

# Paul de Man

---

## Autobiografia jako od-twarzanie

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 307-318

---

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PAUL DE MAN

### AUTOBIOGRAFIA JAKO OD-TWARZANIE

Utrapieniem teorii autobiografii jest szereg powracających raz po raz pytań i podejść nie tyle błędnych w tym sensie, by były one po prostu bezpodstawne czy nieprawidłowe, ile zawężających, bo przyjmujących jako oczywiste pewne założenia dotyczące wypowiedzi autobiograficznej, które są w istocie wysoce problematyczne. Stąd też stale, z dającą się przewidzieć monotonią, natrafiają na trudności, które nieuchronnie stwarza samo ich stosowanie. Taką trudność napotyka np. usiłowanie definiowania i traktowania autobiografii tak, jak gdyby był to jeszcze jeden gatunek literacki. A że pojęcie gatunku obejmuje funkcję zarówno estetyczną, jak i historyczną, w grę wchodzi tu nie tylko dystans chroniący autora autobiografii od jego doświadczenia, ale także możliwa jedność estetyki i historii. Założenie, że ma się do czynienia z taką właśnie jednością, pociąga za sobą, zwłaszcza w wypadku autobiografii, daleko idące konsekwencje. Uznając autobiografię za gatunek, nadaje się jej status literacki wyższy niż ten, który przysługuje reportażowi, kronice czy wspomnieniom, i przyznaje jej miejsce, choć jest to miejsce skromne, w kanonicznych hierarchiach w obrębie głównych rodzajów literackich. Zabieg ten wprawia jednak w niejaki zakłopotanie, w porównaniu bowiem z tragedią, epiką czy liryką autobiografia zawsze wygląda nieco podejrzanie i jej niepowściągliwość w zajmowaniu się sobą może wskazywać, iż nie da się jej pogodzić z monumentalną godnością wartości estetycznych. Na domiar złego autobiografia nie bardzo poddaje się tym zabiegom mającym podwyższyć jej status. Próby zdefiniowania jej jako gatunku wydają się grzęznąć w pytaniach bezsensownych, na które nie da się ponadto odpowiedzieć. Czy można mówić o autobiografii w wypadku utworów powstałych przed XVIII w., czy też jest to zjawisko specyficznie preromantyczne i romantyczne? Badacze zajmujący się historią gatunków tak właśnie na ogół sądzą, wyłania się więc od razu zagadnienie elementu autobiograficznego w *Wyznaniach* św. Augustyna, problem, któ-

---

[Przekład według: P. de Man, *Autobiography as De-facement*. „Modern Language Notes” 94 (1979), s. 919—930.]

ry mimo pewnych podjętych ostatnio odważnych prób nadal nie jest rozstrzygnięty. Czy autobiografia może być pisana wierszem? Nawet wśród najnowszej daty teoretyków autobiografii są tacy, którzy kategorycznie zaprzeczają takiej możliwości, choć nie podają powodów, dla których nie miałyby to być możliwe. Nieistotne więc staje się rozpatrywanie *Preludium* Wordswortha w kontekście badań nad autobiografią, z czym trudno będzie się pogodzić każdemu, kto zajmuje się tą kwestią w obrębie tradycji angielskiej. Zarówno z empirycznego, jak i teoretycznego punktu widzenia, autobiografia niełatwo poddaje się definiowaniu jako gatunek; każdy poszczególny wypadek wydaje się wyjątkiem od tego, co uznaje się za normę. Utwory autobiograficzne zdają się przechodzić niepostrzeżenie w inne, zbliżone, a nawet zupełnie odmienne gatunki i, co jest może najbardziej wymowne, rozważania, w których wychodzi się od pojęcia gatunku, mające niekiedy taką wartość heurystyczną w wypadku tragedii czy powieści, są niepokojąco jałowe, gdy w grę wchodzi autobiografia.

