

Aleksandra OKULUS

Williama Blake’a i Czesława Miłosza meandryczne trajektorie wzniosłości

Celem niniejszego tekstu jest próba ukazania, w jaki sposób estetyczna kategoria wzniosłości zostaje sprobematyzowana w dwóch tekstach: Williama Blake’a *Zaślubinach Nieba i Piekła* (1790–1793) oraz Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)¹. Jest ona bowiem w przypadku obu twórców jednocześnie kategorią etyczną i religijną skupiającą jak w soczewce kluczowe motywy ich twórczości – w tym przede wszystkim problematykę upadku i zbawienia – które poeci pragną poprzez twórczą pracę swej wyobraźni osiągnąć². Oba teksty stanowią zresztą alternatywę dla tradycyjnych wykładni tej kategorii, w tym wpływowej koncepcji Immanuela Kanta przedstawionej

¹ Cytaty z wymienionych dzieł w niniejszym tekście pochodzą z następujących wydań: B. – *Wiersze i pisma Williama Blake’a*, przeł. M. Fostowicz, Kraków 2007; M. – Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987.

² H. Bloom ukuł termin *visionary emancipation* na określenie typowej dla całej rzeszy romantyków (do których to śmiało możemy zaliczyć – choć i nie bez pewnych zastrzeżeń – zarówno Blake’a, jak i Miłosza) wiary w zbawczą moc twórczej wyobraźni będącą jednocześnie obietnicą wyzwolenia spod władzy okrutnych praw ziemskiej rzeczywistości (Schopenhauerowskiej „machochy natury”), czasu, przemijania, cierpienia i śmierci. Jak czytamy w rozdziale Bloomowskiego *Lęku przed wpływem* poświęconym problemowi wzniosłości: „Celem poetyckiego wieszczania jest [...] nieśmiertelność w sensie dosłownym, a każdy wiersz można traktować jako próbę wymknienia się śmierci”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2001, s. 142. Amerykański uczony zdaje sobie jednak sprawę z faktu, iż wiara ta jest iluzoryczna: *visionary emancipation* okazuje się bowiem rychło retorycznym kłamstwem, *lying against time* niedającym poecie szans na rzeczywiste przekroczenie swej kondycji. Zob. także: D. Fite, *Harold Bloom. The Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst 1985, s. 181; A. Lipszyc, *Między-ludzie. Harolda Blooma koncepcja podmiotowości. Z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2006.

w jego *Krytyce władzy sądenia* (1790), uznającej prymat czystego rozumu, który posiada idee tego, co transcendentne, nadmysłowe i boskie, czyli – by użyć Kantowskiego słownika – „noumenalne”³, i tym samym negującej zbawczy potencjał ludzkiej wyobraźni, której rola – w myśl założeń królewieckiego filozofa – ogranicza się do bycia „narzędziem rozumu”⁴. Owa zasadnicza niezdolność wyobraźni do adekwatnego, unaoczniającego przedstawienia idei czystego rozumu jest – zdaniem Kanta – źródłem doświadczenia wzniosłości⁵. Jeśli spośród wielu „definicji” zjawiska (nie zapominajmy, iż problemat ten należy do grona najbardziej aporetycznych i nie-(d)-określonych kwestii podejmowa-

³ Wszak doświadczenie wzniosłości wiąże się z – by użyć określenia H. Blooma – „wtargnięciem sfery boskości”. H. Bloom, op. cit., s. 142. Taką intuicję wyraża już pierwszy znany traktat o wzniosłości, będący w gruncie rzeczy „tylko” poradnikiem dla retorów, czyli Longinowy *O górnosci* (Trzy poetyki klasyczne, przeł. T. Sinko, Wrocław 2006). Por. następujące cytaty z przywołanego traktatu: „[...] natura nie uważa nas, ludzi, za stworzenia liche i nieszlachetne, lecz wprowadziwszy nas do życia i na świat, jakby na jakieś świątelnie zgromadzenie, uczyniła nas widzami wszystkich swych dzieł i ambitnymi współbojownikami, i od początku wszczepiła w nasze dusze niezwykłą miłość wszystkiego, co wielkie i bardziej od nas boskie” (ibidem, s. 171). „Dlatego ludzkiej zuchwałości nie wystarcza do patrzenia i myślenia nawet cały wszechświat, lecz nieraz myśli przekraczają granice otaczającej nas sfery, a jeśli ktoś przypatrzy się życiu dookoła i zobaczy, o ile we wszystkim więcej znaczy to, co niezwykle, wielkie i piękne, to wnet zrozumie na cośmy się zrodzili. Dlatego idąc za przyrodzonym popędem, podziwiamy na Zeusa, nie małe potoki, chociaż są przezroczyste i pożyteczne, lecz Nil i Dunaj, i Ren a jeszcze bardziej Ocean. I ten oto płomyk przez nas zapalony, choć utrzymuje jeszcze światło, nie wzrusza nas bardziej niż światło niebieskie, chociaż nieraz ulegają zaćmieniu, i nie uważamy go za godniejszy podziwu niż krater Etny, której wybuchy wyrzucają z otchłani kamienie i całe odłamy skał, a niekiedy i strumienie owego ognia z ziemi zrodzonego i będącego samym sobą. Otóż przy wszystkich tego rodzaju zjawiskach można to powiedzieć: łatwo ludziom nabyć to, co pożyteczne albo i konieczne, ale podziwienia godne jest zawsze to, co nadzwyczajne” (ibidem, s. 171–172). Ten emancypacyjny potencjał doświadczenia wzniosłości jako transcendowania własnej upadłej natury oznaczający jednocześnie negację ziemskiej rzeczywistości (w terminach teologicznych „upadłego świata stworzenia”) znajduje odzwierciedlenie w idealizmie Kantowskim forsującym koncepcję wyosobnionego ze świata doświadczenia Ja transcendentalnego. „Wzniosłe jest to, co absolutnie wielkie”, „wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu przekraczającej każdy miernik zmysłowy”, „wzniosłość to triumf ducha nad przyrodą”, jak czytamy w trzeciej *Krytyce*. Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. I. Gątecki, Warszawa 2004, rozdz. *Analizyka wzniosłości* s. 140, 162. Jak pisze S. Blackburne: „W teorii estetycznej Kanta to, co wzniosłe, wznosi duszę ponad poziom pospolitego banału. Przeżywamy wielkie zjawiska przyrodnicze jako coś absolutnie wspaniałego, coś o nieodpartej mocy i potędze. Czujemy wtedy strach, ale pokonując przerażenie i uznając za małe rzeczy, o które zwykle się troszczymy, budzimy do życia nasze poczucie moralnej wolności. Umysł triumfuje wówczas nad naturą i właśnie ten triumf rozumu jest prawdziwie wzniosły. W ten paradoksalny sposób Kant wiąże nasze poczucie ze świadomością samych siebie jako istot wykraczających poza przyrodę, a nie jako kruchych i nieważnych części przyrody”. S. Blackburne, *Oxfordzki słownik filozoficzny*, przeł. J. Woleński i in., Warszawa 2004, s. 442.

⁴ I. Kant, op. cit., s. 172.

⁵ Zob. ibidem, s. 146–151.

nych na gruncie filozofii⁶) przyjmujemy te podane przez takich myślicieli, jak Harold Bloom czy Jacques Derrida (skądinąd, jak się niedługo okaże, bardzo Blake'owskie w swej wymowie), którzy piszą o wzniosłości w kategoriach przeciwstawności, po-różnienia, konfliktu⁷, niniejszy tekst będzie ponadto próbą pokazania „agonu”, jaki „toczą” ze sobą za pośrednictwem swych tekstów Kant, Blake i Miłosz. Zestawienie rzeczonych autorów oraz ich tekstów w takim ujęciu porównawczym, choć na pierwszy rzut oka co najmniej ryzykowne z racji pewnej arbitralności⁸, jest jednak przedsięwzięciem obiecującym; gdyż w efekcie pozwalałoby zarysować Blake'owską, jedyną w swoim rodzaju i znacznie się różniącą od pozostałych w orbicie idealizmu (w tym transcendentizmu Kantowskiego) koncepcji⁹, formułę romantyzmu, którą twórczo z-(re)-interpretuje Miłosz (w tym sensie też romantyk¹⁰).

