za przykład tego drugiego: występowanie u niego pierwiastków antyracjonalistycznych można, z jednej strony, traktować jako preromantyczne. Z drugiej jednak – można za ich przyczynę podać jedną z cech konstytutywnych dla *modernitas*, obecną już w literaturze oświecenia, jaką jest gotowość do krytyki własnych przesłanek (zob. M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 10). To z kolei lokowałoby Rousseau w oświeceniu, wobec czego mówienie o nim jako o romantyku byłoby nadużyciem. Warto mieć jednak na uwadze, że Byrne w dużej mierze mówi o polityce, a właściwości i cezurę różnych „romantyzmów” – np. literackiego i politycznego – nie muszą być zbieżne. Weźmy pod

nawet – jego zdaniem owa „romantyczność” jest niezbywalnym składnikiem myśli Irlandczyka, koniecznym do jej właściwego zrozumienia²⁰.

Abstrahując jednak od tego, dla większości badaczy²¹ pozostaje jasnym, że wzniosłość w ujęciu Burke’a była tym z aspektów jego koncepcji, który najbardziej wpłynął na estetykę romantyczną²². Dużą rolę w kształtowaniu się wrażliwości romantyków (w tym np. Williama Wordswortha) przypisuje mu również Thomas Weiskel²³. Dotyczy to, rzecz jasna, także literatury gotyckiej – zdaniem polskiego badacza, Marka Wilczyńskiego, dla nurtu *Gothic Revival* znaczenie XVIII-wiecznych estetyk, przede wszystkim tej Burke’a, było potężne, nawet wśród tych, którzy nie czytali jego prac (choć Byrne mówi nam, że jego dzieła stanowiły i w Anglii, i na kontynencie swoisty *must-read*)²⁴. Wzniosłość stanowiła ponadto podstawową kategorię estetyczną dla amerykańskich utworów gotyckich (choć występowała w różnych wariantach, także sparodiowanym)²⁵.

Nie ma także wątpliwości, co do dróg, jakie wytyczyła następnej generacji estetyka Kanta, wyłożona np. w *Krytyce władzy sądzienia*, gdzie zawarł on myśli o bezinteresowności sądu estetycznego, subiektywności odbioru sztuki czy roli fantazji – choć inną sprawą jest to, że, skorzystawszy z dokonanego przez niego wyłomu, romantycy niemieccy nie odwoływali się więcej do

uwagę chociażby fakt, że jeszcze w 1908 roku Roman Dmowski, formułując program narodowej demokracji, mówi o „wytępieniu resztek romantyzmu politycznego”, co oznacza – przynajmniej jego zdaniem, bo mógł się przecież mylić – że w polskiej polityce paradygmat ten nadal funkcjonował (zob. R. Dmowski, *Niemcy, Rosja i kwestia polska*, Lwów 1908, s. 212).

²⁰ W.F. Byrne, op. cit., s. 14–15, 34.

²¹ Oponuje przeciwko temu, cytowany przez Marka Wilczyńskiego, David B. Morris (D.B. Morris, *Gothic Sublimity*, „New Literary History” 1985, Vol. 16, No. 2), uznając, że estetyka Burke’a nie daje się pogodzić ze wzniosłością romantyczną, więcej – że nie pasuje nawet do *Zamczyska w Otranto* jako najwcześniejszej powieści gotyckiej (zob. M. Wilczyński, *The Phantom and the Abyss. Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime (1798–1856)*, Poznań 1998, s. 9).

²² W.F. Byrne, op. cit., s. 24.

²³ T. Weiskel, op. cit., s. 85–86.

²⁴ W.F. Byrne, op. cit., s. 14–15.

²⁵ M. Wilczyński, op. cit., s. 19–21.

jego tez²⁶. Częścią tego wyłomu, który – nawet jeśli nie wyrażano tego wprost – mimo wszystko przynajmniej w jakiejś części pozostał obecny w romantyzmie, jest Kantowska estetyka wzniosłości, w której „przedmiot zostaje jako wzniosły ujęty z rozkoszą, która może dojść do skutku tylko za pośrednictwem przykrości”²⁷.

