

KATARZYNA GRZYB

Kłopoty z symbolem w powieści

---

Problems with symbols in narrative prose

Symbol to kategoria wciąż niedopracowana w teorii powieści. Od strony teoretycznej doczekała się szczegółowego rozwinięcia na gruncie poezji<sup>1</sup> i dlatego w rozważaniach nad powieścią korzysta się najczęściej z ustaleń poczynionych na materiale poetyckim. Przenosi się symbol z terenu poezji na teren prozy, jak gdyby funkcjonowanie tej kategorii w powieści było czymś równie oczywistym jak na obszarze poezji.<sup>2</sup> Stąd opracowania na temat powieści końca XIX i początku XX wieku pokazują, że w istocie problem symbolu jest wciąż niejasny. Także w pracach opublikowanych ostatnio panuje stary zwyczaj używania kategorii symbolu: utożsamia się go z archetypem, alegorią, mitem czy toposem.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zgodnie z tendencją panującą pod koniec XIX i na początku XX wieku przyjmujemy szerokie rozumienie poezji, która obejmuje lirykę, dramat i prozę poetycką. Takie założenie leży u podstaw badań nad funkcjonowaniem symbolu w poezji, jakie przeprowadza M. Podraza-Kwiatkowska (zob. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 15; wyd. I: Kraków 1975).

<sup>2</sup> Odmienne stanowisko w tej kwestii zajmuje D. Lodge, według którego „fikcyjny świat powieści jest światem zbudowanym ze słów i w każdym miejscu określonym przez słowa, które go reprezentują”, dlatego „nie może być żadnej istotnej różnicy między badaniem poezji a badaniem fikcji prozatorskiej” (*Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of English Novel*, Londyn 1966, s. 46; cyt. za: W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 10).

<sup>3</sup> Por. M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004; G. Legutko, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdaleny” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005; H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005, s. 11, 25, 31–32, 130.

Dorobek badań na temat funkcjonowania symbolu w powieści wydaje się nieco anachroniczny.<sup>4</sup> Większość autorów zdaje się tkwić w pułapce paradoksu: z jednej strony pokazują, że powieść podlega procesom modernizacyjnym<sup>5</sup>, z drugiej zaś strony obecnemu w niej symbolowi nadają rangę liczmanu, stereotypu zapożyczonego z poezji, który nawet w nikłym stopniu nie zostaje unowocześniony.<sup>6</sup> A przecież z symbolem w powieści dzieje się tak, jak ze wszystkimi kategoriami, z którymi zetknęła się nowoczesność — wymaga on radykalnej redefinicji. Transpozycja symbolu z poezji bezpośrednio na teren prozy daje się bez sprzeciwu zaakceptować tylko w jednym wypadku: jeśli u podstaw takiego przeniesienia leży synteza sztuk, aprobująca korespondencję różnych form ekspresji i gloryfikująca symbolizm w wersji „muzyczno-brzmieniowej”.<sup>7</sup>

Generalnie, w pracach na temat literatury młodopolskiej mało eksponuje się fakt, w jaki sposób kontekst utworu modyfikuje symbol i jak to się dzieje, że nie ma dwóch identycznych symboli. Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Czabanowska-Wróbel i Wojciech Gutowski sporo uwagi poświęcają symbolom „uprawianym” w Młodej Polsce, ale nie dokonują rozróżnienia w tym względzie między poezją a prozą, a tym bardziej między poszczególnymi gatunkami literackimi.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Dotyczy to też cennej monografii powieści młodopolskiej M. Popiel *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej* (wyd. I: 1999, wyd. II: 2003).

<sup>5</sup> Wnioski typu: „Już wprowadzenie do powieści symboli w tak ważnych kompozycyjnie miejscach wskazuje na przełamywanie konwencji realistycznej” sporadycznie spotyka się chociażby w pracy Popiel (*Oblicza wzniosłości...*, Kraków 2003, s. 108).

<sup>6</sup> Znacznie rozważniej do kwestii symbolu podchodzą angielscy, amerykańscy i niemieccy teoretycy powieści lub — szerzej — prozy. R. Chase stwierdza co prawda, że symbol, tak jak i alegoria, „bardziej pasuje do utworów poetyckich niż powieści”, ale zarazem wskazuje odmianę gatunku szczególnie podatną na symbol, jaką jest powieść, o której M. Schorer pisał, iż jej metoda to odkrycie („technique as discovery”) (*The American Novel and its Tradition*, New York 1957, s. 82). Z kolei teoretyk niemiecki E. Lämmert zwraca uwagę na niedocenianą u nas „wartość pozycyjną” symbolu, bowiem „analiza dzieła nastawiona nie tylko na same treści poetyckie, lecz także na ich konkretne formy uzewnętrznienia musi narracyjnym funkcjom symboli przypisywać takie samo znaczenie, jak pierwszoplanowym formom budowy biegu zdarzeń” (*Formy budowy opowiadania (fragmenty)*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, oprac. i przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 209–210).

<sup>7</sup> Zob. P. Kierzek, *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Kraków 2004, s. 20–22. M. Głowiński posługuje się określeniem „symbolizm dźwiękowy” (zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. III, Wrocław 1998, s. 549). W takiej wersji ujmowany bywa nie tylko symbolizm, ale także poezja (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji...*, s. 187–188; eadem, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 427–434, 441–442; I. Kania, *Poezja a muzyka (Verlaine — Mallarmé — Debussy)*, [w:] *Ścieżka nocy*, wybór i oprac. Ł. Tischner, Kraków 2001, s. 309–315).

<sup>8</sup> Wystarczy wziąć pod uwagę rozpowszechnioną na przełomie XIX i XX stulecia symbolikę architektoniczną (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 261–

Podkreślają wprawdzie, że symbole są wieloznaczne, semantycznie bogate, ale zarazem w praktyce traktują je tak, jakby były co najwyżej stereotypowymi chwytami stale eksploatowanymi w obiegu literackim.<sup>9</sup> W wyniku tego uproszczenia następuje inflacja symbolu, który niczym matrycę przekłada się z utworu do utworu, dzięki czemu przejrzystość uobecnia się znaczenie symboliczne. Taki stan rzeczy w pewnym stopniu bierze się z ograniczeń, jakie historykom literatury narzucają narzędzia badawcze, i ze skrótów myślowych, do jakich zmuszają ich wąskie ramy obserwacji, uniemożliwiające dokładną analizę tła powieściowego, na którym występuje symbol. Konsekwencją jest przekonanie, że symbol literacki częściowo przejmuje właściwości symbolu kulturowego, staje się konwencjonalny, jednoznaczny, przejrzysty, nadaje się do wielokrotnego stosowania w literaturze.<sup>10</sup> Wypadałoby przywrócić wreszcie symbolowi jego symboliczną naturę, tym bardziej że nierozwiązany zostaje też problem, do jakiego języka on należy.

W badaniach nad powieścią młodopolską zdaje się panować tendencja, by przyjmować, iż symbol jest kategorią poetyki, funkcjonującą i jako trop, i jako środek wyrazu rozciągający się na cały utwór.<sup>11</sup> Skazuje się go więc na służbę

262; eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji...*, s. 167–184; W. Gutowski, *Burzyciel świętyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 293–327), symbolikę uwięzienia i zdobywania wolności (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, [w:] *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 8–49), symbolikę inercji i odrodzenia (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka — otchłań — pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 49–97) czy symbolikę dziecka (A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003).

<sup>9</sup> Schematyczność symboli zauważa także E. Balcerzan, analizując kategorię przestrzeni w twórczości T. Micińskiego: „[...] właśnie funkcja znaku, w której występują kreacje przestrzenne Micińskiego, a więc przeświadczenie, iż za tym czy innym miejscem działań bohatera ukrywa się jakiś sens symboliczny — przedmiot nie tylko jest, lecz swym istnieniem o czymś świadczy, coś istotnego reprezentuje — pozwala naszemu poecie tu i ówdzie zadawać się frazeologią poetycką, zapożyczoną z repertuaru obiegowych chwytów Młodej Polski. Słowa mają wywołać pewien schemat ujęcia przestrzeni [...], by ujęcie to trwało w świadomości czytelnika jak najkrócej” (*Przestrzeń Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 73–74).

<sup>10</sup> Precyzyjnie te kwestie omawiają Amerykanie. Jeden z podręczników akademickich podaje: „Przedmioty i opisy, które nie są uniwersalnymi symbolami, mogą być symbolami tylko pod warunkiem, że powstają w obrębie indywidualnych prac. Są kontekstowe, indywidualne i auktorialne („contextual, private, or authorial symbols”) (E. V. Roberts, H. E. Jacobs, *Symbolism and Allegory: Keys to Extended Meaning*, [w:] *Literature. An Introduction to Reading and Writing*, New York 2001, s. 427; wyd. I: 1986).