⁶ Por. konstatacja T. Sławka i T. Rachwała – we wstępie do redagowanej przez nich antologii *The Most Sublime Act. Essays on the Sublime*, Katowice 1993 – na temat tego, że nie istnieje precyzyjna definicja kategorii wzniosłości. Podobną intuicję przedstawi/zainscenizuje na kartach swej *Prawdy w malarstwie* J. Derrida. Zob. „rozdział” *Kolosalne*, [w:] J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

⁷ Zob. J. Derrida, op. cit., s. 151 („Negatywność wzniosłości nie tylko różni się od pozytywności piękna, ale zarazem pozostaje obca negatywności, którą odkryliśmy w pracy, w pracy żałoby w doświadczeniu piękna. Związana z pięknem negatywność jawiła się już jako osobliwa negatywność bez negatywności (*bez bez bez*), Bez z czystego cięcia, *bez-celu* z celowości. Osobliwa negatywność *bez* ustępuje tu miejsca *przeciw*: opozycji, dysharmonii, konfliktowi, przeciwdziałaniu”). Zob. też: A. Lipszyc, op. cit. (rozdz. *O wzniosłości*). Zaznaczyć przy tym należy, iż rzeczeni dwudziestowieczni myśliciele, wydobywając ten charakterystyczny rys wzniosłości jako zjawiska agonistycznego, nawiązują do wspomnianej koncepcji starożytnego retora Longina i jego traktatu *O górności* (będącym swego rodzaju poradnikiem dla adeptów retoryki, jak osiągnąć efekt wzniosłej mowy i pokonać tym samym rywali), a także samego I. Kanta, który opisuje doświadczenie wzniosłości w kategoriach konfliktu władz umysłowych (rozumu i wyobraźni) w odróżnieniu od doświadczenia piękna, które taki konflikt wyklucza (harmonijna gra pojęć intelektu i wyobraźni). Zob. na ten temat I. Kant, op. cit., s. 131. Kto wie, czy jednak cichym patronem J. Derridy i H. Blooma nie jest w tej kwestii właśnie Blake i jego „traktat o wzniosłości”, jakim są *Zaślubiny Nieba i Piekła* (o H. Bloomie zresztą mówi się, że patrzył na świat – w tym także ten „tekstowy” – oczyma autora *Księgi Thel*. Zob. D. Fite, op. cit., s. 18).

⁸ Arbitralność tego przedsięwzięcia bierze się stąd, iż trzecia *Krytyka* powstawała mniej więcej w tym samym czasie co *Zaślubiny Nieba i Piekła*, trudno więc mówić o jakimś – polemicznym bądź aprobatywnym – „transferze koncepcji” między tymi dwoma tekstami.

⁹ Por. inspirowana tradycją anglosaskiego romantyzmu i myślą krytyczną H. Blooma praca A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010, s. 151–196.

¹⁰ Wielokrotnie deklarowana przez Miłosza niechęć do romantyków jako cierpiących na „chorobę niedocieleśnienia” (*vide Ziemia Ulro*) dotyczy właśnie tego nurtu romantyzmu, który pozostawał w orbicie filozofii idealistycznych (*casus* Juliusza Słowackiego). Deklaracje te nie przekreślają jednak Miłosza jako romantyka *par excellence*, bo autor *Doliny Issy* po prostu wybiera inną, nieidealistyczną formułę romantyzmu, stając po stronie takich poetów, jak Blake, Walt Whitman czy Adam Mickiewicz. Por. na temat problematycznego stosunku Noblisty do dziedzictwa

Zarówno Blake, jak i Kant obierają w swych rozważaniach o wzniosłości jednakowy punkt wyjścia, a mianowicie Edmunda Burke'a *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757), wyciągając z tej lektury jednak zgola odmienne wnioski. Jak zwięźle ujmuje rzecz James T. Boulton, o ile autor *Pieśni Niewinności* odrzucił koncepcje Burke'a, co zaowocowało zupełnie odmienną koncepcją wzniosłości, o tyle w przypadku filozofa z Królewca można mówić o istotnym wpływie i zadłużeniu wobec *Dociekań*¹¹. Niemniej trajektoria wzajemnych relacji między tymi autorami okazuje się niezwykle meandryczna. Z początku obydwaj autorzy są zgodni co do tego, że traktat Burke'a, choć traktuje wzniosłość w kategoriach subiektywnego doświadczenia podmiotu (na co oni sami także przystają), pozostaje w orbicie empiryzmu i materializmu, co wyklucza wszelką perspektywę metafizyczną, *resp.* boską¹². Jak przekonuje Agata Bielik-Robson, esej Burke'a „w całości utrzymany jest w języku «mowy ciała». Budując uczucie wzniosłości na doznaniu lęku, nie wychodzi poza fizjologiczny rejestr skojarzeń, w którym uwięziła lęk projektodawcza moc oświecenia”¹³.

Zdaniem autorki *Ducha powierzchni* w dziele Burke'a dokonuje się tym samym desakralizacja lęku, który niegdyś jako „świętobliwy dreszcz” był znakiem owego *mysterium tremendum* jako doświadczenia *sacrum*¹⁴. Sam Burke nie ukrywał swoich empirystycznych fascynacji stanowiących zresztą zaplecze teoretyczno-metodologiczne jego rozważań¹⁵. Jak przekonuje Boulton, *Dociekania* są sztandarowym przykładem eksperymentalnych metod Newtonowskich przeszczepionych na grunt estetyki¹⁶. Blake, który zaliczył Burke'a do grona znienawidzonych czcicieli I. Newtona i J. Locke'a¹⁷, czyli – opisując rzecz w słowniku jego poetyckiej mitologii – mieszkańców rządzonej przez Urizena

romantycznego studium E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

¹¹ *Blake felt scorn for Burke's ideas, Kant felt its influence*. Zob. J.T. Boulton, *Editor's Introduction*, [w:] E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londyn 1968, s. IX.

¹² I. Kant przedstawia (jak się wkrótce okaże pozorną) krytykę empiryzmu E. Burke'a w niemalym fragmencie swojej „analityki wzniosłości”. Zob. I. Kant, *op. cit.*, s. 184–187.

¹³ A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 56.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Zob. rozdz. *On Taste*, [w:] E. Burke, *op. cit.*

¹⁶ J.T. Boulton, *op. cit.*, s. XXVII.

¹⁷ Por. słynne zdanie autora *Jerusalem: Burke's Treatise on the Sublime & Beautiful is founded on the Opinions of Newton and Locke [...]. I read Burke's Treatise, when I was very Young... I felt the same Contempt & Abhorrence that I do now*. Cyt. za: W. Blake, *Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds*, [w:] *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. D. Erdman, New York 1988, s. 660.

Ziemi Ulro, swoją wykładnię wzniosłości skonstruował – co nie powinno dziwić – na przekór autorowi *Dociekań*. Natomiast Kant, budując swój system idealizmu subiektywnego, tylko pozornie zanegował empiryzm Burke'a, w istocie bowiem jego transcendentalizm jest odwrotną stroną tego samego medalu tj. materializmu autora *Dociekań* (Blake'owskie *corporeal understanding*)¹⁸. Jak się niedługo okaże, rację miał Peter Thorslev, który określił autora *Krytyki czystego rozumu* mianem oświeceniowego następcy fizyki Newtonowskiej¹⁹. Dwa motywy, którym przyjrzymy się za chwilę bliżej, są szczególnie istotne w demaskacji „urizeniczności” Kantowskiej wykładni wzniosłości, pokazują bowiem jej głębokie zakorzenienie w koncepcjach Burke'a, którym rzekomo Kant się przeciwstawia. Są to:

1) kwestia nieprzedstawialności idei czystego rozumu, a zatem rozbieżność/konflikt między rozumem a wyobraźnią, między tym, co pojmowalne, i tym, co przedstawialne, konflikt, którego zwycięzcą okazuje się rozum i który jest zdaniem filozofa istotą doświadczenia wzniosłości²⁰;

2) problematyka dystansu, stanowiącego według Kanta warunek doświadczenia estetycznego (zarówno piękna, jak i wzniosłości), który sankcjonując modus tzw. bez-interesownej kontemplacji, wyosobnia podmiot ze sfery doświadczenia (*inter-esse*)²¹.