Zdaniem królewieckiego filozofa jednym z jej rodzajów – i to on będzie nas zajmował najbardziej – jest wzniosłość przerażająca (wstrząsająca), którą odnaleźć można w przepastnych głębiach²⁸. I tak np. zdaniem Weiskela rodem z estetyki Kanta jest centralny dla *Preludium* Wordswortha obraz przepaści²⁹. Jednak nie tylko ona jest według autora *Krytyki czystego rozumu* źródłem wzniosłości – w istocie prezentuje on cały wachlarz zjawisk, które mogą budzić w człowieku tak lęk, jak fascynację, które zarazem przyciągają i odpychają umysł, a nawet stanowią „gwałt na wyobraźni”³⁰:

strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp.³¹

Tym, co powinno nas zainteresować w kontekście rozprawy Kanta (i jego poglądów nt. grozy w ogóle), jest nie tylko fakt, iż, zwracając uwagę na przerażające zjawiska natury, swojej analizy kategorii wzniosłości dokonuje w duchu preromantycznym, ale także to, że w gruncie rzeczy niewiele miejsca poświęca w *Krytyce władzy sądzenia* zjawiskom artystycznym³². Chociaż bowiem „poezję umieszczał w swojej hierarchii sztuk najwyżej”, wzniosłość

²⁶ T. Namowicz, *Wstęp*, w: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. XLIII.

²⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 156.

²⁸ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 92. Jak zauważył autor w innym miejscu swojej pracy: „Kant wydaje się zafascynowany metaforą przepaści, otchłani – w doświadczeniu wzniosłości widzi przepaść dla wyobraźni” (ibidem, s. 95).

²⁹ T. Weiskel, op. cit., s. 24.

³⁰ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, op. cit. s. 95.

³¹ I. Kant, op. cit., s. 159.

³² T. Gryglewicz, *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 165.

w dziełach sztuki uważał za mniej ważną, ponieważ nie występuje ona tam w stanie „czystym”, tj. w naturze³³. Pewnym odstępstwem od tej normy – marginalnym może dla Kanta, ale istotnym dla romantyków i twórców literatury gotyckiej – byłoby to, iż uważał za wzniosłą także zbrodnię – ale tylko „w opowiadaniu”³⁴.

Istotnie więc katalog rzeczy groźnych i zarazem wzniosłych jest u Kanta uboższy niż u Burke’a; Lyotard jest np. zdania, że, inspirując się estetyką swojego irlandzkiego poprzednika, Kant pozbawił ją tego, co było w niej najważniejsze – prerażenia wynikłego z rozmaitego rodzaju utraty, takiej jak śmierć, samotność, pustka itp.³⁵ Zawód Lyotarda wynika oczywiście z tego, że on sam jeszcze bardziej przeciwstawił sobie kategorie piękna i wzniosłości, tę drugą wiążąc przede wszystkim z bólem, smutkiem i lękiem przed unicestwieniem³⁶. Jednak dzieło Kanta tłumaczy się – w zakresie zarzutów o niedostateczną wagę przykładaną do lęku – samo; w rzeczywistości zdaniem filozofa źródłem wzniosłości jest nie tyle sam strach przed tym, wobec czego opór człowieka jest tak marny, ale raczej fakt, że doświadczenie strachu przemawia do tkwiącej w człowieku siły, która daje mu wyższość nad światem natury i zdolność do przekroczenia jej potęgi³⁷. Myśl tę rozwija później także Schiller, który uznaje, że udowadniająca siłę podmiotu formą sprzeciwu wobec Natury może być także samobójstwo³⁸.

Czy trzeba wyciągać z tego wnioski, iż Kant nie odegrał żadnej roli w rozwoju XIX-wiecznej kategorii grozy? Sądzę, że nie – w jego wariacie byłaby to po prostu trwoga, która ostatecznie kończy się happy endem – a dzięki temu wzmacnia, utrwała, „hartuje” podmiot. W tym sensie byłby on bliski Burke’owi, według którego:

³³ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, op. cit., s. 93, 96–97.

³⁴ Ibidem, s. 92.

³⁵ J.F. Lyotard, op. cit., s. 181

³⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, op. cit., s. 21.

³⁷ K. Demkowicz-Dobrzańska, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych AMW” 2013, nr 3, s. 108, 111–112.

³⁸ T. Weiskel, op. cit., s. 95. Więcej na ten temat zob. Ch. Trogan, *Suicide and Moral Freedom: Kant and Schiller*, „The International Journal of Literary Humanities” 2019, Vol. 19, Issue 1.

tak jak nasze ciało wymaga ćwiczeń, aby nie zmarnieć, tak też ćwiczeń wymagają nasze emocje. Poszukując obiektów wzniosłości (jak ogrom, ciemność, mrok itd.) występujących w warunkach, w których nie zagrażają naszemu życiu, chronimy nasze emocje przed stagnacją³⁹.

