

# Eugenio Donato

---

## Ruiny pamięci : fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 77/3, 319-339

---

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.

EUGENIO DONATO

RUINY PAMIĘCI:  
FRAGMENTY ARCHEOLOGICZNE I ARTEFAKTY TEKSTOWE

*Pamięci Earla J. Wassermana*

Każde żyjące stworzenie jest także zwierzęciem wykopaliskowym. [J. Monod]

Natura nie jest początkiem, lecz wyczerpanym tropem. [J. Riddel]

Znak, pomnik-życia-w-śmierci, pomnik-śmierci-w-życiu, grobowiec tchnienia lub samo ciało zabalsamowane, wyniosłość chowająca w swych głębinach hegemonię duszy i opierająca się trwaniu, twardy tekst z kamieni pokrytych inskrypcjami, to piramida. [J. Derrida]

Freud niejednokrotnie prównywał pracę psychoanalityka do pracy archeologa. W artykule *Construction in Analysis* pisał np.:

Jego (psychoanalityka) praca konstrukcyjna czy, jak kto woli, rekonstrukcyjna, w znacznej mierze przypomina pracę archeologa nad starożytną budowlą lub osadą, która uległa zniszczeniu i spoczęła w ziemi. Oba procesy są zgoła identyczne, wyjąwszy lepsze warunki pracy psychoanalityka. (...) Psychoanalityk, wnosząc na podstawie fragmentów wspomnień, postępuje tak jak archeolog, który odtwarza mury budowli na podstawie zachowanych fundamentów<sup>1</sup>.

Świadomość zatem nie jest sama w sobie ciągła ani w czasie, ani w przestrzeni. Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przezroczysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest

---

[Eugenio Donato (1937—1983), amerykański teoretyk i historyk literatury, wykładał na kilku uniwersytetach, m. in. na The Johns Hopkins University w Baltimore, był związany z pismami „Modern Language Notes” i „Glyph”. Ogłosił wiele rozpraw, był współredaktorem — wraz z R. Mackseyem — głośnej książki zbiorowej *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (1970). Pośmiertnie ukazała się książka *The Spirit of Decadence: Essays on the Fictions of Flaubert*.

Przekład według: E. Donato, *The Ruins of Memory: Archeological Fragments and Textual Artifacts*. „Modern Language Notes” 93 (1978), s. 575—596.]

<sup>1</sup> S. Freud, *Standard Edition*. T. 23. London 1953—1973, s. 259.

pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszynerii konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*].

Ponadto natura elementów pogrzebanych w przeszłości pamięci różni się od natury wywoływanych przez nie późniejszych przedstawień. Jak fragmenty archeologiczne będą one zawsze różne i nieciągłe w stosunku do ich rekonstrukcji percepcyjnych czy językowych. Nawet przy założeniu, że fragmenty archeologiczne pogrzebane w przeszłości to nic innego, tylko przedstawienia, porządek tego, co w postaci ruin spoczywa w pamięci, różni się od porządku późniejszych rekonstrukcji. W rzeczywistości w tożsamościach i ciągłościach generowanych przez powtarzalny mechanizm przypominania, odtwarzania i przedstawiania kryje się niemożliwość do określenia różnica między elementami pogrzebanymi w przeszłości pamięci a ich późniejszym przypomnieniem w teraźniejszości przedstawienia.

W psychoanalizie to, co nieświadome, jest tyleż przestrzenią, w której spoczywają fragmenty pamięci, co i tworem pamięci nie poddającym się bezpośrednio percepcji, przywołującym, w dosłownym sensie, do ruiny przedmioty, które przybywają, by tę przestrzeń wypełnić, oraz przedstawienia, które ją wypełniają. Pamięć nie jest zwyczajną przeszłością, którą można powołać do istnienia aktem woli, ani też jej przedmioty nie są pospolitymi przedmiotami, których tożsamość daje się ustalić percepcyjnie. Aby mogły stać się obiektami zwyczajnej percepcji, należy je zrekonstruować: wtedy i tylko wtedy będą istnieć jako przedstawienia językowe lub obrazowe.

Gest Freuda wyznaczający pamięci pozycję tak wieloznaczną nie był nowatorski, wynikał natomiast z dobrze ugruntowanej tradycji, przywołując do logicznej konkluzji proces, który nurtował całą XVIII-wieczną epistemologię.

W niniejszym szkicu chciałbym rozważyć pewne aspekty problemów pamięci oraz odnotować niektóre z ich następstw dla zagadnień przedstawienia, zwłaszcza zaś — dla zagadnień przedstawienia literackiego.