Bez wątpienia Kantowska wykładnia wzniosłości dyskredytuje ludzką wyobraźnię zredukowaną tedy do *sense-faculty* niezdolnej do naocznego przedstawienia tego, czego ideę posiada rozum, czyli odcięte od upadłego świata Ja transcendentalne. Charakterystyczne, że taki sposób rozumienia wyobraźni ma swój pierwowzór w traktacie Burke'a, który za empirystami ujmuje ją jako zdolność umysłu do syntetyzowania danych zmysłowych, niemogącą jednak stworzyć żadnych nowych jakości²². Celnie rzecz wyluszcza Jean François Lyotard:

¹⁸ Por. na ten temat niezwykle interesujący esej P. de Mana, *Materializm Kanta w jego Ideologii estetycznej*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000. Zatem chyba myli się M. Jay, który przedstawia Kantowski projekt doświadczenia estetycznego jako coś więcej niż doświadczenie cielesne, zmysłowe (zgodnie z etymologią greckiego słowa *aesthesis*), jako jego wysublimowanej i uszlachetnionej formy (sublimacja pojmowana byłaby tu na wzór procesu przemiany cieczy w parę i jej unoszenia się). Zob. rozdz. *Kant i doświadczenie estetyczne jako bezinteresowny sąd refleksyjny*, [w:] M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Europejskie i amerykańskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.

¹⁹ P. Thorslev, *German Romantic Idealism*, [w:] *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. S. Curran, Cambridge 1993, s. 77.

²⁰ Zob. I. Kant, op. cit., s. 131–134.

²¹ Zob. ibidem, s. 130.

²² E. Burke, op. cit., s. 17. *But it must be observed that this power of imagination is incapable of producing anything absolutely new*. Podobnie dzieje się u Kanta; jak zauważa N. Gray wyobraźnia okazuje się bezsilna, w pewnym momencie porzucić bowiem musi swoją zdolność tworzenia

Wzniosłość ma miejsce tam, gdzie wyobraźnia odmawia przedstawienia przedmiotu, który mógłby przynajmniej teoretycznie uzgodnić z pojęciem. [...] Możemy pojąć to, co nieskończenie wielkie i potężne, lecz jakakolwiek próba przedstawienia przedmiotu, który mógłby tę wielkość unaocznić, wydaje nam się boleśnie nieadekwatna²³.

Paul de Man, niczym sam Blake w swej poetyckiej mitologii, obrazowo opisuje przedstawiony przez Kanta konflikt władz umysłowych w kategoriach *dramatis personae*, przyrównując poświęcającą się na rzecz rozumu wyobraźnię do Ifigenii i Antygony (dochodzi tu do kastracji/(samo-)okaleczenia wyobraźni)²⁴. Czytamy w trzeciej *Krytyce*:

Wyobraźnia bowiem zgodnie z prawem kojarzenia uzależnia nasz stan zadowolenia od warunków fizycznych, ale ona też właśnie zgodnie z zasadami schematu władzy sądenia (a więc o ile podporządkowana jest wolności) jest narzędziem rozumu i jego idei, a jako takie narzędzie władzą utrzymywania naszej niezależności wobec wpływów przyrody, deprecjonowania tego, co wedle nich wielkie jako czegoś małego, a zatem dopatrywania się czegoś wielkiego tylko w jego (podmiotu) własnym powołaniu.

Ta refleksja estetycznej władzy sądenia w celu wzniesienia się do adekwatności z rozumem (ale bez określonego pojęcia rozumowego) przedstawia przedmiot nawet poprzez obiektywną nieadekwatność najbardziej choćby rozszerzonej wyobraźni jako subiektywnie celowy dla rozumu jako władzy idei²⁵.

[...] Nie należy się obawiać, że uczucie wzniosłości straci coś w takim abstrakcyjnym sposobie unaocniającego przedstawiania, które w odniesieniu do tego, co zmysłowe, staje się zupełnie negatywne, wyobraźnia bowiem chociaż poza sferą zmysłową nie znajduje nic, czego mogłaby się trzymać, staje się czymś nieograniczonym; to usunięcie ograniczeń zaś jest unaocniającym przedstawieniem nieskończoności, które wprawdzie nie może być właśnie dlatego nigdy innym jak tylko negatywnym, ale mimo to czyni duszę szerszą²⁶.

Przytoczone wyżej słowa Kanta nabierają jednak znacznie mroczniejszego charakteru, jeśli zestawić je ze słynnym fragmentem z Blake'owskiego *Jerusalem* (plansza *Odrzucenie Wyobraźni*):

obrazów. Zob. N. Gray, *Geometry and Sublime: Imagination and Closure of Creativity*, [w:] *The Most Sublime Act...*, s. 10.

²³ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 56.

²⁴ Zob. esej P. de Man, *Zjawiskowość i materialność u Kanta*, [w:] idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000.

²⁵ I. Kant, op. cit., s. 172.

²⁶ Ibidem, s. 180.

Widmo to Moc Rozumu w Człowieku, a kiedy od Wyobraźni
 Się odrywa i zamyka jak w Pancerzu w Rejestrach Rzeczy
 Zapamiętanych, Prawo stanowi i Moralność,
 By Wyobraźnię, ciało Boskie zniszczyć Mękami i pożogą Wojen²⁷.

Rozbieżność między tym, co przedstawialne, i tym, co pojmowalne, skutkująca podporządkowaniem wyobraźni władzy czystego rozumu, czyni z doświadczenia wzniosłości doświadczenie negatywne²⁸. Co prawda, Kant wiele tu mówi o rozkoszy płynącej z doświadczenia wzniosłości, jest to jednak – jak trafnie zauważa Lyotard – przyjemność ambiwalentna, bolesna i wręcz masochistyczna, która niewiele ma wspólnego z Blake'owskim „wiecznym zachwytem”²⁹. Proponowany przez Kanta mistyczny eskapizm oznacza bowiem nic innego jak wejście w noumenalny obszar tego, co niekomunikowalne, niejęzykowe i niewidzialne, w obszar wzniosłego milczenia, pustki, ciemności i śmierci³⁰. Jak pisze Noel Gray, Kantowski „moment wzniosłości” ma miejsce wtedy, gdy „podmiot traci produktywną i kreatywną wizję, wpatrując się oślepieniem wzrokiem w to, co nie do wyobrażenia”³¹. Burke'owskiej proveniencji dyskredytacja wyobra(z)-źni jako zdolności produkowania (nowych) obrazów manifestująca się w *Dociekaniach* pod postacią charakterystycznej terminologii łączącej z doświadczeniem wzniosłości takie zjawiska, jak ciemność, nieokreśloność, niewi-

²⁷ W. Blake, *Jerusalem* (fragmenty), [w:] *Wiersze i pisma Williama Blake'a...*, s. 118.

²⁸ Zob. „Analiza” wzniosłości dokonana przez J. Derridę w „rozdziale” *Kolosalne jego Prawdy w malarstwie...*

²⁹ J.F. Lyotard, op. cit., s. 54. Por. też następujący cytat z trzeciej *Krytyki*: „Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości wpływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wielkości do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu (o nieodpowiedniości najdalej nawet sięgającej zdolności zmysłowej) z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest przecież dla nas prawem”. I. Kant, op. cit., s. 152. I dalej: „Wewnętrzne więc spostrzeżenie nieodpowiedniości każdego zmysłowego miernika do dokonywanej przez rozum oceny wielkości jest zgodnością z jego prawami [i zarazem] przykrością, jaką wzbudza w nas uczucie naszego nadzmysłowego powołania, podług którego uważanie każdej miary zmysłowości za nieadekwatną ideom rozumu jest czymś celowym, a tym samym rozkoszą”. Ibidem, s. 152.

³⁰ Ciekawe są spostrzeżenia V.D. Luchi, który stwierdza, że ostateczną realizacją doświadczenia wzniosłości jest pustka i milczenie (*speechlessness*), zniknięcie zmysłowej materii (w tym także materialności tekstu) jako medium duchowego doświadczenia górnoci, tak jak to się dzieje w przypadku przemiany wody w parę wodną (V.D. Luca, *Wall of Words. Sublime as Text*, [w:] *Unname'd Forms. Blake and Textuality*, eds. N. Hilton, T.A. Vogler, Los Angeles 1984). Z tym stanowiskiem znakomicie korespondują słowa N. Graya, który w Kantowskiej koncepcji wzniosłości doszukuje się typowego dla wszystkich filozofii idealistycznych schematu Platónskiego, który tę „wyższą rzeczywistość” przedstawia jako pozbawioną obrazu, niewidzialną, czystą (*the image-free, higher realm of purity*). Zob. N. Gray, op. cit., s. 12.