Inna ponawiana raz po raz próba zamknięcia specyfiki autobiografii w określonych ramach, niewątpliwie bardziej owocna, choć też nie doprowadzająca do stanowczych rozstrzygnięć, napotyka trudność, jaką stanowi rozróżnienie między autobiografią a fikcją. Autobiografia wydaje się opierać w sposób mniej ambiwalentny niż fikcja na faktycznych i potencjalnie dających się zweryfikować wydarzeniach. Jej tryb referencjalności, reprezentacji i opowiadania zdaje się prostszy. Może zawierać całe mnóstwo fantazmatów i urojeń, lecz źródłem tych odchyłeń od rzeczywistości jest pojedynczy podmiot, którego tożsamość określa bezsporna czytelność jego imienia własnego: narratora *Wyznań* Rousseau nazwisko i sygnatura Rousseau określa ściślej niż, jak przyznaje sam autor, narratora *Julii*. Czyż jednak jesteśmy pewni, że autobiografia pozostaje w takiej zależności od swego odniesienia, jak fotografia od swego przedmiotu czy (realistyczny) obraz od swego modelu? Zakładamy, że życie rodzi autobiografię, tak jak jakiś czyn rodzi skutki; czyż nie możemy przyjąć, jako równie uzasadnionego, założenia, że przedsięwzięcie autobiograficzne może samo tworzyć życie, decydować o nim, i że wszystko, co autor czyni, podyktowane jest technicznymi wymogami portretowania samego siebie, a zatem że określają to — we wszystkich aspektach — możliwości obranego przezeń środka wypowiedzi? Przyjmujemy, że mamy tu do czynienia z *mimesis*, a przecież *mimesis* to tylko jeden z wielu trybów figuratywności; czy więc to odniesienie decyduje o figurze, czy też może odwrotnie: złudzenie odniesienia jest nie korelatem struktury figury, inaczej mówiąc, już nie wyrażnie i po prostu odniesieniem, lecz czymś bardziej pokrewnym fikcji, która jednak sama może do pewnego stopnia stwarzać odniesienia? Bardzo trafnie ujmuje tę kwestię Gérard Genette w przypisie do swego omówienia figuratywności u Prousta. Uwagi jego dotyczą pewnego wyjątkowo celnego zespolenia dwóch wzorców obrazo-

wania — mowa tam o obrazie kwiatów i owadów użytym w opisie spotkania Charlusa z Jupienem. Efekt polega na tym, co Genette nazywa „zbieżnością” (właściwą synchronizacją), o której nie sposób orzec, czy jest faktem, czy fikcją. Wystarczy bowiem, mówi Genette,

postawić się [jako czytelnik] poza tekstem (przed nim), by móc stwierdzić, że ta zbieżność w czasie jest zręcznym zabiegiem dokonanym po to, by stworzyć metaforę. Tylko sytuacja, o której można sądzić, że została autorowi narzucona z zewnątrz, przez historię lub przez tradycję, a tym samym, że nie była (dla niego) fikcyjna, (...) zmusza czytelnika do przyjęcia hipotezy, że ma do czynienia z przyczynowością genetyczną, w której metonimia funkcjonuje jako przyczyna, a metafora jako skutek, a nie z przyczynowością teleologiczną, w której metafora jest celem (*fin*), metonimia zaś środkiem do tego celu — strukturą zawsze możliwą w hipotetycznie czystej fikcji. W wypadku Prousta jest rzeczą oczywistą, że każdy zaczerpnięty z jego powieści przykład może wywołać na tej płaszczyźnie nie kończący się spór, w którym odczytaniu *W poszukiwaniu straconego czasu* jako fikcji przeciwstawia się odczytanie tej samej powieści jako autobiografii. Powinniśmy może pozostać w tym wirującym jak drzewi obrotowe kole (*tourniquet*)<sup>1</sup>.

Okazuje się więc, że rozróżnienie między fikcją i autobiografią nie sprowadza się do opozycji albo—albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy coś jest jednym, czy drugim. Czyż jednak można, jak chciałby Genette, pozostawać w takiej sytuacji zawieszania? Każdy, kto kiedykolwiek utknął w drzwiach obrotowych lub obracał się zbyt długo na diabelskim młynie, może poświadczyć, że jest to nader nieprzyjemne, w tym zaś wypadku tym bardziej nieprzyjemne, że owo wirujące koło zdolne jest do nieskończonego przyspieszenia, a jego obroty następują nie kolejno po sobie, lecz równocześnie. System różnicowania oparty na dwu elementach, które mówiąc słowami Wordswortha, „nie (są) żadnym z nich i (są) naraz obu”<sup>2</sup>, nie jest systemem, na którym można by nazbyt polegać.

Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach. Polega ona na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie, określają się one nawzajem. Struktura ta zakłada zarówno zróżnicowanie, jak i podobieństwo, jedno i drugie jest bowiem wynikiem wzajemnego zastępowania się, tworzącego podmiot. W tekście, w którym autor oznajmia, że przedmiotem jego rozumienia jest on sam, ta zwierciadlana struktura zostaje zinterioryzowana, jednakże domaganie się uznania autorstwa jest tu tylko szczególnie wyraźne,

<sup>1</sup> G. Genette, *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 50.

<sup>2</sup> W. Wordsworth, *Preludium*. W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior”*. Wordsworth, S. T. Coleridge i R. Southey. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 161. BN II 143. („Nie był z nich żadnym, i był naraz obu”).

gdyż domaga się tego w istocie każdy tekst, który przedstawia się jako napisany przez kogoś i który dzięki temu właśnie ma być zrozumiały. Tym samym każda książka z czytelną stroną tytułową jest do pewnego stopnia autobiograficzna.