<sup>11</sup> O symbolu rozciągającym się na całość powieści wspomina też Popiel przy analizie *Nietoty* (1910): „Świat mistycznych wtajemniczeń, dzięki przejrzystemu i wszechobecnemu symbolowi *Nietoty*, miał pozory spójności i jednolitości” (*op. cit.*, s. 264).

na rzecz ekspresji bezpośredniej, do której zalicza się opis i narrację, ignorując pytanie, jak to się dzieje, że symbol wkracza na teren prozy, której właściwymi formami są właśnie opis i narracja. Najczęściej opisowi, zgodnie z tradycją, nie odbiera się charakteru mimetycznego, czego można by się spodziewać po powieści operującej symbolami, a o przedmiocie opisu mówi się tak, jakby podmiot bez przeszkód mógł go percypować we własnej duszy.<sup>12</sup>

Inne stanowisko wobec opisu przyjmuje Włodzimierz Bolecki, który wprawdzie nie zajmuje się powieścią młodopolską, ale w pracy o nowoczesnej odmianie „powieści-worka”, odchodzącej od klasycznego wzorca gatunku, niespodziewanie odnotowuje, że jej właściwości dają się „spójnie przyporządkować wyraźnemu nurtowi tradycji literackiej modernizmu”, jaki tworzą „elementy symbolizmu jako doktryny artystycznej i filozoficznej”. Nowatorstwo powieści, którą uprawia Tadeusz Miciński, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Roman Jaworski, bierze się z „przeniesienia w obszar zjawisk narracyjnych motywacji wybitnie poetyckich i *ex definitione* formułowanych przeciwko prozie jako rodzajowi wypowiedzi oraz przeciw powieści jako gatunkowi literackiemu”, bowiem „opowiedzenie się za stylem antyrealistycznym [...] należy do artystycznego światopoglądu modernistów”. W praktyce powieściowej oznacza to deprecjację opisu na rzecz „niezwykłych i rozbudowanych konstrukcji opowiadania”.<sup>13</sup>

Na problem opisu zwraca także uwagę Michał Głowiński, powołując się na opinię Henryka Markiewicza, że w opisie mającym przekazywać emocje bohatera następuje „symboliczna i antropomorfizacyjna maskarada krajobrazu”.<sup>14</sup> Tak sfunkcjonalizowany krajobraz zawiera treści symboliczne, odnoszące się do aktualnych stanów duszy bohatera. Chociaż takie rozumienie symbolu spotyka się też z uznaniem w innych pracach, to trzeba jednak podkreślić, że jest ono zbyt jednostronne, ponieważ wciąż ujmuje symbol jako przedmiot wyłącznie poetyki. Głowiński nieco sztucznie wyróżnia dwa rodzaje symboliki: symbol dla czytelnika, który nie jest znany ani bohaterowi, ani narratorowi, gdyż „symboliczność danego elementu ujawnia się [...] na tle całej struktury powieściowej”, jakby czytelnik dopiero dzięki ogarnięciu całości utworu mógł przypisywać pewnym zdarzeniom, traktowanym dosłownie przez bohatera, sens dodatkowy, ważny dla uchwycenia semantyki powieści, oraz symbol dla bohatera, który samodzielnie

<sup>12</sup> Problem musi być poważny, skoro mająca spory dorobek naukowy Popiel stosuje kategorię opisu i przy symbolu, i przy realistycznym przedstawianiu rzeczywistości: „Sytuację człowieka uwięzionego przez miasto opisał Reymont ciekawie w symbolicznej scenie omotania niemi bawelny w delirycznych fantazjach Bum-Buma. Motyw miasta-więzienia rozwija Reymont w opisach domów i fabryk” (*op. cit.*, s. 146).

<sup>13</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, s. 82.

<sup>14</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 145 (wyd. I: Wrocław 1969).

jakimś zdarzeniom czy przedmiotom przypisuje „wartość symboliczną, traktuje jako *sui generis* znak”.<sup>15</sup> A przecież bohater i czytelnik przynależą do tego samego uniwersum powieściowego i wspólnie uczestniczą w produkcji sensu.<sup>16</sup>

Propozycja Głowińskiego w pewnym stopniu pokrywa się z ustaleniami na temat udziału symboliki w semantyce powieściowej, jakie przedstawia David Daiches. Symbol literacki tym różni się od innych kategorii, że „jego znaczenie nieprzerwanie się rozszerza i zwielokrotnia”. Dzieje się tak „za pośrednictwem środków wyrazu, które umożliwiają coraz szerszy intuicyjny wgląd w treść przekazu, w wyniku czego metody wyrazu, czyli formy, nie sposób oddzielić od samego przekazu, czyli treści”.<sup>17</sup> Zgodnie z duchem nowoczesności symbol znosi dualizm treści i formy. Nie jest jakimś gotowym, ostatecznym wytworem, lecz rozciąga się na całą powieść, nadając jej wymowę symboliczną, „nie tylko ukazuje, ale i interpretuje to, co oznacza”.<sup>18</sup> Wymaga od czytelnika, by dzięki wczuciu się w utwór rozpoznał to, co jest mu znane, i to, czego jeszcze nie zna.

Literatura osiąga wymiar symboliczny dzięki środkom wyrazu, a osiąganym tą drogą intuicyjnym wglądom towarzyszy poczucie rozpoznania. Rozpoznajemy to, o czym wiemy, że jest prawdziwe, a zarazem dostrzegamy rzeczy dotychczas nieznanne.<sup>19</sup>

Czytelnik musi przy tym zachować wobec powieści estetyczny dystans, rozróżnić zdarzenia i postaci awansowane do roli symbolu od zdarzeń-przykładów i postaci-przykładów, typowych i powtarzalnych, osadzonych w konkretnych realiach i wskazujących, że istnieje wiele analogicznych sytuacji i podobnych postaci.<sup>20</sup>

Także Edmund Wilson pozbawia symbol typowości. W słynnym *Axel's Castle* (1931) wychodzi z założenia, że powieściopisarz wprowadza czytelnika „bezpośrednio w świadomość swoich bohaterów; żeby tego dokonać, zdobywa się na sposoby, o których nigdy nie marzył Flaubert — metody symbolizmu”.<sup>21</sup> Odcodzi więc od tradycyjnej narracji i „skłania się bardziej ku symfoniczności

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 149.

<sup>16</sup> Por. R. Chase, *op. cit.*, s. 240.

<sup>17</sup> D. Daiches, *O istocie prozy literackiej*, [w:] *Krytyk i jego światy: szkice literackie*, wybór i postłowie M. Sprusiński, przeł. E. Krasińska, A. Kreczmar, M. Ronikier, Warszawa 1976, s. 55.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 68.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 58.

<sup>20</sup> Granicy pomiędzy symbolem a przykładem nie respektuje chociażby A. Sandauer w wypowiedzi na temat powieści T. Manna *Czarodziejska góra*: „[...] przy całej swej wieloznaczności — nie wykracza ona poza ramy realistycznego prawdopodobieństwa: historia Hansa Castorpa, symbol ogólnych zagadnień współczesnych, jest zarazem zwykłą opowieścią [...] i mniej wnikliwy czytelnik może ją w ten sposób odczytać” (*O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971, s. 71).

<sup>21</sup> E. Wilson, *James Joyce*, [w:] *Szkice*, wybór i postłowie M. Sprusiński, przeł. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 126.

niż ku narratorstwu”<sup>22</sup>, dlatego „postaci, miejsca, sytuacje, momenty uprzywielejewane, uczucia obsesyjne [...] grają [...] rolę przesuwających się obrazów poety symbolistycznego z ich «wielorakimi skojarzeniami»”.<sup>23</sup> Dzięki zaistniałym w psychice ludzkiej asocjacom ujawniają się związki pomiędzy elementami biegunowo różnymi, zbliżają się do siebie rzeczy odległe. Również postaci „nie są [...] sumą drobni, na jakie rozpadają się ich przeżycia”<sup>24</sup>, lecz symbolami.

A jednak zaglądając do [ich — K.G.] umysłowości [...], napotykamy świat tak złożony i szczególnie, tak często fantastyczny i nieznan jak świat poety — symbolisty, a do tego odmalowany przy użyciu podobnych środków mowy. [...] Łatwo popaść w rozterkę wobec tego samego rozżewu myśli, kiedy to pewne ogniwa skojarzeń wyobrażeniowych zapadają w nieświadomość bohaterów, a czytelnik musi je sobie dośpiewać do końca.<sup>25</sup>

Czytelnik uzupełnia brakujące ogniwa w montażu asocjacyjnym, choć nie jest w stanie „zaszufladkować [postaci — K.G.] w żadnej ze znanych kategorii, rasowych, społecznych, moralnych, literackich, [...] historycznych”.<sup>26</sup> Nie tylko uwzględnia przeskoki z perspektywy jednej postaci na punkt widzenia innej, ale przede wszystkim poddaje się „wyobraźni [powieściopisarza — K.G.] całkowicie odpersonifikowanej i narzucającej sobie nieodmiennie wszystkie zakazy naturalistyczne w stosunku do rozwijanej fabuły, korzystającej jednocześnie ze wszystkich przywilejów symbolizmu”.<sup>27</sup>

Ceni się też opinii Wilsona, że „Marcel Proust jest pierwszym wybitnym powieściopisarzem, który zastosował reguły symbolizmu w powieści”<sup>28</sup>, a dokonał tego w cyklu powieściowym *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927).<sup>29</sup> W zrekonstruowanym przez Prousta efekcie *déjà vu* do rangi symbolu awansuje nieokreślone przecucie, dzięki któremu w momencie olśnienia podmiotowi

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 130.

<sup>23</sup> E. Wilson, *Proust a symbolizm*, przeł. M. Sprusiński, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, redakcja i przedmowa J. Błoński, Warszawa 1970, s. 101.

<sup>24</sup> E. Wilson, *James Joyce...*, s. 141.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 127.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 128.

<sup>28</sup> E. Wilson, *Proust a symbolizm...*, s. 101. Wręcz odwrotne stanowisko przedstawia u nas krytyk K. Troczyński, według którego dzieło Prousta wyznacza „końcowy etap pewnej tendencji nowoczesnej powieści europejskiej i zamknięcie dalszych możliwości rozwojowych w tym kierunku” (*Od Prousta do Poego. Uwagi o najnowszej powieści europejskiej*, „Pion” 1938, nr 10; cyt. za: J. Speina, *Marcel Proust w Polsce. „W poszukiwaniu straconego czasu” — międzywojenna recepcja krytycznoliteracka*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 193).