Sądzę wreszcie, że są takie nurty romantyzmu, które, korzystając wprawdzie z motywów uznawanych przez Kanta za wzniosłe (i bez wątpienia wzniosłość w utworach ich przedstawicieli ewokujących!), ostatecznie obracają je przeciwko człowiekowi. Choćby w czarnoromantycznej wizji świata „zależny od natury człowiek (podmiot) przeżywa [...] abyssystyczny (gr. *abyssos* – otchłań) wstrząs, doznanie otchłanności przerażającego istnienia w kosmosie, który jest bezdenną i bezcelową otchłanią”⁴⁰. Kantowski zdobywca pokonany własną bronią? Można by to tak ująć.

Wzniosłość łączoną z grozą ewokowała także, zdaniem romantyków, gotycka architektura – np. pobyt w zbudowanej w tym stylu katedrze powodować miał, według François-Reného de Chateaubrianda, „drżenie i niejasne odczucie Bóstwa” oraz uświadamiać nicość człowieka⁴¹; o owej nicości podobne zdanie miał także Samuel Coleridge. Autor *Reného* podobnie postrzegał również Opactwo Westminsterskie – jako „wielki pomnik śmierci, dumnie panujący nad pomnikiem ludzi”, ozdobiony dekoracjami przypominającymi „otchłanie Tartaru”. Wrażenie nekropolii sprawiało ono także według polskiego krytyka, Krystyna Lacha Szyrmy⁴². Najsilniej ową straszną wzniosłość architektury gotyckiej wyzyskał może Victor Hugo w *Katedrze Marii Panny w Paryżu*. Opisywana w poetyce grozy świątynia staje się – poprzez działania Quasimoda – fortecą bronioną ogniem i wrzącym ołowiem. Wrażenie „potworności” fasady wzmocnione jest nadto przez obrazy ludzi wspinających się na katedrę, przypominających zwierzęta, smoki i szatany⁴³.

³⁹ N. Carroll, op. cit., s. 427.

⁴⁰ J. Ławski, D. Kukiełko, *Czarny romantyzm*, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/czarny-romantyzm> (dostęp 9.10.2020).

⁴¹ M. Jonca, *Romantycy o czasach katedr i czytaniu architektury gotyckiej*, w: *Gotyctw w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński, P. Pluta, Warszawa 2020, s. 406–409.

⁴² M. Czerwińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 55, 76.

⁴³ M. Jonca, op. cit., s. 415–417.

Mówiąc o wzniosłości związanej z grozą w literaturze polskiego romantyzmu, przytoczyć można za Płuciennikiem cały szereg utworów, wśród których odnajdziemy np. obfitujące w obrazy wojny i terroru teksty Słowackiego (tu choćby *Sen srebrny Salomei*) oraz utwory Mickiewicza: *Ustęp*, w którym wzniosłość ewokowana jest przez monstrualizację Rosjan, *Konrada Wallenroda* i *Grażynę*, gdzie w okoliczności typowych dla horroru akcesoriów pojawia się krzyżacka zjawa i „morowa dziewica”, a także *Do Matki Polki* – wiersz, w którym wzniosłość, co znamienne dla jej polskiej odmiany, wywoływana jest m.in. przez obrazy grobu, rozkładu itp.⁴⁴ Pod uwagę wziąłbym także *Araba* Słowackiego, w którym wzniosłość ujawnia się w samotności zbrodniarza. Odczucie braku innych ludzi czy metafizycznego oparcia często wiązało się w literaturze epoki z *sublime*. Warto oczywiście podkreślić, że teoria wzniosłości omawianych tu estetyków była w Polsce dobrze znana – od pierwszych lat istnienia Towarzystwa Filomatycznego była przedmiotem refleksji jego członków⁴⁵. Wreszcie, by podsumować ten wątek, przywołać można opinię Płuciennika, podług której wzniosłość związana z ekcesem była czymś charakterystycznym dla epok schyłkowych, dekadencjonalnych – a pod wieloma względami chce się nurty romantyczny i gotycystyczny za takie właśnie uznać⁴⁶. Rozliczne związki między wzniosłością, romantyzmem a grozą zbiegają się też w będącej „spóźnionym owocem romantyzmu” teorii wzniosłości Friedricha Nietzschego, którego zdaniem jest ona „artystycznym okiełznaniem okropności”⁴⁷.