A przecież, jeśli twierdzimy, że wszystkie teksty są autobiograficzne, to powinniśmy uznać, że — z tego samego powodu — żaden z nich autobiograficzny nie jest ani być nie może. Trudności związane ze zdefiniowaniem autobiografii jako gatunku, które wywierają tak niszczący wpływ na badania autobiografii, są jedynie odwzorowaniem inherentnej nietrwałości tego modelu, który rozpada się, ledwie zostanie ustanowiony. Użyta przez Genette'a metafora drzwi obrotowych pomaga nam zrozumieć, dlaczego tak jest: trafnie oddaje obrotowy ruch tropów i potwierdza, że element lustrzanego odbicia jest nie tyle sytuacją czy zdarzeniem, które można umiejscowić w jakiejś historii, ile manifestacją, na poziomie odniesienia, pewnej struktury językowej. Element ów, występujący we wszelkim rozumieniu, ujawnia strukturę tropologiczną leżącą u podstaw wszelkiego poznania, łącznie z poznaniem samego siebie. Autobiografia jest więc interesująca nie dlatego, że jest wiarygodnym świadectwem samopoznania — bo nim nie jest — lecz dlatego, że wyjątkowo jasno dowodzi niemożności zamknięcia w jakąś całość (czyli niemożności powstania) żadnego z takich systemów tekstu, na które składają się tropologiczne podstawienia.

Z jednej bowiem strony autobiografia, tematycznie podkreślając podmiot, imię własne, pamięć, narodziny, erosa i śmierć oraz wzajemne, a więc podwójne, odbijanie się w sobie dwu uwikłanych w nią podmiotów, otwarcie głosi swą strukturę poznawczą i tropologiczną, z drugiej zaś strony w równym stopniu pragnie wyrwać się z ograniczeń, jakie nakłada na nią ten system. Zarówno autorzy autobiografii, jak i autorzy piszący o autobiografii, odczuwają przemożną potrzebę przejścia od poznania do postanowienia i do działania, od autorytetu ustanowionego teoretycznie do usankcjonowanego politycznie i prawnie. Philippe Lejeune np., w którego pracach znajdujemy tak szczegółowe rozwinięcie wszystkich ujęć autobiografii, że dokładność ta może służyć za wzór, z uporem utrzymuje — nazywam to uporem, bo jego stanowisko nie wydaje się być poparte argumentacją czy dowodami — że do istoty autobiografii należy nie to, że jest ona tylko reprezentacją i strukturą poznawczą, lecz to, iż zawiera się tu pewną umowę; decydujące są więc nie tropy, lecz akty mowy. Nazwisko na stronie tytułowej to nie imię własne pewnego podmiotu zdolnego do samowiedzy i rozumienia, lecz sygnatura, która nadaje tej umowie prawomocność, przy czym nie jest to prawomocność epistemologiczna. Fakt, że Lejeune używa terminów „imię własne” i „sygnatura” wymiennie, wskazuje, że zagadnienie to jest i zawikłane, i złożone. Z jednej strony bowiem nie udaje mu się pozostać w obrębie tropologicznego systemu imienia i musi przejść od tego, co stanowi o statusie onto-

logicznym, do zobowiązania wynikającego z umowy, z drugiej zaś ta funkcja performatywna natychmiast zostaje ponownie objęta ograniczeniami, jakie narzuca poznanie. Czytelnik przestaje być zwierciadlaną figurą autora, staje się natomiast sędzią, instancją nadrzędną, której zadaniem jest sprawdzanie autentyczności sygnatury i tego, czy postępowanie sygnatariusza zgodne jest z umową, którą podpisał, czy i w jakim stopniu umowy tej przestrzega albo ją łamie. Najpierw należało rozstrzygnąć, czy autorytetem transcendentalnym jest autor, czy czytelnik, lub też (co sprowadza się do tego samego), czy jest nim autor tekstu, czy autor w tekście, noszący jego imię. Tę zwierciadlaną parę zastąpiono teraz sygnaturą pojedynczego podmiotu, już nie złożonego tak, by odbijać się jak w lustrze w rozumieniu siebie. Zarówno jednak sposób, w jaki Lejeune odczytuje teksty, jak i jego wywody teoretyczne dowodzą, że postawa czytelnika wobec tego „podmiotu” wynikającego z umowy (który w istocie nie jest już wcale podmiotem) to znowu postawa autorytetu transcendentalnego pozwalająca ferować wyroki. Struktura zwierciadlana uległa przemieszczeniu, ale nie została przewyciężona, i w tej samej chwili, w której jakoby wydostajemy się z pewnego systemu tropów, wkraczamy weń ponownie. Badania autobiografii podlegają temu samemu podwójnemu mechanizmowi, jakim jest konieczność wyrwania się z topologii podmiotu i równie nieuchronne ponowne wpisanie tej konieczności w pewien zwierciadlany model poznania. Proponuję zilustrować tę abstrakcję na przykładzie wzorcowego tekstu autobiograficznego, *Essays upon Epitaphs* Wordswortha<sup>3</sup>.