<sup>29</sup> Inaczej powieść symbolistyczną pojmuje K. D. Uitti, zdaniem którego jej rozwój przypada przede wszystkim na dekadę 1885–1895 (i nieco później), gdy tworzą M. Barrès, R. de Gourmont, J. Lorrain, E. Dujardin, w pewnym stopniu zapowiadający rewoltę literacką Prousta (zob. *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, S’Gravenhage 1961, s. 11–14).

poznawczemu odstania się istota bytu.<sup>30</sup> W tym efekcie najważniejszy jest „moment, który wydaje się brzemienisty jakimś tajemniczym znaczeniem”.<sup>31</sup> Zanim jednak taka chwila następuje,

[...] jakiś bodziec ze świata zewnętrznego: zapachowy, dotykowy, smakowy czy dźwiękowy, wydobywa z głębi świadomości to, co odczuwał kiedyś, dawniej, gdy doznawał podobnego wrażenia zmysłowego [...]. Wspomnienia, które wzruszają tak głęboko, które wylaniają się tak nagle ze świadomości, spowodowane byle drobiazgiem, muszą posiadać szczególną wartość. [...] Każdy winien zwrócić się ku sobie, gdyż tam znajdzie jedyną i prawdziwą rzeczywistość; w tych trwałych, ponadczasowych symbolach — zdarzeniach, osobowościach czy krajobrazach — wyodrębnionych przez wzajemne oddziaływanie nieustannie zmieniającej się świadomości człowieka i podlegającego również nieustannym zmianom świata.<sup>32</sup>

Badacz powieści młodopolskiej Michał Głowiński nie tylko sprzeciwia się wyodrębnieniu polskiej odmiany powieści symbolistycznej, ale także dowodzi, że wpływ symbolizmu odznacza się głównie „poetyzacją języka i subiektywizacją narracji, które oddziałują na opis postaci i globalną kompozycję”<sup>33</sup> utworu. Powieść o takiej poetyce dopuszcza nieograniczoną ilość motywów, a wartość symboliczną uzyskują reaktywacje mitów i aluzje do różnych tekstów kultury. Najdoskonalej takie wymogi realizuje Waław Berent. Mimo zachowania struktury typowej dla tradycyjnego gatunku pod względem językowym powieść przypomina utwór poetycki, toteż „istotną rolę odgrywa w niej element napięcia”.<sup>34</sup> Odmiana gatunkowa, której właściwości prezentuje Głowiński, jest nie tyle powieścią symbolistyczną, ile raczej powieścią mitologiczną zbliżoną do wariantu, o którym swego czasu pisał Eleazar Mielewski.<sup>35</sup>

Znacznie większe znaczenie dla ustalenia roli, jaką symbolizm odgrywa w powieści młodopolskiej, ma precyzyjnie wyłożona przez Stanisława Eilego koncepcja powieści „nagiej duszy”, wzorowana na sugestiach Stanisława Przybyszewskiego, która — zdaniem autora — jest nowatorska nie tylko ze względu na

---

<sup>30</sup> W Polsce zawodzą pierwsi krytycy tego cyklu powieściowego. Prawie wszyscy czytelnicy oryginału lub tłumaczenia T. Boya-Żeleńskiego nie odkrywają w nim przejawów symbolizmu (zob. J. Domagalski, *Recepcja krytyczna Prousta w prasie międzywojnia*, [w:] *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995, s. 7–30). Za ledwie kilka odczytań tego cyklu pod kątem *déjà vue* podaje J. Speina (zob. *op. cit.*, s. 191–192). Sporadycznie pojawiają się głosy o deprecjacji opisu na rzecz opowiadania (zob. H. Markiewicz, *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce*, [w:] *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 81).

<sup>31</sup> E. Wilson, *Proust a symbolizm...*, s. 121–122.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 122–123.

<sup>33</sup> M. Głowiński, *Polish Symbolism*, [w:] *The Symbolist Movement in the Literature of European Language*, ed. by A. Balakian, Budapest 1984, s. 614.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 614.

<sup>35</sup> Zob. E. Mielewski, „Mitologiczna” powieść XX wieku. *Uwagi wstępne*, [w:] *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmowa M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 366–369.

odejście od tradycyjnej odmiany gatunku, ale przede wszystkim z racji tego, że narracja wzbogacona zostaje o proces skojarzeń oparty na „kierowniczej roli zmysłów, [...] wewnętrznej asocjacji pamięci i ekspresywnej sile wyobraźni”. Dzięki temu „przeszłość zostaje [...] «uteraźnieszona», ujawnia się bowiem o tyle, o ile stanowi stały składnik życia duchowego przeżywającego podmiotu i ukazuje w unaocznionej scenie, nacechowanej aktualnym zabarwieniem emotywnym”.<sup>36</sup> Zgodnie z estetyką wyrazu to, co się dzieje w duszy ludzkiej, wyrażają symbole lub alegorie, „uogólniające niekiedy nie tylko stan duchowy przeżywającego (tzw. symbole fabuły), ale szersze przekonania o istocie bytu”.<sup>37</sup> Tym samym każdy składnik świata przedstawionego w powieści pretenduje do przenoszenia znaczeń symbolicznych pod warunkiem, że sprzyja utrzymaniu napięcia pomiędzy znaczeniem dosłownym a przenośnym.

Zarysowują się trzy tendencje w rozumieniu związku pomiędzy symbolem a językiem. Według tendencji, którą można by nazwać generalizującą, istnieje uniwersalny język symbolizmu rozpowszechniony pod koniec XIX i na początku XX wieku<sup>38</sup>, umożliwiający przenoszenie symbolu z jednego utworu do drugiego. Jeszcze bardziej anachroniczne jest ignorowanie powszechnego na przełomie stuleci przekonania o restrykcyjnej roli języka, który niewystarczająco wypełnia funkcję denotatywną i dopuszcza schematyzację pojęć będących w służbie rozumu.<sup>39</sup> Jednakże są obszary nienazywalne, wymykające się kontroli języka, która

<sup>36</sup> S. Eile, *Powieść „nagiej duszy”*, „Teksty” 1973, nr 1, s. 78. Niemiecki teoretyk G. Müller tłumaczy to tak, że w powieści tradycyjnej obowiązuje „jednowektorowa forma linii życiowej oparta na trwającym lata, a nawet dziesiątki lat, przebiegu zgodnym z ruchem czasu”, natomiast w utworach M. Prousta, J. Joyce’a, V. Woolf i W. Faulknera ta „linia rozwojowa ulega [...] poniekąd rozbiciu i zamiast tego w strumieniu świadomości zostaje przedstawiony w ściśle psychologicznym następstwie czasowym splót przeszłego i teraźniejszego”. Stąd wniosek, że „w obydwu przypadkach musimy mieć do czynienia z zupełnie odmiennymi rodzajami i formami budowy, gdyż w utworach ukazujących zjawiska zachodzące w podświadomości konstrukcji nie może określać jednowektorowa linia życiowa” (*Formy budowy powieści na przykładzie powieści G. Kellera i A. Stiftera o rozwoju osobowości*, [w:] *Teoria form narracyjnych...*, s. 150).

<sup>37</sup> S. Eile, *op. cit.*, s. 80.

<sup>38</sup> Do takiego języka Popiel zalicza zapożyczone od Maeterlincka *mare tenebrarum*, przy czym przyznaje mu właściwości pojęcia przeznaczonego do wielokrotnego użytku. Tym razem chyba niezamierzenie deprecjonuje symbol, nadając charakter symboliczny wszystkiemu, co odnosi się do ludzkiej duszy: „O jedności materii i ducha w znakach Kosmosu opowiada Miciński w *Nietocie* także w języku symbolizmu końca XIX wieku. Najbardziej widocznym tego sygnałem jest zjawia V w *Księżce tajemnej Tatr* pt. *Mare tenebrarum*. Ten maeterlinckowski termin, odnoszący się do penetrowania sfery *l'inconscient*, ciemnych, nieokreślonych stanów duszy, nabiera w *Nietocie* szczególnego znaczenia” (*op. cit.*, s. 233). Tak samo postępuje w przypadku, gdy mowa o organizmie bez duszy rozumianym na sposób organicystyczny: „Symbol zdrowego, potężnego, rozwijającego się organizmu przyświecał europejskiej myśli społecznej i ekonomicznej przez kilka dziesiątków lat” (*op. cit.*, s. 152).

<sup>39</sup> Uchybienia takiego dopuszcza się Popiel, uznając leksykę i symbole za równorzędne elementy dyskursu: „W Anglii, która najwcześniej przeżyła szok industrialny, już w połowie



w niedostateczny sposób odnosi się do uniwersum znaczeń. To, co znajduje się w polu tego uniwersum, jest więc potencjalnie symboliczne. Zazwyczaj sytuuje się w nim symbol i metaforę, choć należy zakwestionować, jakoby metafora przechodziła w symbol, a symbol w metaforę<sup>40</sup>, i zweryfikować przekonanie o ich nierozłącznym związku z samym tylko językiem.

Paul Ricoeur dowodzi, że faktycznie mieszczą się one w ramach takiego uniwersum, choć różnią się między sobą i funkcjonują na nieco innych zasadach. Tak jak metafora zrywająca z tradycyjną teorią substytucji i zgłaszająca akces do nowoczesności „jest wynikiem napięcia między dwoma terminami w wyrażeniu metaforycznym”, tak też symbol przeciwstawia sobie dwie interpretacje, w których istnieją „dwa poziomy znaczenia, ponieważ to dopiero rozpoznanie znaczenia dosłownego pozwala nam dostrzec, że symbol zawiera jeszcze jakieś inne znaczenie”.<sup>41</sup> W symbolu istnieje aspekt semantyczny i aspekt niesemantyczny, przy czym ten drugi podlega interpretacji poza obszarem związków, jakie łączą dwa człony, dosłowny i niedosłowny, chociażby na gruncie psychoanalizy, poetyki czy historii religii. Metafora tym różni się od symbolu, że „pojawia się już w skryształizowanym uniwersum logosu, natomiast symbol waha się na linii dzielącej *bios* i *logos*”.<sup>42</sup> Zachodzi zatem między nimi konflikt interpretacji, metafora bowiem związana jest z uniwersum językowym, symbol zaś scalony jest z kosmosem, wyznaczającym uniwersum człowieka.