³¹ N. Gray, op. cit., s. 14.

działność³², zostaje odzwierciedlona w Kantowskiej wykładni samego doświadczenia estetycznego (zarówno piękna, jak i wzniosłości) zarysowanej zgodnie z założeniami idealizmu subiektywnego. Jak wyjaśnia Martin Jay:

„Piękno” [i wzniosłość – A.O.], jak argumentuje Kant, jawi się jedynie jako predykat sądu, a nie jakość rzeczy. W sposób przypominający w pewnym stopniu epistemologiczne stwierdzenie niemożliwości poznania przedmiotów samych w sobie, ujęte w empirystycznych terminach braku dostępu do własności pierwotnych (w odróżnieniu od wtórnych) lub w języku idealizmu transcendentalnego, mówiącego o niepoznawalnych noumenach, przedmiot stał się jako taki mniej ważny niż jego estetyczna ocena lub rozkosz. Tutaj także nastąpił swoisty „przewrót kopernikański”, by przywołać słynną metaforę kojarzoną z pierwszą *Krytyką* Kanta, w rezultacie którego kwestie ontologiczne czy aksjologiczne zostały podporządkowane epistemologicznym lub – w tym przypadku – estetycznym. Przedmioty miałyby być podziwiane nie ze względu na to, jakimi są same w sobie, lecz ze względu na to, jak mogą na nas działać. Rezultatem, ku któremu zmierzało to kopernikańskie odwrócenie, była wzrastająca obojętność wobec wewnętrznych jakości przedmiotu jako rozciągająca się być może nawet na samo jego istnienie³³.

³² E. Burke twierdzi, że wyraźne idee to małe idee (idea w sensie gr. *eidos*, czyli ‘obrazu’), gdyż dostrzegać wyraźnie przedmiot to widzieć jego granice, a to z kolei wyklucza moment wzniosłości, bo przecież to nie-ograniczoność jest jedną z jej „wyznaczników” ([...] *but to see object distinctly and to perceive its bounds is one and the same thing. A clear idea is therefore a Little idea.* E. Burke, op. cit., s. 63). Stwierdzenie to spotka się wkrótce z oburzeniem Blake’a (wszak piewcy wyrazistych linii i ostrego konturu jako obrysu rzeczy).

³³ M. Jay, op. cit., s. 207. Owo upodmiotowienie, *resp.* subiektywizacja kategorii wzniosłości jest wyrażone eksplicytnie w samej trzeciej *Krytyce*, w której czytamy: „Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy największe nawet usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu [...]. Ocena wielkości, w której odzuwa się tendencje do takiego scalenia, które przekracza zdolność wyobraźni do zrozumienia [możliwości] progresywnego ujmowania w całość naoczną, musi więc być oceną estetyczną, przy czym stwierdza się zarazem, że władza ta nieograniczona w swym kroczeniu naprzód, nie nadaje się do tego, by przy najmniejszym wysiłku intelektu mogła uchwycić miarę zdatną do oceny wielkości i do tej oceny jej użyć. Właściwą zaś niezmienną miarą podstawową przyrody jest jej absolutna całość, która w przyrodzie jako zjawisku jest scaloną nieskończonością. Ponieważ jednak ta miara podstawowa jest pojęciem w sobie sprzecznym (gdyż niemożliwa jest absolutna totalność progresji nie mającej końca), musi owa wielkość przedmiotu przyrody, w odniesieniu do której wyobraźnia bezowocnie stosuje całą swą władzę scalania, sprowadzić pojęcie przyrody do nadzmysłowego substratu, który leży u podstawy zarówno przyrody, jak i naszej władzy myślenia, i jest większy niż wszelka przysługująca zmysłom miara, co sprawia, że nie tyle o przedmiocie można wydać sąd, że jest wzniosły, ile raczej o nastroju umysłu przy ocenianiu go. A więc tak samo jak estetyczna władza sądenia w wydawaniu sądu o pięknie odnosi wyobraźnię w jej wolnej grze do intelektu, po to by uzgodnić ją z jego pojęciami w ogóle (nie określając ich), tak samo odnosi ona przy wydawaniu o pewnej rzeczy sądu jako wzniosłej tę samą władzę do rozumu, by uzgodnić ją subiektywnie z jego ideami (nie określając z którymi), to znaczy, by wytworzyć taki

Znamienne, że w również Burke w rozdziale poświęconym ciemności/niejasności (*obscurity*) jako jednym z „wyznaczników” wzniosłości podaje przykład wielu religii, których wyznawcy oddawali cześć swoim idolom w najciemniejszych i najmniej dostępnych miejscach świątyni, co stanowi oczywiście motywację boga zakrytego (*Deus absconditus*), czyli swego rodzaju analogon Kantowskiej boskiej sfery niepoznawalnych noumenów jako rzeczy samych w sobie³⁴.

Paradoksalnie jednak inflacja Ja transcendentalnego w doświadczeniu wzniosłości (Blake'owskie *selfhood*, Widmo – *Spectre*), będąca wynikiem tzw. dystansu estetycznego, jaki jest owego doświadczenia warunkiem, oznacza nic innego jak oddzielenie świata fenomenów (ziemskiego świata doświadczenia) od niedostępnej i tajemniczej, boskiej sfery noumenów i tym samym zamknięcie człowieka w – by użyć sformułowania Blake'a – „jaskini pięciu zmysłów” (ziemskiej skorupie – *mundane shell*). Co więcej, ta Kantowska „metoda dzielenia”³⁵ (odpowiadająca zresztą strategiom Blake'owskiego Urizena³⁶) uobecnia się w charakterystycznym *modi* doświadczenia estetycznego, które jako bezinteresowna kontemplacja oddziela doświadczający podmiot od sfery *inter-esse*, sfery wchodzenia w relację z resztą istnienia. Jak wyjaśnia rzecz Jay:

Nasze upodobanie w pięknie jest bezinteresowne, ponieważ pozostajemy obojętni wobec rzeczywistego przedmiotu, który jako taki nie jest obiektem naszego bezpośredniego zmysłowego pożądanego. Upodobanie to pochodzi z rozkoszowania się wolną grą władz zmysłowych. Nie jesteśmy już zanurzeni w byciu – *inter-esse* – jak podpowiada etymologia słowa „zainteresowanie” – ale jak gdyby na zewnątrz niego. Rozkoszujemy się estetycznym posiłkiem, nie musząc próbować i tykać jedzenia, jak w niektórych odmianach *nouvelle cuisine*, gdzie to, co znajduje się na talerzu, służy ma raczej przyjemności wzrokowej niż smakowej, nie mówiąc już o wartościach od-

nastrój umysłu, który odpowiadałby i zgadzał się z tym nastrojem, jaki powstawałby dzięki wpływowi określonych (praktycznych) idei na uczucie. Z tego widać też wynika, że prawdziwej wzniosłości należy szukać tylko w umyśle tego, kto wydaje sąd, a nie w przedmiocie przyrody, którego ocena nastroj ten wywołuje. Któż by chciał nazwać wzniosłymi bezkształtne, w dzikim nieładzie spiętrzone masy górskie z ich podszytymi lodem szczytami albo posępne, szalejące morze itd.? Ale umysł czuje się w ocenie samego siebie podniesiony, kiedy kontempluje je, bez względu na ich formę zdaje się na wyobraźnię oraz na połączony z nią (choć zupełnie bez określonego celu, a jedynie rozszerzający jej zakres) rozum, a mimo to stwierdza, że cała moc wyobraźni jest nieadekwatną ideom rozumu”. I. Kant, op. cit., s. 148–150.

³⁴ Zob. E. Burke, op. cit., s. 59.

³⁵ Zob. M. Jay, op. cit., s. 118.

³⁶ M. Fostowicz upatruje etymologicznego źródła tego imienia w greckim wyrazie oznaczającym granicę, oddzielenie, ograniczenie. Zob. M. Fostowicz, *Słownik*, [w:] *Wiersze i pisma Williama Blake'a...*, s. 296). A. Ostriker podaje inną, ale korespondującą z hipotezą M. Fostowicza etymologię słowa „Urizen”, które podobne jest w brzmieniu nie tylko do angielskiego słowa *reason*, czyli ‘rozum’, lecz także *horizon* jako ograniczający horyzont. Zob. A. Ostriker, *Dictionary of Proper Names*, [w:] W. Blake, *The Complete Poems*, ed. A. Ostriker, New York 1977, s. 1056.

zwyucznych. Jest to ta sama bezinteresowność, która pozwala przemienić budzące pożądanie nagie ciało w wyidealizowany martwy akt i decyduje o tym, że odróżniamy pornografię od sztuki wysokiej³⁷.