\*

Rozpatrujemy tu nie tylko pierwszy z tych trzech esejów, który Wordsworth włączył także jako przypis do Księgi VII *Excursion*, lecz wszystkie trzy, napisane przypuszczalnie w r. 1810, a opublikowane w „The Friend” [„Przyjaciel” — czasopismo wydawane przez Coleridge’a — przypis tłum.]. Nie trzeba obszernych wywodów, by wskazać na obecność elementu autobiograficznego w tekście, który z eseju o epitafiach siłą rzeczy sam zmienia się w epitafium, a mówiąc ściślej — w napis na własnym pomniku, czyli autobiografię autora. Przytoczone są tu liczne epitafia, zaczerpnięte z najrozmaitszych źródeł, poczynawszy od *Ancient Funerall Monuments* Johna Weevera z 1631 r., po wybitne literackie przykłady epitafiów ułożonych przez Greya czy Pope’a. Kończy jednak Wordsworth cytatem ze swego własnego dzieła, ustępem z *Excursion*, do którego natchnęły go epitafium i życie niejakiego Thomasa Holma. Ustęp ten opowiada językiem suchym i pozbawionym wszelkich

---

<sup>3</sup> Krytyczne omówienie tych esejów znajdzie czytelnik w: J. B. W. Owen, J. W. Smyser (eds.), *The Prose Works of William Wordsworth*. The Clarendon Press, Oxford 1974.

ozdobników historię głuchego mężczyzny, dla którego kompensatą kalectwa jest lektura, zastępowanie odgłosów natury czytaniem książek.

Ogólny schemat fabularny tej historii, strategicznie umieszczonej na końcu jako wzorcowe zakończenie wzorcowego tekstu, jest dobrze znany czytelnikom *Preludium*. Rozwija się on jako opowieść o dialogu trwającym pomimo deprywacji, która może być, tak jak w tym wypadku, przyrodzona, lub też może nastąpić jako nagły wstrząs spowodowany czasem katastrofą, czasem zaś na pozór błahostką, zakłócający pewien stan rzeczy, który był stosunkowo stabilny. Przychodzą tu na myśl takie słynne ustępy w *Preludium*, jak hymn do nowo narodzonego dziecka w Księdze II („Błogosławione niech będzie dziecko”), mówiący o tym, jak objawia się „pierwszy / Poetycki duch naszego ludzkiego życia”. Najpierw ustanowiona zostaje wzajemna wymiana i dialog, a następnie stan ten ulega zakłóceniu, gdy „podpory moim uczuciom odjęto”, i zostaje przywrócony, gdy stwierdza się, że „budynek stał, jakby go wspierał / Duch jego własny!”<sup>4</sup>. Przychodzi też na myśl topielec w Księdze VII, który „pośród tej pięknej scenerii / Drzew i wzgórz i wody, sztywny zupełnie / Wypłynął, z twarzą przeraźliwie bladą, upiorny kształt grozy...”; w relacji Wordswortha 9-letniemu chłopcu, jakim był wtedy, przyniosła ukojenie myśl, że spotykał się już z takimi scenami w książkach. Przede wszystkim zaś staje nam w pamięci równie słynny epizod, niemal bezpośrednio poprzedzający tę scenę, z Chłopcem z Winander. W warstwie słownej ustępu z *Excursion* przytoczonego na końcu *Essays on Epitaphs* odnajdujemy liczne echa łączące go z tą historią chłopca, którego radosną zabawę w naśladowanie pohukiwania sów zakłóca nagła cisza, będąca prefiguracją jego własnej śmierci i przywrócenia do życia. Jak wiadomo, ten właśnie epizod jest jednym z najwcześniejszych dowodów, jakich dostarcza tekst na potwierdzenie przypuszczenia, że owe figury deprywacji — kaleki, ciała topielców, ślepi żebracy, dzieci mające umrzeć — przewijające się przez całe *Preludium*, to figury poetyckiego „ja” samego Wordswortha. Poprzez nie ujawnia się wymiar autobiograficzny wspólny wszystkim tym tekstom. Pozostaje jednak pytanie, jak to niemal obsesyjne zajmowanie się kalectwem, tak często przybierającym formę utraty jednego ze zmysłów, ślepoty, głuchoty, czy jak w kluczowym słowie opowieści o Chłopcu z Winander, *n i e m o t y*, należy rozumieć i, co za tym idzie, na ile można wierzyć następującym po tym zapewnieniom o kompensacji i przywróceniu tego, czego pozbawiono. Jest to pytanie ważne, jeśli chcemy ustalić, jaki jest związek tych opowieści z innymi epizodami w *Preludium*, mówiącymi także o wstrząsach i zakłóceniach, lecz utrzymanymi w nastroju wzniosłości, w której stan deprywacji nie zaznacza się już tak wyraźnie. Wykracza to jednak poza ramy tego artykułu; muszę poprzestać na wskazaniu, jak istotne znaczenie mają *Essays*

<sup>4</sup> Wordsworth, *op. cit.*, s. 146.

on *Epitaphs* w kontekście szerszego zagadnienia wypowiedzi autobiograficznej jako wypowiedzi, w której przywraca się do życia samego siebie.