Inaczej zagadnienie ujmuje Tzvetan Todorov, według którego język też czasem funkcjonuje symbolicznie<sup>43</sup> — w przypadkach gdy następuje „przerost planu treści nad planem wyrażenia”<sup>44</sup>, a za pośrednictwem znaczenia dosłownego otwiera się dostęp do znaczenia niedosłownego. Na tym etapie symbol zbliża się jeszcze do metafory. Ale Todorova interesuje symbolizm językowy w ogóle, toteż

---

XIX wieku powstał zasób leksyki i symboli, tworzących dyskurs antycywilizacyjny” (*op. cit.*, s. 151).

<sup>40</sup> Sporo przykładów ilustrujących zacieranie granicy pomiędzy metaforą a symbolem mieści się w pracy M. Popiel. Przy charakterystyce języka *Ziemi obiecanej* W. S. Reymonta pada stwierdzenie: „Reymontowskie bestiariusz osiąga apogeum w metaforze potwornego polipa, który urasta do symbolu całego miasta. Polip jest jedną z klisz językowych, które funkcjonowały przez całe stulecie we wspólnym obszarze języka literatury europejskiej i tekstów z zakresu krytyki cywilizacji” (*op. cit.*, s. 151). Podobne zjawisko obnaża wypowiedź o *Próchnie* (1903): „Berent rozszerza zakres funkcjonowania słowa «wir», odniesieniem staje się nie tylko «miasto», ale i «życie», wreszcie «świat» [...]. Punktem kulminacyjnym tego ciągu metaforyzacyjnego staje się symboliczna scena tańca w kabarecie” (*op. cit.*, s. 211–212).

<sup>41</sup> P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, [w:] *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 130, 137.

<sup>42</sup> *Ibid.*, s. 141.

<sup>43</sup> Por. T. Todorov, *Poetyka*, Warszawa 1984, s. 22.

<sup>44</sup> Idem, *Symbolizm i interpretacja*, przeł. J. Nowicka, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12, s. 283–284.

wyróżnia dwie odmiany symbolizmu, zdaniowy i leksykalny, oparte na innym „rodzaju jednostki językowej, która podlega interpretacji: jednostka ta pozwala lub nie pozwala na podtrzymanie twierdzenia sformułowanego bezpośrednio”.<sup>45</sup> W symbolizmie zdaniowym niedosłownie interpretuje się zdanie, natomiast w symbolizmie leksykalnym — wyraz albo syntagmę.

Odcięcie symbolu od uniwersum językowego na rzecz uniwersum człowieka, kosmosu, przeprowadzane przez Ricoeura, można by odnieść do powieści, w której podmiot odkrywa w sobie lub wokół siebie coś niewyrażalnego. Znacznie trudniej zastosować wobec niej podstawy symbolizmu językowego Todorova, ponieważ proza bardziej niż poezja podlega koniecznościom konstrukcyjnym, liczy się w niej nie tylko język, ale także narrator i fabuła. Niewyrażalne jest to, co się chce wyrazić i czego nie można oddać za pomocą języka. Jednocześnie nie wolno tego przemilczeć, ponieważ tylko dzięki artykulacji niewyrażalność jest uprawniona do istnienia.<sup>46</sup>

Stwarzać niewyrażalność to jednak coś innego, niż ją tylko konstatować [...]. Obserwacja taka prowadzi do rozpatrywania niewyrażalności nie tyle jako zjawiska obiektywnie istniejącego, ile jako kreacji, a zatem jako fenomenowi sytuującego się nie w relacjach teoretyczno-poznawczych, lecz raczej wśród okoliczności tworzenia, wykraczających poza sferę poznawczą i teoretyczną.<sup>47</sup>

Odmienne stanowisko w tej sprawie zajmuje Maria Podraza-Kwiatkowska. Problem niewyrażalności wyprowadza z idealistycznych poglądów Platona i Plotyna, w czasach nowożytnych przyswojonych i zmodyfikowanych przez Arthura Schopenhauera i Eduarda von Hartmanna oraz wzbogaconych o elementy filozofii hinduskiej, podług których rzeczywistość ma charakter dualistyczny. Obok sfery prawdziwej, wiecznej, niewidzialnej i niewyrażalnej istnieje w niej sfera ułudna, przemijająca, uchwytna zmysłowo, nazywalna. O tym, co nienazywalne i nieprzedstawialne, co występuje apriorycznie, co należy wyrazić, a nie wypracować, mówi się nie wprost, dlatego na powrót do literatury wkracza symbol, który jest „zmysłowym odpowiednikiem idei”<sup>48</sup>, spontanicznie zrodzonym w podmio-

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 284.

<sup>46</sup> Zob. M. P. Markowski, *O niewyrażalnym*, [w:] *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 213, 218.

<sup>47</sup> K. Bartoszyński, *Między niewyrażalnością a niepoznawalnością*, [w:] *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 217.

<sup>48</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji...*, s. 21. Takie rozumienie symbolu popularyzuje chociażby Popiel. Według niej u Przybyszewskiego „na najwyższym poziomie sensów zarówno Agaj, jak i kobieta istnieją w świecie utworów jako symbole idei i jako takie wchodzą w najistotniejsze z punktu widzenia całego dzieła relacje z głównymi bohaterami” (*op. cit.*, s. 50). W innym miejscu badaczka stwierdza: „Epoka *fin de siècle* posiadała wiele środków do nazwania tego zjawiska nadmiaru — pustki, którego symbolem był obraz «Cesarstwo u schyłku wielkiego konania» z wiersza-manifestu Paula Verlaine’a” (*op. cit.*, s. 174). Natomiast w *Nietocie*

cie pod wpływem pewnego impulsu. Ma charakter znaku, operuje znaczącym i znaczącym, *signifié* i *signifiant*, przy czym *signifié* ulega poszerzeniu, gdyż „analogia może rozprzestrzeniać się na większą ilość przedmiotów, nawet na cały utwór”.<sup>49</sup> W symbolu nie ma nic stałego, relacja znaczonego i znaczącego nie jest odgórnie, w sposób ścisły, wyznaczona. Myślenie o symbolu odbywa się zawsze z poczuciem niepewności znaczeniowej, gdyż ono również przyjmuje charakter symboliczny. Dzieje się tak, ponieważ wraz z symbolem w literaturze o swe prawa upomina się nieświadomość, by przybliżyć prawdę o człowieku. Mimo że ontologiczne i epistemologiczne podstawy symbolu autorka ustala na gruncie poezji, podobne rozumienie powszechnie przyjmuje się w pracach o prozie młodopolskiej.

Ciekawe, że badacze pomijają na ogół milczeniem kontekst, w którym symbol się rodzi. Bez zastrzeżeń przyjmują, iż jest on, o czym już była mowa, kategorią zaczerpniętą z poetyki. Automatycznie umieszczają ważną dla rozważań o symbolu relację formy i treści wyłącznie na płaszczyźnie formalnej. Nie doskwiera im także niepokój poznawczy, jeśli chodzi o uposażenie psychiczne podmiotu, który uwikłany w gatunkowy determinizm, obarczony implantowanym bagażem kolektywnej nieświadomości wchodzi przecież w jakieś relacje ze społeczeństwem, z innymi ludźmi, zanim wyklaruje się w nim symbol. Coś więc musi być na rzeczy, że tak zgodnie poprzestają na sądach ogólnych dotyczących symbolu w powieści, zadowolają się mało klarownymi ustaleniami zazwyczaj z zakresu poetyki, niewystarczającymi w porównaniu z tymi, jakie oferują zachodni teoretycy powieści, dla których symbol jest nie tylko kategorią poetycką, ale też, a może nawet przede wszystkim, kategorią poznawczą. Paradoksalnie zdarza się, że „zespół mniemań o powieści, sformułowanych teoretycznie w mniej lub bardziej obowiązującej postaci”<sup>50</sup>, przez powieściopisarzy i krytyków z epoki trafniej ujmuje jakiś problem, aniżeli czynią to prawie stulecie później wykwalifikowani historycy literatury. Stanisław Brzozowski, Maria Komornicka, Ignacy Matuszewski i Karol Irzykowski na gruncie powieści poczynili cenne obserwacje, które pozwalają uzupełnić późniejsze luki, gdy idzie o funkcjonowanie symbolu w powieści młodopolskiej. Nie znaczy to, że są apologetami symbolizmu. Wręcz odwrotnie, zwłaszcza Brzozowski i Irzykowski słyną z ostrej krytyki tego rodzaju literatury i filozofii, ale przewrotnie spostrzeżenia ich obejmują także te aspekty symbolizmu, których wraz z końcem Młodej Polski nie odsyła się do lamusa.

Skromnie zgłaszają pretensje do nowoczesności, orędując przewartościowaniu dualizmu treści i formy. Komornicka odwołuje się do wielowiekowych osiągnięć

---

odkrywa, że „Turów Róg stanowi szczególną jedność duchową Natury i Kultury, czego symbolem jest drzewo rosnące na środku komnaty (*op. cit.*, s. 232).

<sup>49</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji...*, s. 36.