Znamienne, że w drugim wariantcie Kantowskiego doświadczenia estetycznego, czyli w doświadczeniu wzniosłości, założony jest podobny dystans i wyizolowanie z bytu. Kant pisze:

Kto się lęka, nie może wydać sądu o wzniosłości w przyrodzie, tak samo jak ten, kogo pociąga skłonność i pożądanie (*Appetit*) nie może wydawać sądu o pięknie. Pierwszy unika widoku przedmiotu budzącego w nim trwogę, i w ogóle niepodobna znaleźć upodobania w strachu, który byłby wzięty na serio. Dlatego też przyjemność wypływająca z ustania pewnej dolegliwości jest radością. W tym zaś wypadku ponieważ związana jest z uwolnieniem się od niebezpieczeństwa, jest ona radością połączoną z postanowieniem, by nigdy więcej się na nic nie narażać [...]

Strzeliste jakby groźnie unoszące 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 i bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. – wszystko to – w porównaniu z tymi potęgami – obraża naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia. Ale ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. Dlatego też przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody³⁸.

Jednak niech nie zwiedzie nas ta buńczuczna transcendentna retoryka, jak bowiem wiadomo, idealizm subiektywny Kanta stanowi rewers światopoglądu materialistycznego. Kantowski transcendentalizm rysuje wizję świata pozbawionego relacji z I/innym, świata bez różnicy i odniesienia do T/transcendencji, które są przecież warunkiem doświadczenia wzniosłości. Kluczową kategorię bez-interes-owności należy zatem rozumieć jednocześnie jako brak zaintereso-

³⁷ M. Jay, op. cit., s. 210.

³⁸ I. Kant, op. cit., s. 157–158. Symptomatyczne, że podobną filozofię dystansu i bezpiecznego miejsca jako warunków doświadczenia wzniosłości przedstawia w swoim dziele E. Burke. Dodajmy, że taka neutralizacja lęku (która w przypadku I. Kanta miała być oznaką jego idealizmu i „uduchowienia” doświadczenia wzniosłości) jest jednocześnie jego desakralizacją, co tylko uwydatnia materializm myśli Burke’owskiej i Kantowskiej. (Por. zdanie: *When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight and are simply terrible; but at a certain distance and with certain modification, they may be and they are delightful, as we every day experience*. E. Burke, op. cit., s. 40). Zob. też na temat Kantowskiego dystansu estetycznego dwa teksty z antologii *The Most Sublime Act...*, a mianowicie: L. Barakowska, M. Nitka, *A Reading of Distance in the Kantian Sublime* oraz T. Rachwał, *The Unnameable. Representation(s) of the Sublime*.

wania tym, co inne (obojętność, in-dyferencja), i jako taki stosunek do istnienia, który traktuje je jako pozbawione wymiaru różnicy i relacji (*in-differentia*). Estetyczne „widzenie świata” podług reguł filozofii Kanta – pozbawione wszelkich odniesień, w tym także symbolicznych (Kantowski formalizm) – okazuje się jałową percepcją czy nawet dosadniej: ślepotą. Kantowski świat zatem to rzeczywistość odseparowanych od siebie „monad bez okien”, by użyć słynnego sformułowania Leibniza. Jak celnie wyjaśnia rzecz Rodolphe Gasché (nawiązując do wcześniejszych pomysłów de Mana):

„Umysł nie bierze udziału w Kantowskim widzeniu oceanu i nieba”. Jest czysto materialnym widzeniem, „pozbawionym refleksyjnej czy intelektualnej komplikacji, jest również czysto formalnym, pozbawionym wszelkiej semantycznej głębi i redukowanym do formalnej matematyzacji czy geometryzacji czystej optyki” [...] Według de Mana ten akt percepcji jest absolutnie niezależny, wyjątkowy całkowicie nieinteligibilny w swej jednostkowości. [...] „Niebo i ocean jako budowle są aprioryczne, wcześniejsze wobec jakiegokolwiek pojmowania” i nieoddzielne od samego materialnego widzenia, które nie zna żadnej dualności. [...] Owo kamienne spojrzenie jest dla de Mana momentem „absolutnego radykalnego formalizmu, który nie dopuszcza żadnej idei referencji czy semiozy. [...] Trzecia *Krytyka* sama jest rezultatem zapomnienia o swym źródle w czysto formalnym, materialnym i bezrozumnym spojrzeniu [...]”³⁹.

Zaślubiny Nieba i Piekła – w odróżnieniu od „negatywnej” koncepcji Kanta (czysty Rozum jako Widmo Negacji) – proponują „pozytywną” wykładnię wzniosłości, która to zgodnie z wyartykułowaną w najsłynniejszym sformułowaniu tego tekstu „*Opposition is True Friendship/ Przeciwstawność jest przyjaźnią prawdziwą*” (B., s. 25) Blake’owską filozofią *contraries* głoszącą „jedność” przeciwieństw, nie dopuszcza do tego, by jeden z członów opozycji uzyskał prymat nad drugim, tym samym go negując (logika paradoksu)⁴⁰. Matthew J.A. Green ukuwa termin *visionary materialism* na określenie lansowanej przez tekst Blake’a koncepcji, w myśl której dzięki pracy *contraries* przeformułowana zostaje definicja granicy pojmowanej już nie w Urizeniczno-Kantowskich kategoriach wykluczenia, oddzielenia, separacji, zamknięcia się jednego bytu na inny, ale jako miejsce styku/spotkania/relacji z I/innym (doświadczenie wzniosłości *par excellence*), co w efekcie prowadzi do osobliwego sojuszu ide-

³⁹ R. Gasché, *In-differentia philosophica. De Man o Kancie, Heglu i Nietzschem*, [w:] P. de Man, op. cit., s. 335.

⁴⁰ Zob. *Harold Bloom on the Contraries in William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, [w:] *Bloom's Major Poets*, ed. H. Bloom, New York 2003. *Nota bene*, Blake’owska filozofia *contraries* bliska jest ujęciom Derridiańskim, co więcej – obaj autorzy upatrują wzniosłość w tym, co przeciwstawne, konfliktowe, dysharmonijne.

alizmu transcendentального i materializmu, rozumu i wyobraźni, duszy i ciała, *intellectual powers* i *corporeal understanding*⁴¹. Jak czytamy w *Zaślubinach*:

Wszystkie biblie lub święte kodeksy są przyczyną następujących omyłek:

1. Że Człowiek posiada dwie realnie istniejące zasady, mianowicie: Ciało i Duszę.
2. Że Energia nazywana Złem pochodzi wyłącznie z ciała, a Rozum zwany Dobrem pochodzi wyłącznie z Duszy. [...]

Jednakże następujące wobec nich przeciwieństwa są Prawdą:

1. Człowiek nie ma ciała różnego od Duszy; bo to, co nazywa się ciałem, jest częścią Duszy wyodrębnioną przez pięć zmysłów, główne wyloty duszy w tej epoce.
2. Energia to jedyne życie i pochodzi z Ciała, natomiast Rozum jest Granicą lub zewnętrznym obwodem Energii.
3. Energia jest Wiecznym Zachwytem (B., s. 14).

„Wroga przyjaźń” wyobraźni i rozumu określa specyfikę Blake’owskiej wykładni wzniosłości („wiecznego zachwytu”), którą Tadeusz Sławek określa za angielskim artystą jako „wzniosłą pracę” (*sublime labour*), czyli działanie zwrócone przeciw chaosowi i bezforemności (usensownianie świata, czynienie go inteligibilnym) przy jednoczesnym uniknięciu zastygania w solidność oddzielonych od siebie bytów (Kantowskie „kamienne spojrzenie”)⁴². Zaprezentowana w tekście (*vide* epizod w drukarni piekielnej), by użyć terminu Derridy, praca *differance*, jednoczesność tworzenia (nadawania rzeczom konturu, widzialnej, uchwytniej, inteligibilnej formy) i niszczenia uniemożliwiającego jakąkolwiek petryfikację, skostnienie i zastój (Sławek pisze tu o *ceaseless differentiation* – nieustannym różnicowaniu⁴³) jako zupełnie odmienna od pasywnej, estetycznej kontemplacji Kanta będącej kryptoapologią śmierci, nicości, nie-różnicowania, bezruchu, przypomina nieco Lyotardowską wykładnię estetyki wzniosłości jako „bycia świadkiem nieprzedstawialnego, wypowiedania wojny całości, mnożenia poróżnień, obrony honoru imienia”⁴⁴ w opozycji do absoluty-

⁴¹ M.J.A. Green, *Visionary Materialism in the Early Works of William Blake. The Intersection of Enthusiasm and Empiricism*, New York 2005, s. 180. Zob. też zdanie H. Blooma: „A jednak mit kartezjański albo otchłań świadomości pozbawia krzemień zdolności krzesania iskier i zamyka poetów w tym, co Blake określa posępnym mianem fikcji rozszczepienia, stawiając ich przed alternatywą: Materializm albo Idealizm, której człony są równie niepoetyczne”. H. Bloom, *op. cit.*, s. 84–85.