Nawoływanie do przywracania do życia w obliczu śmierci osadzone jest w *Essays* w pewnym spójnym systemie myślenia, metafor i stylu, systemie przedstawionym na początku pierwszego eseju i rozwijanym następnie we wszystkich trzech. Jest to system mediacji, który przemienia rozziw między dwoma biegunami, z jakim mamy do czynienia w opozycji albo—albo, w proces pozwalający przechodzić od jednego bieguna do drugiego poprzez ciąg przekształceń nie naruszających równowagi początkowej relacji, w jakiej pozostają do siebie te dwa bieguny — nadal nie ma między nimi żadnej relacji. Przechodzimy, nie uciekając się do kompromisów, od śmierci albo życia do życia i śmierci. W swym wymiarze egzystencjalnym tekst wywiera przejmujące wrażenie — jego siła płynie z całkowitego pogodzenia się ze śmiertelnością, poddania się jej władzy; nie ma tu uproszczeń polegających na negowaniu negacji. Tekst buduje pewien ciąg mediacji między sprzecznościami: miastem i przyrodą, pogaństwem i chrześcijaństwem, tym, co poszczególne, i tym, co ogólne, ciałem i grobem, łączonymi zgodnie z ogólną zasadą, w myśl której „pochodzenie i cel to pojęcia nierozdzielnie z sobą związane”. Nietzsche w *Genealogii moralności* powie coś wręcz przeciwnego „o pochodzeniu i celu (Zweck) [...] — to dwa problemy, które rozpadają się, lub rozpaść powinny”<sup>5</sup> — i historycy romantyzmu i postromantyzmu bez większego trudu połączyli, wykorzystując tę symetrię, pochodzenie, czyli początek (Wordswortha) z celem, czyli tym, do czego się zdąża (Nietzschego) w jeden szlak historyczny. Taki sam szlak, taki sam obraz drogi, pojawia się w tekście Wordswortha jako „żywe i poruszające porównanie życia do podróży”, którą śmierć przerywa, nie kładąc jej jednak kresu. Ogólną metaforą, obejmującą cały ten system, jest metafora ruchu słońca:

Tak jak posuwanie się po orbicie tej planety, podróż ku regionom, gdzie słońce zachodzi, prowadzi stopniowo do tej strony świata, gdzie przywykliśmy je widzieć wynurzające się o wschodzie, i jak, podobnie, podróż ku wschodowi, w naszej wyobraźni miejsca narodzin poranka, prowadzi w końcu do tej strony świata, gdzie widzimy słońce po raz ostatni, gdy znika nam z oczu, tak pogrążona w kontemplacji Dusza, podróżując w kierunku wyznaczonym przez śmiertelność, przybliża się do krainy wiecznego życia, i oby, podobnie, mogła dalej badać te pogodne szlaki, aż zostanie przywiedziona z powrotem, z korzyścią dla siebie i pożytkiem, do krainy rzeczy przemijających — smutku i łez.

W tym systemie metafor słońce to coś więcej niż tylko obiekt naturalny, chociaż jako taki ma wystarczającą moc, by wywołać łańcuch obrazów pozwalających ujrzeć dzieło człowieka jako drzewo złożone z pnia i gałęzi, a język jako pokrewny „sile przyciągania lub powietrzu, którym

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1908, s. 82—83.



oddechamy” — sprawić, że n a s t a j e światło. Dzięki metaforze światła słońce staje się figurą nie tylko natury, ale i poznania, symbolem tego, co trzeci esej określa jako „umysł sprawujący nad sobą władzę absolutną”. Poznanie i umysł zakładają język i tłumaczą relację, jaką ustanawia się tu między słońcem a tekstem epitafium: epitafium, mówi Wordsworth, „jest dostępne dla dnia; słońce spogląda w dół na kamień i biją on spadające z niebios deszcze”. Słońce staje się okiem, które czyta tekst epitafium. A co składa się na ten tekst, o tym dowiadujemy się z cytatu z sonetu Milтона o Szekspirze: „Po cóż ci tak nędzne świadectwo twojego imienia?” W wypadku takich poetów jak Szekspir, Milton czy sam Wordsworth epitafium może zawierać się tylko w tym, co nazywa on „nagim imieniem”, odczytywanym przez oko słońca. Teraz można więc powiedzieć, że „język nieczułego kamienia” zostaje obdarzony „głosem”, mówiący kamień staje się przeciwwagą widzącego słońca. System ten przechodzi od słońca poprzez oko do języka jako imienia i głosu. Figurę, która stanowi to ostatnie ogniwo zamykające centralną metaforę słońca, a tym samym tropologiczne *spectrum*, jakiemu słońce dało początek, rozpoznajemy bez trudu: to prozopopeja, fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia. Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poien*, przydawać maskę lub oblicze (*prosopon*). Prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię, tak jak w wierszu Milтона, staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz. Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją.