<sup>50</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska...*, s. 89.

literatury powszechnej, gdzie „na każdym kroku [widać — K. G.] fakt harmonii w stosunku formy do treści”. W związku z tym „całkiem naturalny proces równoważenia się nowej treści z odpowiednią sobie formą”, jaki odbywa się w powieści końca XIX stulecia, nie jest niczym zaskakującym ani kontrowersyjnym, „zwłaszcza że proces ten odbywa się bardzo powoli i przebiega zaledwie pierwsze swoje stadia”.<sup>51</sup> Znacznie mocniej „formalną” estetykę powieści, rozgraniczającą treść i formę, atakuje Brzozowski we *Współczesnej powieści polskiej* (1906). Relację treści i formy zawiązuje na płaszczyźnie psychologicznej, a nie „formalnej”. Wszak w powieści chodzi „o wyrażenie pewnego stanu dusz”, odsłonięcie pewnego „widoku duchowego”.<sup>52</sup> Jest to możliwe pod warunkiem, że powieściopisarz zdoła ustalić, jak przyjęty przez niego w utworze stosunek do przedstawionych stanów duchowych ma się do możliwości potencjalnego odbiorcy, do panującej w tym względzie normy. Autor poprzez swoje twórcze działania utrwała normatywne znaczenie tych oczekiwań, przeciwstawiając się im, w związku z tym posługuje się ironią, humorem, groteską. Przyzwala na to, że „społeczną czynnością jest najbardziej wewnętrzny, najbardziej «samotny» proces twór-

<sup>51</sup> M. Komornicka, *O nowej powieści*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. III, Wrocław 2000, s. 363 (pierwodruk: *Zamiast wstępu*, [w:] *Szkice*, Warszawa 1894). O reakcjach na debiutanckie, odważne w tonie *Szkice* Komornickiej wspomina K. Kralkowska-Gątkowska (zob. „*Demon w zadymionych lusterkach*”, [w:] *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 74–76).

<sup>52</sup> S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, [w:] *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 66. Zob. także idem, *Estetyka pogłądowa I*, [w:] *Wczesne prace krytyczne*, wstępem poprzedził A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 77 (pierwodruk: „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 36, 41). Podobnie estetykę wyrazu formułuje I. Matuszewski (zob. *Wacław Berent „Próchno”*, [w:] *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 202; pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 12–13). Ten pogląd wyznacza też istotę estetyki nowoczesności według T. W. Adorna: „Wyraz estetyczny stanowi uprzedmiotowienie tego, co nieprzedmiotowe, a mianowicie w ten sposób, że ono przez swoje uprzedmiotowienie staje się tym, co nieprzedmiotowe w drugiej potędze, tym, co przemawia z artefaktu, a nie jako imitacja podmiotu. Z drugiej strony właśnie obiektywizacja wyrazu, koincydująca ze sztuką, potrzebuje podmiotu, który ją stwarza i [...] dyskontuje swoje mimetyczne impulsy. Sztuka jest pełna wyrazu tam, gdzie z niej, w subiektywnym zapośredniczeniu, przemawia coś obiektywnego: smutek, energia, tęsknota. [...] Gdyby wyraz był tylko podwojeniem tego, co subiektywnie odczuwane, pozostałby czymś błahym [...]. Wyraz mają one [dzieła sztuki — K. G.] nie tam, gdzie przekazują podmiot, ale tam, gdzie drżą prehistorią podmiotowości, prehistorią uduchowienia” (*Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 205–207). Ekspresję według Adorna omawiają: K. Sauerland (zob. *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorna*, [w:] *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 216–217), K. Krzemieniowa (zob. *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno*, [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1991, s. 20–23) i L. Bieszczad (zob. *Sztuka awangardy według Th. W. Adorna*, [w:] *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th. W. Adorna, H.-G. Gadamera, A. C. Danto*, Kraków 2003, s. 71–73). Ponadto por. M. P. Markowski, *O widzialnym*, [w:] *Anatomia ciekawości...*, s. 74–82.

czy”<sup>53</sup>, dlatego podejmuje starania, aby odbiorca znalazł w utworze coś, czego nigdy nie miał we własnej psychice i aby łatwo mógł zdystansować się do przedstawionych spraw duchowych.

Psychologia czytelnika powieści polega na nieustannym odczuciu dystansu psychicznego pomiędzy sobą a przedmiotem, o którym jest mowa. Ten dystans właśnie stwarza możliwość przechodzenia do porządku dziennego nad wydarzeniami, stanami duszy, osobami, nieodłącznego od opowiadania i stanowiącego jego istotę. [...] Zagadnienia, o które idzie w powieści, pozostawiają w nas zawsze coś, co jest od nich niezależnym, co daje nam właśnie swobodę wobec nich, stwarza ten dystans pomiędzy nami a akcją. [...] nadawanie się lub nienadawanie danego przedmiotu do formy powieściowej [polega — K.G.] [...] na tym, czy wobec przedmiotu tego, wobec zagadnienia, o które idzie, posiadamy coś, jakąś dziedzinę duszy, w którą możemy się schronić, w której nie zależy od takiego lub innego rozwiązania problemu.<sup>54</sup>

W estetyce powieści Brzozowski promuje zatem nie tylko wyraźne podejście psychologiczne, ale i socjologiczne.<sup>55</sup> Mimochodem znajduje także w niej miejsce dla symbolu, wskazując istotę nowego „stylu”, jaką jest „łatwość zmiany w naturze dystansu”.

Powieść staje się psychicznie polichromiczną, że się tak wyrazić można. Ta mgła oddalenia myślowego, która przedziela nas od zdarzeń, stanów duszy, zagadnień itd., mieni się i przekształca nieustannie. Nerwowość stylu nowoczesnej powieści, nieustanna zmiana terenu, kunsztowne przejścia od liryzmu do ironii, od epiki niemal do dramatyzacji — wszystko to są odbicia artystyczne tej zasadniczej podstawy psychicznej, jaką stwarza rozwój kultury nowoczesnej.<sup>56</sup>

Z punktu widzenia komunikacji symbolicznej psychika odbiorcy, nie zaś jakiś jego świadomy akt wolicjonalny, jest instancją nadrzędną nad światem powieściowym, to właśnie ona bowiem rozstrzyga, kiedy odczuwalny będzie dystans do miejsc w powieści, w których wyraża się niewyraźne. Symbol zaczyna spełniać się w działaniu, gdy tylko zakorzenia się w psychice odbiorcy i rozpoczyna żmudną pracę przewodnika po takich obszarach. W ten sposób autor i czytelnik uczestniczą w społecznym procesie poznania, dzięki któremu — jak czytamy w *Legendzie Młodej Polski* (1910) — można „za pomocą obrazu wytwarzać tożsamość integralnego przeżycia w twórcy a tym, na którego twórczość działa”.<sup>57</sup> Poza komunikacją symboliczną „społecznie określony byt indywidualny

<sup>53</sup> S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska...*, s. 66.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 68–69.

<sup>55</sup> Według M. Wyki ta nowatorska właściwość powieści Brzozowskiego w dużym stopniu przesądza o włączeniu jej w „nurt europejskich rozważań na temat rozwoju prozy, jej perspektywy i jej przeszłości” (*Wokół pojęcia formy*, [w:] *Brzozowski i jego powieści*, Kraków 1981, s. 182).

<sup>56</sup> S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska...*, s. 73.

<sup>57</sup> Idem, *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm*, [w:] *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków–Wrocław 1983, s. 350. Dotychczas konsekwentnie rozpoznawano w tym dziele krytykę symbolizmu jako zgubnej odskoczni od życia i spraw narodu (zob. C. Rowiński, *Obraz literatury modernizmu polskiego w „Legendzie Młodej Polski”*, [w:] *Stanisława*

jest tylko wyrazem i skutkiem nierozbudzenia duszy — nie istnieje właściwie. Życie indywidualne określone i konkretne jest jakby niedojrzałym symbolem”.<sup>58</sup> Symbolizm nie odpowiada warunkom nowoczesnego społeczeństwa, ale bez tej społecznej rzeczywistości „zignorowanej przez świadomość symboliczną” świadomość taka w ogóle nie miałaby racji bytu, ponieważ jej istnienie uzależnione jest poniekąd od społeczeństwa.

Spolecznie uwarunkowana jest zarówno intelektualna treść świadomości, dostarczająca jej wyobrażeń przekształcanych w symbole, jak i wzruszeniowość stanowiąca czynną istotę symbolicznego procesu poznawania, myślenia, tworzenia. Symbolizm jako zjawisko społeczno-psychologiczne może być określony przez tę hegemonię wzruszeniowości nad umysłem i wolą.<sup>59</sup>

Innymi słowy, symbolizm ma wymiar podmiotowy i społeczny. Choć jest „postawą życia duchowego”<sup>60</sup>, typową dla podmiotu skupionego na własnym wnętrzu, który żyje „na tle nowoczesnej kultury, jakby tylko zewnętrznie należąc do niej”<sup>61</sup>, nie odcina się od rzeczywistości społecznej. Aczkolwiek łącznikiem pomiędzy podmiotem o takiej predyspozycji psychicznej a inaczej uposażonymi duchowo ludźmi przestaje być język, będący w stanie podejrzenia o ukrywanie tego, co wykracza poza nominalizm. Zgodnie z tym, co o symbolizmie pisze Brzozowski, kwestionuje się uprawnienia języka w starciu z niewyraźnym przede wszystkim przez to, że podlega intelektowi i woli. Ale nie tylko z tego powodu umniejsza się jego rolę. Komunikacja za pomocą języka wypada asymetrycznie na korzyść podmiotu. Tym razem inspirujący dla rozważań o symbolu okazuje się pogląd Wilhelma von Humboldta, że język jest siłą produktywną, która „otwiera świat [wyłącznie — K. G.] przed poznającym podmiotem”.<sup>62</sup> Inni

---

Brzozowskiego „*Legenda Młodej Polski*” na tle epoki, Wrocław 1975, s. 165–168; M. Wyka, *op. cit.*, s. 180).