\*

Analityka przedstawienia, która stała się kierunkiem dominującym we współczesnej krytyce literackiej, zakwestionowała związek „przedmiotu” literackiego z jego przedstawieniem językowym, podważając tym samym zasadniczą dla potwierdzenia ich tożsamości pozycję podmiotu działającego jako „intencja” lub miejsce percepcji. W niniejszym artykule zadaniem naszym jest ponowne przebadanie przynajmniej tej części naszego kanonu literackiego, który jak można przypuszczać, zakładał, na początku bądź w zakończeniu wypowiedzi literackiej, tożsamość przedmiotu i przedstawienia lub wyznaczał wypowiedzi funkcję świadectwa takiego doznania całkowitej ich zgodności.

Odnowienie zainteresowania poetami romantycznymi zawdzięczamy w dużej mierze temu właśnie nowemu kontekstowi krytycznemu, albowiem niełatwo byłoby wskazać kanon literacki inny niż romantyzm, w równym stopniu motywowany czy zajmujący się w sposób równie systematyczny zagadnieniem przedstawienia literackiego i problematyczną rolę, którą odgrywa przedmiot w związku z przedstawieniem.

Artykuł Paula de Mana poświęcony strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego<sup>2</sup> mógłby, ze względu na swój zakres, znaczenie i więźłość, posłużyć nam za dogodny punkt wyjścia. De Man charakteryzuje krótko właściwości języka poezji romantycznej:

Podstawowa wieloznaczność charakteryzująca poetykę romantyczną to obfitość obrazów współlistniejąca z równą obfitością przedmiotów naturalnych oraz temat wyobraźni ściśle związany z tematem natury (s. 66),

podnosząc następnie kwestię pozycji przede wszystkim „Przedmiotu Naturalnego” oraz ogólnie — „Natury” w poezji romantycznej. Założywszy, że „Obraz inspiruje tęsknota do przedmiotu naturalnego, rozrastająca się tak, iż staje się tęsknotą do początku tego przedmiotu” (s. 69), de Man pisze dalej:

Owa tęsknota może istnieć tylko wtedy, gdy zapomina się o transcendentalnej obecności. (...) Istnienie obrazu poetyckiego jest samo w sobie przejawem boskiej nieobecności, zaś świadome posługiwanie się obrazami poetyckimi jest tej nieobecności potwierdzeniem (s. 76).

Stąd, zdaniem de Mana, „Tęsknota do przedmiotu staje się tęsknotą do bytu, który nigdy, z samej swej natury, nie stanie się jednostkową obecnością” (s. 76). Według de Mana właśnie owa tęsknota tworzy w pewnych przypadkach złudzenie bezpośredniego obcowania [*immediacy*] z „Przedmiotem Naturalnym”. Mówiąc słowami de Mana:

Czasami myśl i poezja romantyczna wydają się tak bliskie całkowitemu poddaniu się tęsknocie do przedmiotu, że trudne staje się odróżnienie przedmiotu od obrazu, wyobraźni od percepcji, mowy ekspresywnej, czyli tworzącej, od mimetycznej, czyli dosłownej (s. 70).

Dlatego de Man ostrzega przed „Krytykami, którzy mówią o »szczęśliwym związku« materii i świadomości”, ponieważ „nie rozumieją, że sama konieczność ustanowienia tego związku w medium języka wskazuje na to, że nie istnieje on w rzeczywistości” (s. 70), i wnosi, że poeci romantyczni są „pisarzami współczesnymi, którzy jako pierwsi zakwestionowali, w języku poezji, ontologiczną pierwotność przedmiotu zmysłowego” (s. 77).

<sup>2</sup> P. de Man, *Intentional Structure of the Romantic Image*. W: *Romanticism and Consciousness*. Ed. H. Bloom. New York 1970. Artykuł ukazał się po polsku w wersji pierwotnej z 1960 r.: P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 307—319.]

Cytowałem artykuł de Mana tak obszernie, ponieważ zostały w nim wyrażone zarysowane liczne zagadnienia, które współczesna krytyka literacka podejmuje nader często. Przedstawienie „Przedmiotu Naturalnego” rozstrzyga o ontologicznym morderstwie tegoż przedmiotu; tęsknota do przedmiotu jest przede wszystkim poetycką alegoryzacją owego morderstwa; wreszcie — co jest raczej przypuszczalnym punktem oparcia, nie zaś otwartym argumentem de Mana — jeżeli za niemożliwość związku stanowiącego o przedmiocie jako o obecności transcendentalnej odpowiada głównie język, ów związek nie istnieje nawet w percepcji uprzywilejowanej, którą można by później wskrzesić przez tęsknotę w przedstawieniu językowym.