Z retorycznego punktu widzenia eseje o epitafiach są traktatem o wyższości prozopopei (związanej z nazwiskami Milтона i Szekspira) nad antytezą (związaną z nazwiskiem Pope’a). W kategoriach stylu i języka narracyjnego prozopopeja to także sztuka subtelnej przejścia (sztuka, której łatwiej dokonać w autobiografii niż w narracji epickiej). Stopniowe przekształcenia zachodzą w taki sposób, że „uczucia, (które) wydają się sprzeczne, wiążą się z sobą inaczej i subtelniej, nie tworząc przeciwieństw”. Stylistykom epitafium obce są „nic nie znaczące antytezy” satyry; polegają one raczej na płynnie dokonywanych przesunięciach, na — jak mówi Wordsworth — „gładkim, stopniowym lub łagodnym przechodzeniu do jakiejś innej pokrewnej cechy, (...) pozostającej w kręgu cech, które zgodnie układają się obok siebie”. Metafora i prozopopeja godzą tematyczny patos z kunsztownie zróżnicowanym stylem. U Wordswortha jest to tak wyważone, że eseje stają się szczytowym osiągnięciem opowieści autobiograficznej opartej na prawdziwej dialektyce, która stanowi również najbardziej ogólny system tropów, jaki można sobie wyobrazić.

Jednakże mimo że jest to system całkowicie zamknięty, są takie elementy w tekście, które sprawiają, że zachwiana zostaje nie tylko jego

równowaga, ale także sama zasada jego tworzenia. Widzieliśmy, że imię, czy będzie to imię własne autora, czy nazwa miejsca, jest istotnym ogniwem w tym łańcuchu. A przecież w zaskakującym ustępie ilustrującym jedność początku i miejsca przeznaczenia za pomocą płynącej rzeki Wordsworth podkreśla, że wprawdzie dosłownym sensem owej figury śmierci [jaką jest zbiornik wodny, do którego ostatecznie wpływa rzeka] może rzeczywiście być, jak w utworze Milтона o Szekspirze, imię, czyli nazwa, „pewien obraz wzięty z mapy lub z jakiegoś realnego przedmiotu w naturze”, „duchem jej (...) jednak musiał być, równie nieuchronnie — zbiornik bez granic czy wymiarów: po prostu nieskończoność”. Opozycja między dosłownością a figuralnością działa tu przez analogię z opozycją między imieniem a tym, co nie daje się nazwać, mimo że istotnym zadaniem całego wywodu ma być przewyciężenie tej właśnie opozycji.

Cytat z Milтона zasługuje na uwagę z innego jeszcze względu. Opuszczono tu sześć wersów, i choć Wordsworth miał do tego oczywiście prawo, jest to opuszczenie wymowne w kontekście innej, bardziej zastanawiającej anomalii w tekście. Główną figurą epitafium lub wypowiedzi autobiograficznej jest, jak widzieliśmy, prozopopeja, fikcja głosu-zza-grobu; gdyby na kamieniu nie wryto liter, słońce byłoby zawieszony w nicości. Jednakże w kilku miejscach Wordsworth konsekwentnie przestrzega przed posługiwaniem się prozopopeją, przed konwencją, która do podróznego na drodze życia każe mówić „*Sto Viator*” głosem zmarłej osoby. Takie figury chiazmatyczne, odwracające przysługujące stanom śmierci i życia atrybuty mowy i milczenia, są — jak twierdzi Wordsworth — „nazbyt przejmujące i zbyt przemijające” — zarzut sformułowany dziwnie, zważywszy, że droga pocieszenia jest właśnie drogą tego, co przemijające, i że to właśnie o przejmujące wrażenie, jakie powinien wywierać płaczący „niemy marmur”, jak w epitafium Graya dla pani Clark, chodzi przede wszystkim w tych esejach. Ilekroć mowa o prozopopei, a zdarza się to co najmniej trzykrotnie, wywód staje się dziwnie chwiejny, nie prowadząc do żadnego jednoznacznego wniosku. „Przedstawianie (zmarłego) jako mówiącego ze swego własnego nagrobka” zostaje uznane za „wątlą fikcję”, „niepochwytny wtřęć (który) harmonijnie łączy oba światy, żywych i umarłych”, innymi słowami za to wszystko, czego tematyka i stylistyka autobiograficzna miała dokonać. W następnym akapicie mówi się jednak, że „ta druga forma, a mianowicie, że pozostali przy życiu mówią w s w y c h w ł a s n y c h osobach, wydaje mi się, ogólnie rzecz biorąc, o wiele lepsza”, ponieważ „wyklucza fikcję, która jest podstawą tamtej”. Graya i Milтона gani się za to, cę w istocie jest obrazowaniem wywiedzionym z prozopopei. Tekst odradza więc używania swej własnej podstawowej figury; a ilekroć tak się dzieje, wskazuje to na niebezpieczeństwo głębszego zakłóćenia jego logiki.