<sup>58</sup> S. Brzozowski, *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm...*, s. 349.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 349.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 350.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 350.

<sup>62</sup> J. Habermas, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, [w:] *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004, s. 18. Myśl tę wypowiada W. von Humboldt (zob. *Zarys ogólnego typu języka*, [w:] *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*, wybór, przeł. i słowo wstępne E. M. Kowalska, przekład przejrzał M. J. Siemek, Warszawa 2002, s. 401, 404). Pod koniec XIX i na początku XX stulecia stanowisko Humboldta nie jest precedensem (zob. B. Andrzejewski, *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*, Poznań 1980, s. 88–89). Ponadto zob. prace z zakresu filozofii języka: idem, *Wilhelm von Humboldt*, Warszawa 1989, s. 154, 156–157, 183–184; *Poznanie i komunikacja. Szkice z nowożytnej i współczesnej filozofii języka*, Koszalin 2005, s. 30–31; Z. Koczyńska, *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza*, [w:] *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, s. 153–154. Pogląd Humboldta w różny sposób eksploatują także twórcy dwudziestowieczni (zob. E. Kuźma, *Język — stwórca rzeczy*, [w:]

reprezentanci rzeczywistości społecznej nie są w stanie w tym samym momencie, co podmiot, pojąć tego świata.

Aby zrozumieć język, nie możemy pozostawać przy wytworach, lecz musimy śledzić wewnętrzne prawo tworzenia — nie wolno nam traktować go jako czegoś gotowego i wytworzonego, lecz musimy go traktować jako twórczość, jako ciągle się powtarzającą pracę ducha.<sup>63</sup>

Proces symbolizacji zachodzi w podmiocie, nie ma żadnych szans na realizację w społeczeństwie.<sup>64</sup> Moc wydobywania czegoś z niebytu posiada bowiem indywidualna ekspresja, uznana już przez romantyków za najdoskonalszą formę wypowiedzi. Brzozowski nazywa ją wzruszeniowością i ustanawia „łącznikiem pomiędzy człowiekiem i istnieniem”.<sup>65</sup> Od jej aktywności zależy, czy świat odsłania swe tajemnice przed podmiotem, czy też życie podmiotu nadal pozostaje „niedojrzałym symbolem”.

W miarę naszych przyplływów i dogasań jest cały świat to pełnym treści, to pustym; to szepcze z niego mowa naszych wzruszeń — to jest on wobec nas martwy i głuchy.<sup>66</sup>

Spontaniczna eksplozja ekspresji odbywa się w podmiocie bez jego zgody, pod wpływem silnego bodźca. Wystarczy zmysłowe wrażenie, elektryzujący uwagę dźwięk, interesujący obraz, intrygujący dotyk, unikalny smak czy oryginalny zapach, który budzi mieszane uczucia, zarazem odpycha i przyciąga, przeraża i daje odprężenie. Z tego powodu podmiot żywi ambiwalentne doznania, od których nie potrafi się uwolnić, dlatego przeżywa je w swoim wnętrzu, wyolbrzymia, absolutyzuje ich znaczenie. W tym czasie koncentruje aparat percepcji na jednym obiekcie, odcina przedmiot od tła, skupia się na niewielkim fragmencie rzeczywistości zewnętrznej. Za obiekt zmysłowej fascynacji służyć może wszystko: przedmiot, osoba, zjawisko. Gotowe emocje podmiotu z natury są ulotne, rozproszone i pozbawione sensu, ale w tym wypadku nie przemijają, gdyż zostają unieśmiertelnione, tyle że w innym kształcie. Zyskują trwałość i wieczność,

---

*Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wystouch i B. Kaniewskiej, Poznań 1999, s. 15–21).

<sup>63</sup> E. Cassirer, *Język i budowa świata przedmiotowego*, [w:] *Symbol i język*, wybór, przeł. i wstęp B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 80. Zob. idem, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedmowa B. Suchodolski, Warszawa 1977, s. 238. Aktywistyczny charakter języka w „symbolizmie językowym” Cassirera opisuje B. Andrzejewski (zob. *Poznanie i komunikacja*. . . , s. 44–46, 87). Natomiast jego rolę trafnie ujmuje J. Sójka: „Pojedyncze podmioty nie komunikują sobie tego, co «posiadają», lecz odwrotnie, dzięki komunikowaniu «wchodzą w posiadanie» tegoż” (*O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa 1988, s. 31).

<sup>64</sup> Zob. S. Panek, *Irzykowski wobec Brzozowskiego w sporze o Młodą Polskę*, [w:] *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006, s. 173–174.

<sup>65</sup> S. Brzozowski, *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm*. . . , s. 348.

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 347.

za to tracą swój czysto uczuciowy charakter. Odnawiają ulokowane w podmiocie atawistyczne złoża poznania, które poprzedzają ludzkie doświadczenie. W pokładach tych spoczywają formy symboliczne (np. język, mit, religia), odnawiane każdorazowo podczas artykulacji.<sup>67</sup> Dysponują zdolnością do syntezy, bez której obiekt percepcji nie mógłby przeobrazić się w symbol. Są odwiecznym łącznikiem pomiędzy dorobkiem minionych pokoleń a niedosytem sensu, dręczącym podmiot poznawczy, oraz przyszłością, z góry skazaną na reprodukcję tych samych form pierwotnej organizacji myślenia i życia. Na przełomie XIX i XX wieku dostęp do nich otwiera natura człowieka: rozdarta tożsamość, uczuciowe rozchwianie, zmysłowa nadwrażliwość.<sup>68</sup> Dzięki niej podmiot utrzymuje kontakt i z rzeczywistością wewnętrzną, i z rzeczywistością zewnętrzną, a nawet balansuje pomiędzy nimi, ponieważ „znaczenia odsłaniają się [...] dla tych, co umieją wejść po tamtej stronie konkretnego świata w bezpośredni kontakt, w żywy stosunek z pulsującym, nieuchwytnym życiem”.<sup>69</sup>

Dokonywana przez podmiot percepcja przebiega na dwa sposoby: albo przeobraża przedmiot w inny obiekt, albo ożywia obiekt zmysłowej fascynacji i przewycięża jego martwość, nie zmieniając mu kształtu. Metamorfoza przedmiotu lub sytuacji zazwyczaj odbywa się w śnie, ekstazie, halucynacji lub innych wizjach o podłożu neurotycznym. Emocjonalne napięcie, które kumuluje się w podmiocie, zostaje zagęszczone, uprzedmiotowione, poskromione, staje się hipostazą i przybiera jakiś konkretny kształt, a zarazem otrzymuje charakter znakowy, ponieważ podlega uogólnieniu w postaci pojęcia, które wpisuje je w porządek świata jako całości. W jednym momencie staje się jednością znaczonego i znaczącego. Zdaniem Ernsta Cassirera dzieje się tak, ponieważ „językowo ujęty i przedstawiony afekt nie jest już tym, czym był na początku; podległ on w medium przedstawienia do pewnego stopnia metamorfozie i metempsychozie”.<sup>70</sup> Oznacza to, że w tej samej chwili emocje tężeją w symbol i zyskują znaczenie, wyrażają i nazywają. Są więc niezbędnym katalizatorem w akcie kreowania znaczenia.

W znaczeniu symbolu nie kondensuje się żadna obiektywna naoczna treść, ale zawartość empiryczna o emocjonalnej doniosłości dla istoty, która ma nadzieję i cierpi, jest zainteresowana

<sup>67</sup> U E. Cassirera „formy są [...] jedynie logicznymi zasadami syntezy, logicznie poprzedzającymi krąg doświadczenia, które organizują, [...] jedną stronę, jednym aspektem poznania. Formy nie są natomiast żadnymi bytami obdarzonymi egzystencją. Istota form wyczerpuje się na ich syntetyzującej funkcji w poznaniu” (H. Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963, s. 32–33). Nie są także „oddalaniem się od nas samych, lecz drogą wiodącą ku nam samym, ku świadomości własnej duchowej pełni” (J. Sójka, *op. cit.*, s. 31).

<sup>68</sup> Por. M. Stala, *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 135–152.

<sup>69</sup> S. Brzozowski, *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm...*, s. 348.

<sup>70</sup> E. Cassirer, *Język i budowa świata przedmiotowego...*, s. 89.



i zatroskana. [...] podstawowe pojęcie symbolizacji krzyżuje [...] ze sobą dwie funkcje senso-  
twórcze: wyraz i pojęcie.<sup>71</sup>

Symbol nie istnieje, zanim zostanie wyartykułowany. Nie czeka w stanie gotowym, by podmiot mógł go dopiero wydobyć z własnego wnętrza. Skoro w jego powstaniu istotną rolę odgrywają ludzkie uczucia, które są efemeryczne i nietrwałe, nie może on istnieć w sensie platońskim. Dlatego nie przysługuje mu też cecha sugestii, naprowadzania na sens, co konsekwentnie przypisywali mu zwolennicy symbolizmu jako kierunku literackiego.<sup>72</sup> Powtórzmy zatem istotny wniosek, iż symbol jest uwikłany w proces kreowania znaczeń, powstaje *in statu nascendi*, odrzuca sugestywność, która zastąpiona zostaje inną cechą „semantyczno-pragmatyczną”.<sup>73</sup> Zamiast insynuować, tworzy znaczenie w służbie ekspresji.