⁴² T. Sławek, *Sublime Labours: Blake, Nietzsche and the Notion of Sublime*, [w:] *The Most Sublime Act...*, s. 30.

⁴³ *Ibidem*. Por. też słowa samego Blake’a: *All Sublimity is founded on Minute Discrimination*. W. Blake, *Annotations...*, s. 643.

⁴⁴ J.F. Lyotard, *op. cit.*, s. 61. Podkreślić należy stanowczo, iż – choć Blake, gdyby żył w XX w., w pełni zaaprobowałby strategię Lyotardowskiej estetyki wzniosłości – na pewno nie podpisałby

stycznych uroszczeń Kantowskiego czystego rozumu (uchwycenie totalności praw przyrody w pojęciu). Trafnie w poemacie wyłuszcza rzecz sam Blake:

Zatem jedna część bytu jest Tworząca, a druga Niszcząca; Niszczycielowi wydaje się, jakoby twórca był w jego kajdanach, lecz tak nie jest; zagarnia on tylko część istnienia, rojąc sobie, że ma całość.

Jednakże wytwórca przestanie płodzić, jeśli Niszczyciel jak morze nie będzie przyjmował nadmiaru jego rozkoszy. [...]

Przedstawiciele tych dwóch kategorii zawsze znajdują się na ziemi; powinni oni być wrogami: ktokolwiek próbuje ich pojednać działa przeciwko istnieniu. [...]

Nota: Jezus Chrystus wcale nie próbował ich jednoczyć, lecz rozdzielić jak w przypowieściach o owcach i kozłach! Powiedział też: Nie przynoszę wam pokoju, tylko Miecz (B., s. 22).

Blake dokonuje romantycznego z ducha uwznioślenia wyobraźni pojmowanej jako siła zbawcza (*visionary emancipation*), udaje mu się przy tym uniknąć naiwności, doskonale bowiem wie – i w tej kwestii podziela stanowisko Kanta – że wyobraźnia nie jest w stanie uchwycić całości i dokonać totalizacji, może tylko odsyłać do tego, co transcendentne na drodze negatywnej, na drodze Lyotardowskiego z ducha mnożenia efektów nieprzedstawialnego. Jednak to właśnie w tym należy upatrywać jej potęgi. Praca wyobraźni (*sublime labour*) bowiem w przyszłości ma otworzyć przed człowiekiem dostęp do tego, co nieskończone, i stanowi owo słynne „oczyszczanie wrót percepcji”, które w tekście symbolizowane jest przez stosowane w drukarni piekielnej metody wykorzystujące środki żrące, „które w piekle są uzdrawiające i służą celom leczniczym, rozpuszczając złudne powierzchnie i ukazując zakrytą nieskończoność” (B., s. 20–21).

Na owo przekonanie autora *Jerusalem* wskazuje ponadto sama „poetyka negatywna” *Zaślubin* złożona z utrzymanych w stylistyce fantasmagorii rozdziałów określonych w anglojęzycznym oryginale mianem *memorable fancies*, czyli „pamiętne fantazje”⁴⁵. Można by pokusić się o zakreślenie pewnej – co prawda ryzykownej, acz obiecującej – paraleli z późniejszą od Blake’owskiej koncepcji teorią Samuela Taylora Coleridge’a „*Fancy and Imagination*” (za-

się pod postmodernistycznym z ducha ateizmem francuskiego filozofa stanowiącym ideologiczne zaplecze jego koncepcji.

⁴⁵ Zob. W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, [w:] idem, *The Complete Poetry & Prose...* Charakterystyczne, iż Blake w *Zaślubinach* sięga po cały arsenał technik będących klasycznymi wyznacznikami estetyki wzniosłości (vide traktat E. Burke’a czy Adorniańska estetyka fragmentu i brzydoty). Są tu przerażające obrazy przepaści, potworów, piekielnych otchłani, zawiłych labiryntowych ścieżek, akustyczne efekty wycia wilków i ryku lwów, fantasmagorie i samodekonstruujące się wizje (por. parodia mistycznego wlotu autora wraz z Aniołem), ironiczne odwrócenia i kontrastowe zestawienia (w *Tezie*), nieciągle narracje, mozaiki cytatów i kolaże gatunkowe (sam poemat jest przykładem hybrydy gatunkowej).

mieszczonyj w jego *Biographia Literaria* z 1817 r.), w myśl której *fancy* jest li tylko krotochwilną fantazją, swobodnym przepływem obrazów, natomiast *imagination* jest tą władzą umysłu, która ma moc syntetyzowania i ujmowania danych zmysłowych w większe całości⁴⁶. W tym kontekście można zaryzykować tezę, że w *Zaślubinach* Blake opowiada się po stronie *fancy*, rezygnując z jakichkolwiek prób totalizacji. W jego ujęciu praca twórczej wyobraźni to raczej indywidualizacja (*minute discrimination*) aniżeli totalizacja. Autor *Księgi Thel* przeformułowuje tym samym specyfikę wzniosłości, którą estetyki starożytne (takie jak Longinowa) czy nowożytne (np. Burke'owska czy Kantowska) upatrywały w tym, co absolutnie wielkie. Blake znajduje się na przeciwległym biegunie, opowiadając się za tym, co znikome, pojedyncze, konkretne i poszczególne, za „pojedynczymi drobinami” (*minute particulars*), które są właściwym źródłem tego, co wzniosłe i święte (*vide* słynny incipit z *Wróżb niewinności*). Czytamy w *Zaślubinach*:

Kiedy przechadzałem się pośród ogni piekielnych, rozkoszując się uciechami Geniuszu, który dla Aniołów jest jak męka albo obłąd, zebrałem trochę ich przysłów, myśląc, że tak jak porzekadła różnych narodów świadczą o ich charakterze, tak też Przysłowia Piekiel ukazują naturę otchłannej mądrości lepiej niż jakikolwiek opis budynków czy strojów.

Wszedłem do domu, a wtedy w czeluści pięciu zmysłów, gdzie płasko rozciągnięte urwisko marszczy się nad światem, zobaczyłem potężnego Diabła spowitego w czarną chmurę, na której się unosił; rdzawym płomieniem pisał na ścianach skalnych to zdanie zrozumiałe dla ludzi i na ziemi przez nich czytane:

Skąd wiesz, czy każdy ptak mknący powietrznym szlakiem nie jest zamkniętym w twoich zmysłach pięciu przepastnej rozkoszy światem? (B., s. 15–16).

Tadeusz Sławek pisze o Blake'owskiej wzniosłości w kategoriach „upadku w sferę tego, co widzialne”⁴⁷, co sprawia, że wbrew etymologii doświadczenie wzniosłości oznacza tak naprawdę ruch w dół, w stronę – używając jak najbardziej adekwatnego tutaj słownika teologicznego – upadłego świata stworzenia, a nie w górę, ku sferze tego, co boskie⁴⁸. To okazuje się mieć poważne konsekwencje; u Blake'a dochodzi bowiem do paradoksalnego połączenia dwóch, w tradycyjnych estetykach pojmowanych jako odrębne, kategorii: piękna

⁴⁶ Zob. *Fancy and Imagination*, [hasło w:] J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Forms & Literary Theory*, London 1999. Por. też: J. Gutorow, *The Luminous Traversing. Wallace Stevens and American Sublime*, Opole 2007, s. 51.

⁴⁷ T. Sławek, op. cit., s. 40–41.