Jedno ze źródeł tego niebezpieczeństwa przedstawiają właśnie opuszczone przez Wordswortha wersy z sonetu Milтона. Mówią one o prze-

szkodzie, jaką stanowią „łatwo płynące wiersze” [*easy numbers*] Szekspira dla tych, którzy — jak my wszyscy — zdolni są tylko do „mozolnej sztuki [*slow-endeavoring art*]”. Następnie zaś Milton stwierdza:

*Then thou our fancy of itself bereaving  
Dost make us marble with too much conceiving.*

[Tak więc odrywając naszą fantazję od niej samej, / Zmieniasz nas w marmur przez nadmiar wyobraźni.]

Isabel McCaffrey parafrazuje te dwa trudne wersy następująco: „opuszczone przez wyobraźnię porwaną [poezją Szekspira], nasze ciała pozbawione duszy stają się jak posągi”. „Zmieniasz nas w marmur”, w kontekście esejów o epitafiach, niezawodnie ewokuje groźbę, jaką kryje w sobie prozopopeja — jeśli śmierci każe się mówić, symetryczna struktura tego tropu implikuje, że — tym samym — żywi są oniemiałymi, zastygli w swej własnej śmierci. To, czego domyślamy się w „Przechodniu, zatrzymaj się!”, nabiera wówczas złowieszczonego znaczenia nie tylko prefiguracji naszej własnej śmierci, lecz wejścia naprawdę w zastygły świat zmarłych. Można by wprawdzie dowodzić, że Wordsworth ma na tyle jasną świadomość tego niebezpieczeństwa, by liczyć się z tym, że nie uda się go uniknąć w słonecznym systemie zwierciadlanego poznania samego siebie, systemie, który kryje się u podstaw tych esejów, i że przestrogi przed stosowaniem prozopopei znalazły się tu raczej ze względów strategicznych i dydaktycznych niż jako prawdziwe ostrzeżenia. Wie on, że zalecane „wykluczenie” fikcyjnego głosu i zastąpienie go rzeczywistym głosem żywych w istocie ponownie wprowadza prozopopeję, tym razem jako fikcję z r a c a n i a się do kogoś. Niemniej fakt, że mają o tym mówić opuszczenia i sprzeczności, słusznie wzbudza naszą nieufność.

Główna niekonsekwencja tekstu — a ona właśnie sprawia, że jest on ważny z teoretycznego punktu widzenia — przejawia się jednak w innej, choć pokrewnej, formie. Eseje występują gwałtownie przeciw antytetycznemu językowi satyry i inwektywy i z całą mocą wymowy bronią jasnego języka spoczynku, spokoju i łagodności. A przecież, jeśli pytamy, który z nich przeważa w tekście, napastliwy, czy spokojny, to okazuje się, że są tu duże partie zupełnie otwarcie antytetyczne i agresywne. „Nie mogę pozwolić, by jakaś Jednostka, choćby ciesząca się najwyższym i najbardziej nawet zasłużonym poważaniem mych Rodaków, stała na mojej drodze”; ta wzmianka o Pope’ie, jak wiele innych do niego się odnoszących, daleka jest od łagodności. Niespójność ta — a jest to niespójność, nie ma bowiem najmniejszego powodu, dla którego z Pope’em nie można by się było obchodzić z tą samą dialektyczną wielkodusznością należną śmierci — dręczy Wordswortha do tego stopnia, że aby się usprawiedliwić, wdaje się on w dyskurs tak obszerny, że przelewający się w końcu w aż nazbyt natrętny Apendyks. Najgwałtowniejszym językiem mówi się tu jednak nie o Aleksandrze Pope’ie, lecz o samym języku. Pewne niewłaściwe użycie języka zostaje potępione w najostrzejszych wyrazach:

Słowa są zbyt straszliwym narzędziem dobra albo zła, by robić sobie z nich igraszkę: one to sprawują wyższą niż wszystkie inne siły zewnętrzne władzę nad myślami. Jeśli słowa nie będą (...) wcieleniem myśli, a tylko jej ubiorem, to z pewnością okażą się złym darem; takim, jak owe zatrute szaty, o jakich czyta się w opowieściach z czasów zabobonu, posiadające moc trawienia ciała ofiary, która je włożyła, i wprawienia jej w obłąkanie. Język, jeśli nie podtrzymuje, i nie żywi, i nie daje spokojności, jak siła przyciągania i powietrze, którym oddychamy, jest duchem przeciwnym.