Zresztą ekspresja działa natychmiast, nie ma charakteru fazowego. Jest żywiołem, kipi we wnętrzu podmiotu, jednocześnie zagarniając jego zewnątrz. Dlatego od momentu, gdy podmiot odbiera wrażenie zmysłowe, popada w niewolę symbolu. Nawet nie zdaje sobie sprawy, że jego psychika działa jak w transie, ponieważ uczestniczy w procesie symbolizacji, działania, którego nie można przerwać ani zniweczyć. Za każdym razem powtarza się łańcuch przeobrażeń percypowanego obiektu,

Bowiem żaden rodzaj przedstawienia nie może być traktowany jako odbierany po prostu ogląd jakiegoś już istniejącego przedmiotu. Czynność zmysłów musi połączyć się z wewnętrznym działaniem ducha i z tego powiązania odrywa się przedstawienie, staje się, w przeciwstawieniu do subiektywnej siły, przedmiotem i wraca do niej, postrzegane na nowo. Tu jednak język jest niezbędny. Podczas bowiem, gdy dążenie ducha toruje sobie za jego pomocą drogę przez usta, rezultat tego powraca do uszu. Przedstawienie zostaje zatem przeniesione w rzeczywistą obiektywność, nie będąc z tego powodu pozbawionym subiektywności.<sup>74</sup>

Brak przerw w ekspresji decyduje o związku podmiotu z symbolem jako ekspresywną formą niewyraźności. Symbol jest zapośredniczony przez podmiot i wydobywany z niego jako jedność. W podmiocie, który pełni rolę medium<sup>75</sup>, scala się to, co jednostkowe, chwilowe, subiektywne z tym, co ogólnoludzkie, ponadczasowe, obiektywne. Dzięki temu wyraz i pojęcie zlewają się w symbolu ze sobą, znosząc referencjalność znaku. Cassirer pisze:

<sup>71</sup> J. Habermas, *op. cit.*, s. 15–17. Zob. także D. Kaegi, *Symbol i działanie u Ernsta Cassirera*, tłum. I. Ferens, [w:] *Symbol i rzeczywistość*, pod red. B. Andrzejewskiego, Poznań 1996, s. 23–30.

<sup>72</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 234 (przypis 3).

<sup>73</sup> U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 145.

<sup>74</sup> E. Cassirer, *Język i budowa świata przedmiotowego...*, s. 90.

<sup>75</sup> Koncepcję podmiotu jako medium formułuje Ch. Taylor (zob. *Zwrot ekspresywny*, [w:] *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 690–691).

W momencie, kiedy znaczenie to ujmuję nie tylko z zewnątrz i refleksyjnie, lecz kiedy ujmuję mnie ono wewnętrznie, kiedy w nim żyję i w nim jestem, kształt, który widzę przed sobą, jawi się jakby wypełniony i przeniknięty nowym sensem. Otoczony jest on jakimś magicznym tchnieniem; nie oddziałuje on już jako zwykła forma estetyczna, lecz jako praobjawienie jakiegoś innego świata: świata „świętości”, który tego, kto jest nań otwartym, ogarnia tu, w środku zmysłowego przeżycia, swą tajemniczością i swym dreszczem.<sup>76</sup>

W podobnym tonie, choć bardziej ogólnikowo, o objawieniu towarzyszącym procesowi symbolizacji wypowiada się Brzozowski:

Pole świadomości staje się dziedziną, w której ukazują się i znikają zabarwione i przekształcone przez wzruszenia obrazy świata. [...] [Świadomość — K.G.] doznaje [...] wrażenia, że obcować poprzez nie z czymś nieskończenie głębokim, głębszym, istotniejszym i pierwotniejszym, niż społeczeństwo i określone przez stosunek do niego indywidualne istnienie.<sup>77</sup>

Sporą, wcale nowoczesną intuicją wykazuje się także Maria Komornicka, której diagnoza o stanie powieści dyskretnie wkalkulowuje miejsce dla tak powstałego symbolu.

Polem jej działalności — dusza człowieka. Jedynym jej dogmatem: „wszechświat jest wrażeniem nerwów naszych”; jej główną cechą: kult potęgi subiektywnej. [...] Jej rozbiór sięgnie dalej i wyświetli ciemne labirynty mózgu ludzkiego, jej synteza ogarnie całość wiedzy jako fatalizmu myśli i całość życia zewnętrznego; tylko zamiast gubić się w jego pyłe, jak to uczynił realizm, wchłonie je duszą jako odczucie, wrażenie, pojęcie. Obejmie nieskończoną grę uczuć człowieka, ich odcienie i półtony, od myśli pozytywnej do mistycyzmu, od lekkich drgań nerwowych do potężnych wzruszeń i bohaterstwa.<sup>78</sup>

Symbol jest kategorią dynamiczną, powstaje w procesie symbolizacji. Swoimi specyficznymi właściwościami obdarza rekwizyty, które zgoła nie funkcjonują w rzeczywistości snu, ekstazy, halucynacji, w stanach hipnotycznych ani w różnego rodzaju stanach neurotycznych, ale urastają do rangi symbolu wyłącznie w rzeczywistości realnej.<sup>79</sup> Działanie przedmiotu na prawach symbolu tylko z pozoru odbywa się w taki sam sposób jak w przypadku właściwego symbolu

<sup>76</sup> E. Cassirer, *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii*, [w:] *Symbol i język*, wybór, przeł. i wstęp B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 52.

<sup>77</sup> S. Brzozowski, *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm...*, s. 348.

<sup>78</sup> M. Komornicka, *O nowej powieści...*, s. 366.

<sup>79</sup> Także M. Popiel odnotowuje procesualność, dzięki której przedmioty zyskują wartość symboliczną. Wyraźnie odróżnia symbol od rekwizytu awansującego do tej funkcji. W kontekście *Ziemi obiecanej* stwierdza, że „w maszynie następuje koncentracja sił niszczących, stąd wirujące koło maszyny, wciągające w siebie robotnika i fabrykanta, nabiera cech symbolu” (*op. cit.*, s. 152–153). Osobną grupę przedmiotów symbolicznych tworzą dzieła sztuki ze względu na globalny sens utworu, wywyższone do funkcji symbolu. W *Henryku Flisie* S. A. Muellera „autoportret Böcklina z kościotrupem nabiera wartości symbolicznej, ukazując relację między Flisem — artystą i ludźmi odzieranymi przez niego z powierzchownej urody” (*op. cit.*, s. 168), a w *Ludziach bezdomnych* S. Żeromskiego „posąg Wenus zostaje obdarzony dodatkową funkcją, urasta do rangi symbolu” (*op. cit.*, s. 103).

uwikłanego w proces symbolizacji. Dialektyczna natura symboliki polega na tym, że z jednej strony jest odpowiedzią na emocje podmiotu, z drugiej zaś zyskuje charakter znaku, gdyż dąży do uogólnienia doznań w systematyczny porządek uniwersum ludzkiego. Bezgranicznie łączy się z podmiotem, który dzięki tej integracji ma „strukturę nadrzędnie obejmującą wewnątrz i zewnątrz”.<sup>80</sup> Pod tym względem symbolika żadną miarą nie ustępuje symbolowi. W powieści młodopolskiej rysuje się jednak wyraźna różnica pomiędzy nimi. Symbol jest jednorazowy, niepowtarzalny, wieloznaczny, rekwizyt zaś o wartości symbolicznej poddaje się daleko idącej konwencjonalizacji, umieszcza się go tam, gdzie czytelnik najmniej się tego spodziewa. W związku z tym na uwagę badacza zasługuje nie tylko wpływ symbolu na powieść i jego konkretne realizacje, ale także z osobna sama symbolika. Brakiem dotychczasowych ustaleń historycznoliterackich na temat powieści jest to, że zagadnienie symbolu i symboliki traktuje się łącznie, jako część rozważań o symbolu w ogóle, a nie zauważa się lub lekceważy istotne różnice, jakie pomiędzy nimi zachodzą. Powszechnie bowiem pokutuje przekonanie, że symbol i symbolika funkcjonują w taki sam sposób, na takich samych prawach. Gdyby takie ujęcie było słuszne, ich rozdzielanie nie miałyby chyba większego sensu i uzasadnienia. Dynamiczne rozumienie symbolu nie tylko pozwala odróżnić symbol od symboliki, ale także pokazuje, że niejednokrotnie to, co nagminnie uchodzi za symbol, np. rozdarta sosna w *Ludziach bezdomnych* (1900) Stefana Żeromskiego czy błoto w *Henryku Flisie* (1908) Stanisława Antoniego Muellera, wcale nie jest symbolem, lecz obiektem ważnym z jakichś względów dla bohatera albo istotnym dla całościowej wymowy utworu.<sup>81</sup>

Przyjęte tutaj stanowisko w sprawie symbolu wypada jeszcze ująć w perspektywie diachronicznej. Realizuje się ono w powieści końca XIX i początku XX wieku, która nie jest reliktem Młodej Polski, po niespełna trzech dekadach odchodzącej w przeszłość, ustępującej pod naporem kolejnych tendencji, lecz wytworem epoki przedłużającej swój żywot znacznie poza rok 1918. Tradycja badań historycznoliterackich przywykła wprawdzie do traktowania modernizmu jako okresu literackiego rozwijającego się bądź osobno, bądź jako część składowa Młodej Polski, jej faza wstępna albo przygotowawcza.<sup>82</sup> Jej zasadniczym mankamentem jest jednak to, że tworzy sztuczną barierę między lokalną a globalną, polską

<sup>80</sup> J. Habermas, *op. cit.*, s. 19.