Rozważania te nie byłyby kompletne bez przytoczenia arcyciekawej, choć ryzykownej – czego autor jest doskonale świadomy, dlatego podpierają ją solidną analizą – tezy Weiskela, który wzniosłość przedstawianą w dziełach Burke’a i Kanta (choć przede wszystkim tego pierwszego) interpretuje w kluczu psychoanalitycznym. Zauważa np., że Burke’a i Freuda łączy dychotomiczny podział aktywności człowieka – ten pierwszy, jak wspomniano wcześniej, przeprowadził dystynkcję na namiętności samozachowawcze

⁴⁴ Zob. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, s. 55, 67, 86, 87, 125.

⁴⁵ P. Sobol, O „Dzienniku z wygnania (1824–1832)” Tomasza Zana, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2015, nr 2, s. 102.

⁴⁶ J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, s. 53. Autor przytacza tam całą listę badaczy odnajdujących wzniosłość w literaturze gotyckiej.

⁴⁷ Ibidem, s. 186.

i miłosne, drugi zaś – na instynkty seksualne i ego-instynkty. Ten i inne argumenty dowodzą, że nie bez słuszności Weiskel myśli o zauważanym przez Burke’a w *Iliadzie*, a ewokującym poczucie wzniosłości, „nieuchronnym niebezpieczeństwie” jako o utajonej fantazji na temat ojcostwa. Istotnym faktem jest również to, że wzniosłość koncentrowałaby się w tym ujęciu wokół motywów związanych z morderstwem, szaleństwem, karą itp.⁴⁸ W tym sensie Burke’owski lęk i wywołany przezeń efekt wzniosłości wiąże badacz z kompleksem kastracyjnym. I tu także dostrzega Weiskel pewne analogie, związane z wyobraźniowym charakterem strachu – tak jak jego obiekt nie powinien być realnie groźny, bo inaczej zniweczyłoby to uczucie wzniosłości, tak i lęk chłopca przed kastracją nie jest realny – co nie zmienia faktu, że poprzez wyobrażenie sobie agresji wobec silniejszego podmiotu, orientuje się, że przegrałby w starciu z nim⁴⁹. To samo, przypominam, mówił o kruchości człowieka wobec Natury Kant.

Trzeci i ostatni etap „klasycznego” doświadczenia wzniosłości w ujęciu królewieckiego filozofa polega jednak, jak referuje Weiskel – i co pasuje do naszych wcześniejszych ustaleń – na przewyciężeniu lęku dzięki zrozumieniu, że zagrożenie nie jest prawdziwe; miałyby wtedy także następować identyfikacja z nim. Odpowiednik takiego myślenia odnajdziemy w myśleniu Freuda, według którego zagrożenie ze strony ojca jest przez syna zażegnywane dzięki inkorporacji – „wchłonięciu”; jeśli bowiem zagrożenie będzie uwewnętrznione, nie będzie mogło zranić podmiotu. Prowadzić to może za to do autoagresji wyrażanej np. poprzez wyrzuty sumienia, co w skrajnej, patologicznej formie może stać się obsesją. Weiskel zauważa to np. w *Rymach o sędziwym marynarzu* Coleridge’a albo w dramacie Wordswortha *The Borderers*. Sądy te są zresztą o tyle uzasadnione, że sam Burke uważał, iż kompulsywne powtarzanie tych samych czynności (a to robi właśnie sędziwy marynarz) jest cechą szaleńców. Mówił także o tym, że ból i strach potrafią oczyścić człowieka z „problematicznego ciężaru”, co z kolei odsyła nas do owego poczucia winy (będącego, jak wiemy, zdaniem Freuda, w swej utajonej formie przyczyną wielu chorób psychicznych). Moment wzniosłości miałby ostatecznie służyć utrwaleniu konstytutywnego dla kultury kompleksu

⁴⁸ T. Weiskel, op. cit., s. 92.

⁴⁹ Ibidem, s. 93.

Edypa⁵⁰. I choć koronkową argumentację Weiskela można uznać za karkołomną, nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pokazuje ona, jak już w myśleniu Burke'a splatają się dyskurs estetyczny i psychologiczny, co na ogromną skalę wykorzystał później – jak wiemy z lektury Janion – romantyzm.