Czym odznacza się ten tak surowo potępiany język? Podstawą rozróżnienia między skończonym dobrem a samym złem jest rozróżnienie między myślą wcieloną a „ubiorem myśli”, dwoma pojęciami, które zaiste wydadają się „wiązać z sobą inaczej i subtelniej, nie tworząc przeciwieństw”. Rozróżnienie to wyodrębnił De Quincey, odczytując je jako sposób przeciwstawienia figur nieodparcie się narzucających figurom arbitralnym. Jednakże prawdziwe ciało i ubranie mają co najmniej jedną cechę wspólną, tę mianowicie, że w przeciwieństwie do myśli, które mają reprezentować, są widzialne, dostępne zmysłom. Nieco wcześniej Wordsworth w podobny sposób scharakteryzował język właściwy jako będący „nie tym, czym jest strój dla ciała, lecz tym, czym ciało jest dla duszy”. Ciąg ubranie—ciało—dusza to w istocie całkowicie spójny łańcuch metaforyczny: strój to widzialna zewnętrzna szata ciała, tak jak ciało to widzialna, zewnętrzna szata duszy. Językiem tak gwałtownie potępianym jest więc język metafory, prozopopei i tropów, słoneczny język poznania, który sprawia, że to, co nieznanne, staje się dostępne dla umysłu i zmysłów. Język tropów (będący zwierciadlanym językiem autobiografii) jest rzeczywiście jak ciało i jak jego strój — jest zasłoną duszy, tak jak ubranie jest osłoną ciała. Jak więc ta nieszkodliwa zasłona może się nagle stać tak zabójcza i zgubna, jak zatruta szata Jazona czy Nessosa?

Szata Nessosa, która spowodowała gwałtowną śmierć Herkulesa, jak to przedstawia Sofokles w *Trachinkach*, została podarowana żonie Herkulesa, Dejanirze, by ta mogła dzięki niej odzyskać uczucie męża, które wkrótce miała utracić. Szata owa miała przywrócić utraconą miłość, a przyniosła deprywację jeszcze większą — utratę życia i zmysłów. Ustęp z *Excursion* zamykający eseje opowiada podobną historię, choć nie do końca. Głuchota „łagodnego człowieka z dolin”, który jest protagonistą tej opowieści, znajduje swój odpowiednik zewnętrzny, dzięki konsekwentnemu odwróceniu, w milczeniu przyrody, o której mówi się, że jest „milcząca jak obraz” nawet w czasie szalejącej burzy. Język będący figurą (czyli metaforą czy prozopopeją) zaiste nie jest samą rzeczą, lecz reprezentacją, obrazem rzeczy i jako obraz jest milczący i niemy, jak nieme są obrazy. Jako trop język zawsze czegoś pozbawia. Wordsworth mówi o zgubnym języku — a taki jest w istocie wszelki język, łącznie z jego własnym językiem przywracania do życia — że działa „niestrudzenie i bezgłośnie”. Pisząc, jesteśmy uzależnieni od tego języka, jesteśmy zatem wszyscy, jak człowiek z dolin w *Excursion*, głusi i niemi — nie milczący, bo to zakładałoby, że dźwięk może się pojawić, gdy tylko ze-

chcemy, lecz milczący jak obraz, tzn. wiekuiście pozbawieni głosu i skazani na to, by pozostać niemi. Nic dziwnego, że człowiek z dolin tak chętnie zwraca się ku książkom i znajduje w nich taką pociechę, skoro świat zewnętrzny w gruncie rzeczy zawsze był dla niego książką, szeregiem kolejno następujących po sobie bezgłośnych tropów. Z chwilą gdy rozumiemy, że retoryczna funkcja prozopopei polega na implikowaniu, za pomocą języka, istnienia głosu lub twarzy, rozumiemy także, że tym, czego jesteśmy pozbawieni, jest nie życie, lecz kształt i namacalność świata dostępnego tylko w prywatywnym rozumieniu. Śmierć to przemieszczona nazwa pewnej sytuacji, w jakiej stawia nas język, przywrócenie zaś śmiertelności poprzez autobiografię (prozopopeję głosu i imienia) pozbawia twarzy i kształtu dokładnie w tej samej mierze, w jakiej je przywraca. Autobiografia ukrywa bowiem to od-twarzanie, jakie sama powoduje.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*