⁴⁸ O ile etymologia polskiego słowa „wzniosłość” wskazuje, że mamy do czynienia z ruchem w górę, o tyle w przypadku łac. *sublimatio* trzeba mówić raczej o ruchu w dół właśnie (łac. prefiks *sub-* oznacza ‘to, co pod, poniżej’). Zob. *Słownik łacińsko-polski*, według słownika H. Menggo i H. Kopii, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1967.

i wzniosłości w myśl jednego z Przysłów Piekiełnych głoszących, iż „Obfityść / Nadmiar jest pięknem” // *Exuberance is Beauty*⁴⁹ (B., s. 18). George Santayana twierdził na przykład, że piękno i wzniosłość to dwie odmienne kategorie: pierwsza łączy się z integrowaniem elementów i jako taka identyfikuje nas z ziemską rzeczywistością, druga zaś, którą wiązać należy z żywiołem rozproszenia i przeciwstawności, wynosi nas ponad świat⁵⁰. Te słowa znakomicie korespondują ze znaną dystynkcją Burke'a, który doznanie piękna zaliczał do doznań wiążących człowieka z ziemskim światem doświadczenia i społecznych relacji w przeciwieństwie do jednostkowego i alienującego (samozachowawczego) doświadczenia wzniosłości⁵¹. Jednak zawarta w Blake'owskim tekście definicja wzniosłości, głosząca, iż „Najbardziej wzniosłym czynem jest uznać czyjąś wyższość” // *The most sublime act is to put another before you*⁵² (B., s. 16), przywraca zapoznany zarówno przez transcendentalizm, jak i przez materializm etyczny wymiar świata, który jawi się odtąd jako przestrzeń spotkania/relacji z I/innym. Przywrócona zostaje tym samym nadzieja na zbawienie upadłego stworzenia (zaślubiny nieba z piekłem, symbolizującym w poemacie ziemski świat doświadczenia), jednak nie na drodze mistycznego eskapizmu i negacji świata fenomenów, jak bowiem przekonuje Blake, „Każda rzecz, która żyje, jest święta” (B., s. 29).

Bloomowa koncepcja „wzniosłości jako agonu” wydaje się wyrastać na gruncie koncepcji autora *Pieśni doświadczenia*. Jak pisze Kenneth Connelly:

Bloomowski romantyzm postuluje, by każdy człowiek i każdy wiersz dążył do triumfu człowieka, nie pod panowaniem Boga w oczekiwaniu na niebo, ale tu i teraz. Pojęcie boskości zostaje zsekularyzowane i umieszczone z matematyczną precyzją w każdej ludzkiej piersi, i zbawienie ma miejsce nie pośmiertnie, lecz w biegu dziejów⁵³.

Wydaje się też, iż w *Zaślubinach Nieba i Piekła* „uobecniają się” dwa momenty słynnego schematu Blooma, zarysowane najpełniej w *Lęku przed wpływem i Mapie błędzenia*⁵⁴, a mianowicie:

⁴⁹ Słowa oryginału cyt. za: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell...*, s. 38.

⁵⁰ Stwierdzenie parafrazując za: J. Gutorow, op. cit., s. 98. Por. też: T. Sławek, op. cit., s. 35.

⁵¹ Zob. E. Burke, op. cit., s. 40–51.

⁵² Słowa oryginału cyt. za: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell...*, s. 36.

⁵³ Cyt. za: D. Fite, op. cit., s. 180. Por. też słynną maksymę z *Zaślubin*: „Wszystkie bóstwa mieszkają w ludzkiej piersi” (B., s. 19).

⁵⁴ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...* oraz idem, *A Map of Misreading*, New York 2003.

1. *Clinamen*, będący jednoczesnym upadkiem i odchyleniem (*hybris* Miltonowskiego Szatana), jako niezbędny warunek zdobycia autonomii i wolności manifestujący się w tekście jako seria ironicznych odwróceń, naprzemiennych faz obecności i nieobecności (samodekonstruujące się wizje i fantasmagorie) i parodii (ironiczne odczytania i twórcze, rewizjonistyczne korekty Dantejskiej *Boskiej komedii*, Miltonowskiego *Raju utraconego* czy Swedenborgiańskich *Wędrowek po Niebie i Piekło*),

2. Demonizacja (właściwa kontrwniosłość), która „uobecnia się” pod postacią następujących naprzemiennie w tekście obrazów wznoszenia się i upadania (*high and low*) oraz hiperbolizacji (charakterystyczna dla wzniosłości poetyka ekscesu i nadmiaru, jak choćby w *Pieśni Wolności*). W rezultacie możemy mówić za Bloomem o miejscu wydarzeń przedstawianym w poemacie jako o piekle wyobraźni / wyobrażeniowym piekle (*imaginative hell*)⁵⁵ – o wyobraźni, która staje się właściwym terenem walki o własną odrębność i tożsamość (poetyka *memorable fancies*).

Należy podkreślić, iż ów proces emancypacji i samozbawienia na drodze indywiduacji jako konstruowania własnej tożsamości (w myśl filozofii *minute particulars*), ale zawsze w relacji z tym, co inne, dokonuje się dzięki łączonym siłom języka i wyobraźni (jedność języka i obrazu w *Zaślubinach* pierwotnie rytowanych). Bielik-Robson w oparciu o przemyślenia Blooma nawiązuje do romantycznej kategorii fantazmatu, czyli konstruowanego w języku wyobrażenia (*literal imagination*), lub – jak by to powiedział Sigmund Freud – „fantazji omnipotentnej”, czyniącej zadość wszystkim niespełnionym i niemogącym się spełnić w upadłym świecie pragnieniom podmiotu, w tym temu największemu – chęci zbawienia jako zwycięstwa nad czasem i śmiercią. Owo „kłamstwo życiowe” (*lying against time*) dokonywane jest jednak w sposób pozbawiony naiwności, podmiot jest bowiem świadomy prowizoryczności swoich działań, które są raczej Freudowskimi mechanizmami obronnymi, pozwalającymi jedynie odwlec moment śmierci. Proces indywiduacji przebiega więc po meandrycznych trajektoriach szatańskiego, upadłego języka przedstawionych na „mapie błędzenia”. Bloom definiuje trop – podstawowy budulec fantazmatu – w kategoriach hybrystycznych jako celowy błąd, celowe kłamstwo⁵⁶. Ta szczególna estetyka wzniosłości bazującej na „retorycznych igraszkach języka” i na tym, co

⁵⁵ Zob. *Harold Bloom on the Contraries in William Blake's The Marriage of Heaven and Hell...*

⁵⁶ Główne założenia Bloomowskiej koncepcji indywiduacji streszczam w „telegraficznym skrócie” w oparciu o studium A. Bielik-Robson, op. cit., rozdz.: *Przyszłość pewnej Fantazji, czyli dlaczego romantyzm nie jest transcendentalizmem; Sześć dni stworzenia albo oszustwo wobec czasu oraz Eros i Tanatos, czyli Bloom i de Man o naturze retoryki.*

zmysłowe oraz wyobraźniowe (*vide* epizod w piekielnej drukarni w *Zaślubinach*), nie rezygnuje z romantycznego pragnienia zbawienia, co stanowi o specyfice doświadczenia wzniosłości jako relacji z tym, co Transcendentne i nieobecne⁵⁷. Stąd też całkiem słusznie określa Bloom doświadczenie wzniosłości jako odpowiednik Freudowskiego wyparcia tyleż anulującego pragnienie powrotu do stanu pierwotnego, ile paradoksalnie utrzymującego relację z tym, co dawne⁵⁸. W istocie bowiem wzniosłość jako agon jest pojęciem pozytywnym, pozostaje w służbie imperatywu składania „rozbitych naczyń Wieczności” (*outlining the vessels of Eternity*⁵⁹) i – co prawda nieziszczalnego na tym świecie – dążenia do całości (integracja tożsamości).

Ideę tę podchwyci Czesław Miłosz w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w którym reminiscencje Blake'owskie nie sprowadzają się li tylko do jawnych cytatów z angielskiego poety w części *Dzwony w zimie* (cytacje z poematu *Milton*), ale określają całą estetykę i wymowę ideową dzieła, dając tym samym asumpt do mówienia o tym tekście w kategoriach wzniosłego agonu, jaki Miłosz-efeb toczy ze swoim poetyckim ojcem, *resp.* prekursorem, czyli Blake'em. Miłoszowy poemat (pojmowany jako swego rodzaju projekt emancypacyjny), problematyzując kwestię doświadczenia wzniosłości jako retorycznego stawania się sobą, wznoszenia się ponad swój los celem odnalezienia (a może skonstruowania) jego sensu, będącego (co prawdą iluzoryczną) gwarancją zapanowania podmiotu nad czasem („chciałem zapracować na dzień zrozumienia”, M., s. 253; „Kiedyż nastanie ten brzeg z którego widzieć będę/ Jak stało się i dlaczego?”, M., s. 218), jest jednocześnie twórczą, rewizyjną lekturą *Zaślubin Nieba i Pieła*. Tekstem, który jako świadectwo typowego dla momentu kontrwzniosłości wyparcia tekstu wcześniejszego podejmuje istotną dla problematyki samozbawienia teologiczną ideę Powrotu⁶⁰. Demonizacja, jak pisze Bloom, to:

⁵⁷ Na krótkowzroczność koncepcji J.F. Lyotarda wskazuje A. Lipszyc w rozdziale *O wzniosłości* cytowanego już studium, stwierdzając iż doświadczenie wzniosłości nie może obejść się bez owego, transcendentalnego skądinąd elementu nostalgii za całością, jednością i absolutem (dlatego też może mieć miejsce jedynie w świecie upadłym). W tym sensie ateistyczna koncepcja Lyotarda jest rewersem teorii Kantowskiej, jest transcendentalizmem języka, który anihiluje podmiot i neguje tym samym możliwość indywidualności.