<sup>81</sup> Tym samym dodajemy jeszcze jeden argument potwierdzający opinię G. Iglińskiego, że „symbolizm symbolizmowi nierówny”. Różnice wynikają z odmiennego charakteru symbolizmu w literaturze poszczególnych krajów, wystarczy bodaj porównać wariant polski i francuski oraz z innych usposobień psychicznych autorów: „z jednej strony dzieła Micińskiego (symbolizm mistyczny czy «synkretyczny»), a z drugiej teksty Leśmiana (symbolizm egzystencjalny — według określenia Jacka Trznadła)” (*Duch twórczy i duch przemiany — obrazy, mity, symbole*, [w:] *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005, s. 8).

<sup>82</sup> Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, wyd. II, t. I, Kraków 1987, s. 30.

a światową historią literatury. Wprowadza umowne podziały, usankcjonowane datami historycznymi jako podstawą periodyzacji, niejednokrotnie izolując od siebie realizacje tej samej tendencji literackiej. A przecież problem symbolu w prozie podejmowany jest w angielskiej, amerykańskiej i niemieckiej teorii powieści częściej, wszechstronniej i precyzyjniej aniżeli w pracach o literaturze młodopolskiej. To samo można powiedzieć o praktycznym zastosowaniu symbolu w powieści.

Symbolizm nie kończy się na jednej epoce! Choć paradoksalnie neosymbolizm jako propozycja terminologiczna nie spotyka się z większym uznaniem, prawdopodobnie dlatego, że zbyt mocno kojarzy się właśnie z dziedzictwem Młodej Polski.<sup>83</sup> W okresie międzywojennym młodopolszczyzna ma przecież niskie notowania u wszystkich nowoczesnie zorientowanych twórców, zwolenników ówczesnych awangard, którzy zacierają w tym punkcie różnice, jakie rysują się pomiędzy nimi.<sup>84</sup> Przegrywa z tendencjami, które torują problematyce nowoczesnej drogę do literatury polskiej. Jeśli odgrywa jakąś rolę, to „jako czynnik opóźniający triumf Nowego, hamujący rozwój, przyjmując, że ma on przebieg jednoliniowy”.<sup>85</sup> Ale zgodnie z tym, co Karol Irzykowski stwierdza w *Dwóch rewolucjach* (1908), „tkwiły w Młodej Polsce możliwości różnych rozwojów, lecz utonęły w piasku lub popełniły samobójstwo”.<sup>86</sup> Symbolizm okazał się tendencją, którą spotkała niebywała kariera w przyszłości.<sup>87</sup> Dlatego twórcy uprawiający powieść pod koniec XIX i na początku XX stulecia, gdzie swą obecność silnie zaznacza dynamicznie pojmowany symbol, zasługują na zaliczenie do formacji modernistycznej, której „znakiem rozpoznawczym [...] jest uznanie innowacyjności za nadrzędne kryterium i tradycja «nowego»”.<sup>88</sup> Swym dorobkiem twórczym wy-

<sup>83</sup> Zresztą określenie to chętniej stosuje się do poezji niż do prozy (zob. W. P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973).

<sup>84</sup> Związki Młodej Polski z literaturą późniejszą zwykle ogranicza się do dwudziestolecia międzywojennego, prawie nigdy później (zob. T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 19–20; T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 416; J. Jarzębski, *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, [w:] *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 8, 18; Cz. Mitosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 395, 479; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski...*, s. 260; M. Głowiński, *Powieść młodopolska...*, s. 316–320).

<sup>85</sup> J. Święch, *Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?*, [w:] *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 45.

<sup>86</sup> K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, [w:] *Czyn i słowo...*, s. 219 (pierwotny wydruk: „Nasz Kraj” 1908, t. VI, z. 1).

<sup>87</sup> Nie brak radykalnie przeciwnych opinii. Według T. Grabowskiego po pierwszej wojnie światowej w literaturze ma miejsce „odwrót od symbolizmu, rozwichrzenia w układzie, patosu w tonie, które razi w wierszu i prozie modernistów” (*Historia literatury polskiej od początków do dni dzisiejszych 1000–1930*, t. 2, Poznań 1936, s. 397).

<sup>88</sup> R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, [w:] *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 40 (wyd. II: 2002). Jeszcze zanim w ogóle

znaczącą początkową fazę w dziejach tej formacji, a najbardziej płodna w nowości okazuje się pierwsza dekada XX wieku. Uznaje się więc ich za przedstawicieli wczesnego modernizmu, którego dalszy rozwój przypada na okres międzywojenny i powojenny, a kres — na lata sześćdziesiąte, a w niektórych ujęciach — nawet na dziewięćdziesiąte zeszłego wieku.<sup>89</sup> W ten sposób symbolizm wchodzi w zakres nowoczesności w literaturze polskiej. Staje się nie tylko jedną z najważniejszych dominant polskiego modernizmu, którą według Włodzimierza Boleckiego w zasadzie cechuje to, że „sens jest transcendentny wobec znaku, [...] istnieje poza językiem, jakby obiektywnie”, a „znaki (tj. literatura) są tylko jego pośrednikami, czyli symbolami”.<sup>90</sup> Staje się też w praktyce powieściowej jedną z najbardziej propagowanych postaw poznawczych, usposobień duchowych, na jakie stać człowieka XX wieku.

\*

Symbol jest kategorią, która doczekała się szczegółowego opracowania w zakresie poezji i dlatego w rozważaniach nad powieścią korzysta się najczęściej z ustaleń poczynionych na materiale poetyckim. Takie stanowisko zajmują niemal wszyscy badacze literatury młodopolskiej. Dochodzi do tego, że symbol przekłada się niczym matrycę z utworu do utworu, dzięki czemu staje się konwencjonalny, jednoznaczny, przejrzysty. Założenia, na których kategoria ta opiera się w *Młodej*

zaczęto myśleć o wyróżnieniu takiej formacji, wygłaszano opinie, że powieść młodopolska zwiastuje erupcję dalszych kontynuacji tego gatunku. Jako pierwszy zdobywa się na to oceniający „dobę bezhetmańską naszej powieści” B. Leśmian: „Obecna powieść polska znajduje się w okresie zastanowień, poszukiwań i krytycznej zadumy. Jest ona jakoby próbnym wstępem do powieści, która ma się narodzić. [...] Nie poza sobą — w życiu, lecz w sobie samych szukać i znaleźć winniśmy bohatera przyszłej powieści. Tkwi on w nas — w każdym poruszeniu naszego ducha, w każdym biciu serca, w każdym oddechu, który pierś naszą rozpiera lub niepokoi” (*Rozmyślenia o powieści polskiej*, [w:] *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 379–380; pierwodruk: „Tygodnik Polski” 1913, nr 23). Wiele lat później A. Z. Makowiecki wyraża pogląd, że „domyślenie» *Młodej Polski* winno jednak współcześnie iść drogą dostrzegania cennych zapowiedzi, spraw do podjęcia i kontynuacji” (*Proza Młodej Polski czytana na nowo*, [w:] *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 32). Podobnego zdania jest L. Szaruga, według którego „w manifestach młodopolskich i w tworzonej wówczas literaturze mamy do czynienia z prawdziwym początkiem współczesności” (zob. *Dramat Młodej Polski*, [w:] *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997, s. 17).

<sup>89</sup> Szerokie rozumienie modernizmu ostatnimi czasy propagują tacy historycy literatury, jak: R. Nycz (zob. *Kilka uwag o literackiej formacji...*, s. 15–17); W. Bolecki (zob. *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonasans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 25–33); M. Legierski (zob. *Modernistyczna powieść*, [w:] *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999, s. 15–19); A. Zawadzki (zob. *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 5); J. Świąch (zob. *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czernska, Kraków 2005, s. 18–19) oraz autorzy prac opublikowanych w serii *Modernizm w Polsce*.

<sup>90</sup> W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w...*, s. 24.

Polsce, są te same w poezji i prozie, ale proza z uwagi na konieczności konstrukcyjne wymaga uwzględnienia wielu innych czynników, które w jakiejś mierze pracują na rzecz symbolu. Także zetknięcie się z nowoczesnością powoduje, że symbol w powieści wymaga radykalnej redefinicji. Szczególnie cenne są obserwacje, jakie na gruncie powieści poczynili Komornicka, Irzykowski i Brzozowski, którzy upomnieli się o przywrócenie symbolowi jego symbolicznej natury. Brzozowski w swej krytyce symbolizmu eksponuje to, co zainteresuje znaczną część formacji wczesnomodernistycznej, której działalność przypada mniej więcej na przełom XIX i XX stulecia: symbol jest kategorią dynamiczną, powstaje w akcie ekspresji, z którego wychodzi jako jedność znaczonego i znaczącego, dlatego nie przysługuje mu cecha sugestii. Stanowi postawę poznawczą, z którą podmiot się nie rodzi, lecz kształtuje ją w sobie w trakcie powieści. Takie rozumienie kategorii symbolu zdobywa zwolenników również w kolejnych dekadach XX wieku, co wyklucza, by symbolizm mógł się skończyć na epoce Młodej Polski.

#### SUMMARY

Symbol is a category which has been fully researched as used in poetry, and thus in studies of prose the results of approaches to poetical material are most frequently applied. That is the attitude of most of the scholars who deal with the literature of Young Poland period. This reaches the stage where a symbol is applied as a matrix in various texts thus becoming conventional, unambiguous, transparent. The assumptions on which a symbol rests in that period are the same for poetry and prose, but considering the requirements of form in prose

Other factors as well have to be taken into account, such that in a way work for it. Also the contact with modernity is the reason for symbol in novels to be fundamentally redefined. Observations made by Komornicka, Irzykowski and Brzozowski referring to the novel and asking for symbols to regain their symbolic nature are of particular value.