Powyższy wywód nie wyczerpuje oczywiście problematyki wpływu estetyki wzniosłości na groźę w literaturze romantycznej i gotycyzmie. Temat ten zasługiwałby na osobne, monograficzne opracowanie z bogatą egzemplifikacją literacką. W swoich rozważaniach starałem się podejść do problemu bardziej od strony teoretycznoliterackiej czy estetycznej, skupiając się raczej na tym, w jaki sposób wzniosłość – owo koło zamachowe romantycznej grozy – działa, niżeli jakie wywiera skutki. Szkic ten stanowi więc ledwie przyczynek, jakkolwiek ambicją niżej podpisanego była próba kieszonkowej syntezy, zbierającej informacje i tropy przydatne w dalszej wędrówce.

Bibliografia

- Brandt Reinhard, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1.
- Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968.
- Byrne William F., *Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime*, „Humanitas” 2006, Vol. XIX, No. 1–2.
- Caroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Demkowicz-Dobrzańska Krystyna, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych AMW” 2013, nr 3.
- Dmowski Roman, *Niemcy, Rosja i kwestia polska*, Towarzystwo Wydawnicze H. Altenberg, Lwów 1908.
- Gryglewicz Tomasz, *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Jonca Magdalena, *Romantycy o czasach katedr i czytaniu architektury gotyckiej*, w: *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński, P. Pluta, IBL PAN, Warszawa 2020.

⁵⁰ Ibidem, s. 93–96. Ciekawe, że według Freuda kategoryczny imperatyw Kanta był w istocie bezpośrednią spuścizną po kompleksie Edypa.

- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałecki, PWN, Warszawa 2004.
- Kościeszka Iwona, „Sublime” (w) historii. *Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20.
- Liotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Morawski Stefan, *Teoria estetyczna E. Burke’a*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, PIW, Warszawa 1961.
- Namowicz Tadeusz, *Wstęp*, w: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, oprac. T. Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.
- Parkitny Maciej, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Pluciennik Jarosław, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2002.
- Pluciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000.
- Sinko Zofia, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, PIW, Warszawa 1961.
- Siwiec Magdalena, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6.
- Siwiec Magdalena, *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Sobol Piotr, O „Dzienniku z wygnania (1824–1832)” Tomasza Zana, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2015, nr 2.
- Specht Roman, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1.
- Śniedziewski Piotr, *Czarne słońca romantyków*, Sic!, Warszawa 2018.
- Weiskel Thomas, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1986.
- Wilczyński Marek, *The Phantom and the Abyss. Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime (1798–1856)*, MotiVex, Poznań 1998.
- Ziomek Jerzy, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

Źródła internetowe

- Ławski Jarosław, Kukielfo Dariusz, *Czarny romantyzm*, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/czarny-romantyzm/> (dostęp 9.10.2020).

Sublime as a Flywheel of Terror. The Influence of Edmund Burke's and Immanuel Kant's Esthetics on the Literature of Romanticism

The article is an attempt to synthesize the basis information about the influence of Edmund Burke's and Immanuel Kant's esthetics on fear and its depictions in the literature of Gothic and Romanticism. This subject should be considered as important, because for the artist of those two trends the terror was one of the most popular methods of obtaining the effect of sublimity. The problem is analyzed in context of theory of literature and aesthetics. Therefore, the emphasized issue is not the interpretation of particular poems, but description of the phenomenon and gathering available sources. Adduced literary works are, as a consequence, an illustration of the thesis. The paper was thought as a handy compass, base for further interpretation wanderings. It opens with the depiction of this area of Burke's esthetics, in which sublimity is united with terror. This last one is elicited by the pictures of danger, death etc., but – because of the distance, which is guaranteed by literature – when it is connected with motifs such as infinity or vastness, it can evoke sublimity. The next part of the article is an attempt at the description of Kant's views and at connecting them with art – because, unfortunately, the philosopher did not trouble himself with the latter. The last fragment of the paper is an attempt to see the sublime through the Freudian psychoanalysis, which reveals other fears which hide behind well known motifs associated with sublimity and terror.

Keywords: Romanticism; terror; sublime; Kant; Burke; esthetics

Data przesłania tekstu: 18.07.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.12.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.01.2022