⁵⁸ A. Lipszyc, op. cit. (rozdz. *O Wzniosłości*).

⁵⁹ Formułę tę zaczerpnęłam z cytowanej już książki M.J.A. Greena, w której jednym z rozdziałów autor podejmuje problematykę Blake'owskiego konturu jako nadawania rzeczom wyrażonych kształtów i form, pracy wyobraźni jako s-calania i o-calania przed rozpadem i nihilizującym działaniem czasu.

⁶⁰ Na płaszczyźnie teorii intertekstualności idea Powrotu (Kierkegaardowskie „powtórzenie wprzód”) będąca paradoksalnym splotem dwóch przeciwstawnych pragnień podmiotu, tj. chęci powrotu do duchowej ojczyzny, sfery tego, co boskie, oraz pragnienia zwróconego ku

ruch w stronę osobistej Kontrwzności w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora. Termin ten przejmuję z tradycji neoplatonickiej, gdzie pojawia się byt pośredni, ani boski, ani ludzki, który wnika w duszę adepta, aby mu pomagać [w *Zaślubinach* takimi pomocnikami są diabły – A.O.]. Późniejszy poeta zaczyna otwierać się na moc, która zaczyna oddzielać się od osoby rodzica i postrzegać ją jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego pierwszego⁶¹.

W jaki sposób zatem dokonuje się owo wypieranie tekstu *Zaślubin* przez poemat Miłosza? Innymi słowy, ale zgodnie ze specyfiką doświadczenia wzniosłości, jak tekst Miłosza odsyła do tego, co nieobecne, do wcześniejszego tekstu prekursora (bo bezpośrednich cytacji z *Zaślubin* w tekście Miłosza nie odnajdujemy)? Otóż moment demonizacji objawia się w wykorzystaniu przez autora *Doliny Issy* negatywnych technik estetyki wzniosłości (tak, że poemat zaczyna przypominać typowy *crise poem*, wiersz jako świadectwo kryzysu i utraty mocy twórczych, co jak pisze Bloom jest charakterystyczne dla fazy demonizacji⁶²). Niezwykle charakterystyczne są tutaj takie rekwizyty i symbole negatywnej estetyki wzniosłości, jak: obrazy ciemności, otchłani, lustrzanych odbić i halucynacji, multiplikacje postaci, nieciągłość narracji (inwersje, retrospekcje, powtórzenia), sylwiczność gatunkowa, pogłębione metatekstową refleksją na temat zawodności pamięci i języka, która kwestionuje kompetencje poety wieszczka. Jednak owa „poetyka negatywnych przedstawień” spod znaku Kantowskiego czy Lyotardowskiego transcendentalizmu wkrótce ustępuje miejsca konstruktywnej zasadzie Erosa, właściwemu doświadczeniu wzniosłości, które – jak czytamy u Blake’a – jest „wiecznym zachwytem” („Może tylko podziw uratuje mnie”, M., s. 171). Wyrażone w *Piosence wielkopostnej* przekonanie, że tym, co uniemożliwia podmiotowi zbawienie, jest transcendentalna pycha („Buchnęło światło i zgasło / Nad ciemną miłością własną”, M., s. 241) oraz wyznanie dostojnego Wędrowca z *Małej Pauzy* („Próbowałem zgadnąć inną ziemię i nie mogłem/ Próbowałem zgadnąć inne niebo i nie mogłem”, M. s. 258), podają w wątpliwość poznawcze i soteriologiczne pretensje transcendentalizmu i pozostają w zgodzie z kierunkiem wzniosłości Blake’owskiej (pro-

przyszłości, ku temu co nowe i idiosynkratyczne (właściwy kierunek procesu indywiduacji, szansa na to, by „syn spłodził własnego ojca”) znajduje swój analogon w bliskiej intuicjom Blooma koncepcji E. Dąbrowskiej „powtórzenia z różnicą”, w kontekście której można mówić o poemacie Miłosza jako próbie takiego właśnie powtórzenia tekstu Blake’a, które będzie mogło zaowocować w przyszłości *apophrades* (szósta i ostatnia faza Bloomowskiego schematu). Zob. E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku we współczesnej poezji polskiej*, Opole 2001.

⁶¹ H. Bloom. op. cit., s. 58.

⁶² Zob. H. Bloom, *Demonizacja, czyli kontrwzność*, [w:] idem, *Lęk...*, s. 149.

wadzącym ku ziemskiej sferze doświadczenia). Proponowana przez Miłosza formuła *apokatastasis*, której – jak dowiadujemy się z kart poematu – wyznawcą był także Blake, jest ową paradoksalną formą indywiduacji jako nadawania rzeczom mocą twórczej wyobraźni kształtów, form i konturów, ocalającego je tym samym od nieistnienia („Cokolwiek może być Stworzone, może być Uniestwione, Nigdy Formy” – pisze przywołany przez Miłosza Blake⁶³). Główny bohater Miłoszowego poematu przypomina zatem Blake’owskiego Losa (Bloomowski pomocnik typowy dla momentu demonizacji, archetyp poety i każdego twórczego człowieka)⁶⁴, nieustannie pracującego w swym warsztacie demiurga, tak aby „forma pojedynczego ziarna wróciła w chwale” (M., s. 272).

Zarówno *Zaślubiny Nieba i Piekła*, jak i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* utrzymane są w charakterystycznej poetyce duchowej podróży (Blake’owskie *mental travelling*, Miłoszowe „pielgrzymowanie” jako metafora życia sygnalizowana już w samym tytule poematu) i stanowią tym samym opisy doświadczenia wzniosłości, którego szczególną topografię oddać można jedynie za pomocą Bloomowskiej „mapy błędzenia”. Retoryczne ścieżki indywiduacji (Blake’owskie *perilous paths*) są meandryczne i kręte, ale i owocne. Pisze Miłosz, że kiedy „zajdziesz na rozstaje”:

Tam będą dwie drogi,
Jedna trudna i w dół, druga łatwa i w górę.
Idź trudną, głupi Jasiu. Znów będą dwie drogi.
Jedna trudna i w górę, druga łatwa i w dół,
Idź w górę, a do zamku cię zaprowadzi (M., s. 263).

Głupoty Jasia nie należy pojmować dosłownie. Chodzi tu raczej o rezygnację z doskonałej wszechwiedzy podmiotu transcendentalnego na rzecz płynącej z doświadczenia mądrości indywidualnego, konkretnego człowieka (Arystotelesowska *phronesis*). Jak czytamy w Przysłowiach Piekielnych, tylko „Droga nadmiaru prowadzi do Pałacu Mądrości” (B., s. 16)⁶⁵, bo „Doskonalenie prostuje drogi, lecz drogi kręte, bez Doskonalenia, są Drogami Geniusza” (B., s. 16).

⁶³ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...*, s. 271.

⁶⁴ Na podobieństwo tych dwóch figur zwrócił już wcześniej uwagę Ł. Pont w swojej rozprawie doktorskiej pt. *Recepcja Williama Blake’a w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2008 (rozdz. poświęcony *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*).

⁶⁵ W oryginale to przysłowie brzmi tak: *The road of excess leads to the palace of wisdom*. Angielskie słowo *excess*, oznaczające nie tylko nadmiar, lecz także prze-kroczenie normy (‘eksces, występki’), świetnie wpisuje się w preferowaną przez Blake’a, Blooma i Miłosza motywikę błędzenia. Cyt. za: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell...*, s. 35.

WILLIAM BLAKE'S AND CZESŁAW MIŁOSZ'S
CROOKED PATHS OF THE SUBLIME

Summary

The author of the paper attempts to present the idiosyncratic notion of the sublime that one may find in William Blake's text *The Marriage of Heaven and Hell*. The Blakean conception of the sublime experience stands in opposition to the influential ideas on this subject that were formulated by Immanuel Kant. According to Blake the sublime experience should not be regarded as a passive feeling, but rather as – to cite Tadeusz Sławek's expression – „the sublime labour” that is an imaginative effort that leads to redemption („the visionary emancipation”). This idea will be followed and transformed (at once) by Czesław Miłosz in his text *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.