O ile stwierdzenie pierwsze, że język uniemożliwia „szczęśliwy związek”, jest obecnie, po Derridzie, rodzajem komunału, o tyle implikowane przez nie stwierdzenie drugie, że „ontologiczna pierwotność przedmiotu zmysłowego” daje się zakwestionować, jest chyba bardziej wątpliwe. Także i tym razem można powołać się na Derridę, kiedy np. pisze:

Twierdząc, że percepcja nie istnieje lub że to, co się nazywa percepcją, nie jest pierwotne, i że w pewien sposób wszystko „zaczyna się” przez „ponowne przedstawienie [*re-présentation*]” (propozycja, która oczywiście daje się utrzymać tylko przez przekreślenie tych dwóch ostatnich pojęć: oznacza ona, że nie ma „początku”, a ponowne przedstawienie, o którym mówimy, nie jest modyfikacją owego „ponownego”, będącego następstwem przedstawienia początkowego, wprowadzając [*réintroduisant*] różnicę „znaku” w samą istotę tego, co „początkowe [*originnaire*]”), nie chodzi o wyjście poza fenomenologię transcendentalną, czy to w kierunku „empiryzmu”, czy to w kierunku „Kantowskiej” krytyki roszczeń intuicji pierwotnej<sup>3</sup>.

Posługując się zasadniczym rozróżnieniem wprowadzonym przez Saida<sup>4</sup>, możemy inaczej wyrazić powyższe stwierdzenie, mówiąc, że percepcja jest dla Derridy początkiem [*beginning*], a nie źródłem [*origin*]. Teza Derridy wspiera się na dekonstrukcjonistycznej interpretacji Husserla i jest co najmniej wątpliwe, czy daje się ona przystosować bez nowej strategii odczytania do tekstów romantycznych, które bodaj powierzchownie wydają się często waloryzować moment percepcyjny doświadczenia, mimo iż tenże moment traktowany jest nierzadko jako różny i odległy w stosunku do upamiętniającej go instancji piszącej.

<sup>3</sup> J. Derrida, *La Voix et le phénomène*. Paris 1972, s. 50. Godny odnotowania jest fakt, że artykuł de Mana został opublikowany w pierwotnej wersji w 1960 r., wyprzedzając prace Derridy. Można zatem sądzić, że przyczyną świeżej daty zainteresowania pracami Derridy nie jest powodowany modą import obcej metody krytycznej, lecz bliskie, wymagające jeszcze zbadania, powinowactwo najnowszych osiągnięć kontynuatorów Nowej Krytyki w anglo-amerykańskich badaniach literackich z filozofią kontyentu europejskiego.

<sup>4</sup> [Edward W. Said — znawca literatury angielskiej, komparatysta i krytyk literatury, profesor Columbia University. Donato powołuje się prawdopodobnie na pracę Saida *Beginnings. Intention and Method* (1975), poświęconą problemowi rzeczywistego początku dzieła literackiego. — Przypis tłum.]

Zajmijmy się pokrótce tekstem tak znanym, jak *Opactwo w Tintern* Williama Wordswortha, w nadziei nie przedstawienia nowej interpretacji utworu, lecz umiejscowienia problemu. Zrazu wydaje się, że *Opactwo w Tintern* nie problematyzuje związku elementu percepcyjnego utworu z jego zapisem językowym. Poeta powraca do miejsca, które odwiedził w przeszłości i ponownie doświadcza, percepcyjnie oraz emocjonalnie, wpływu oglądanego krajobrazu:

⟨...⟩ I ponownie  
Oglądam strome urwiska wyniosłe,  
Co na ten widok odludny i dziki  
Rzucają myśli o głębszym odludziu,  
Łącząc krajobraz ze spokojem nieba<sup>5</sup>.  
⟨w. 4—8, s. 10⟩

Mimo to, schemat czasowy, w który ujęte zostały poprzedzające wersy i następujący opis, jest daleki od prostoty. Opisu nie inspiruje wizja pierwotna czy pierwsze wrażenie, lecz drugie, ponowne odwiedziny miejsca, które poeta nawiedził był niegdyś:

Pięć lat minęło; pięć wiosen, i przeciąg  
Pięciu zim długich! I słyszę ponownie  
Wody, co z górskich źródeł tu się toczą  
Z cichym łądowym szumem.  
⟨w. 1—4, s. 10⟩

Jednakże podczas powtórnych odwiedzin poeta nie jest w stanie wskrzesić pierwotnego doznania. Ponieważ jego „ja” obecne jest nieciągle w czasie wobec „ja” dawnego, nie może on odzyskać ani dawnego „ja”, ani pierwotnej percepcji, która w swojej bezpośredniości nie była skażona refleksją:

⟨...⟩ Nie umiem  
Malować tego, czym byłem. Wodospad  
Mnie jak namiętność nawiedzał; szczyt skały,  
Góry i lasy, głębokie, posępne,  
Ich barwy, kształty, były dla mnie wtedy  
Łaknieniem; były uczuciem, miłością,  
Którym nie trzeba wdzięków odleglejszych,  
Jakich dostarcza myśl, ni ciekawości,  
Nie pożyczonej od oka. Czas minął,  
I obolałych jego uciech nie ma,  
Ani uniesień zawrotnych.  
⟨w. 75—85, s. 13⟩

Percepcja dawna, choć nie poddaje się opisowi ani przedstawieniu, istnieje wszakże jako przedstawienie za sprawą mechanizmu pamięci, który można dowolnie przywrócić. Tak więc pamięć dostarcza środków po-

<sup>5</sup> W. Wordsworth, *Opactwo w Tintern*. W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior”*. W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 10. BN II 143.

zwalających utrwalić przedstawienie pierwotnej, nie dającej się przedstawić percepcji, i tworzy złudzenie czasowej ciągłości.

Odwiedzając ponownie brzegi rzeki Why, poeta konfrontuje nie wizję czy percepcję pierwotną, lecz późniejszą pamięciową percepcję przedstawieniową, która z kolei pozwoli na przedstawienie językowej. Utwór jest możliwy dzięki zapisanemu w pamięci obrazowi: „Obraz umysłu ożywa ponownie” (w. 61, s. 12).

Gdyby przepadł poeta, i wówczas pamięć, a nie jej utwór, zapewni przyszłość owemu przedstawieniu przez ten sam mechanizm zapisu pamięciowego, ponieważ to samo przedstawienie będzie nadal istnieć dzięki pamięci siostry poety:

Niechaj twa pamięć będzie jak mieszkanie  
Wszech słodkich dźwięków i harmonii;

(w. 141—142, s. 15)<sup>6</sup>

Powyższe powierzchowne uwagi o *Opactwie w Tintern* nie powstały z zamiarem zaproponowania szkicowego planu interpretacji utworu, nie była to także próba objaśnienia Wordswortha złożonej metafizyki przyrody. Chciałem po prostu, wybierając jeden z wielu przykładów, poddać myśl, że problematyka percepcji i przedstawienia jest w romantyzmie nierozzerwalnie związana z problematyką pamięci. Jeśli przedstawienie wyklucza obecność lub jeśli epifania przedmiotu naturalnego uniemożliwia przedstawienie, percepcja utrzymuje „Przedmiot Naturalny” w stanie zawieszenia w czasie właśnie dzięki pamięci. Takie przedstawienie można następnie przywrócić przez wspomnienie bądź ponowne przypomnienie w mowie poetyckiej.

\*

Chciałbym obecnie zająć się na krótko Heglem, jako że właśnie u Hegla znajdujemy najbardziej systematyczne opracowanie funkcji pamięci w relacji do percepcji i przedstawienia.

Heglowski *Geist*, objaśniany jako „prawda duszy i świadomości”<sup>7</sup> (s. 179) kryje w swojej ogólności wiele romantycznych grzechów. Jednakże — i to właśnie interesuje mnie w tym miejscu — nie może on nabrać treści obiektywnej bez świadomości, a zatem i percepcji. *Geist* musi objawić się obiektywnie, oddalając dane percepcji przez przedsta-

<sup>6</sup> [Dorothy Wordsworth (1771—1855), siostra poety, towarzyszyła mu w wycieczce do ruin opactwa cystersów w Tintern w lipcu 1798 r. — Przypis tłum.]

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z Hegla pochodzą z trzeciej części *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1816), która ukazała się w przekładzie W. Wallace'a pod tytułem *Hegel's Philosophy of Mind*. Oxford 1971. Cytując Hegla, nie zaznaczam różnicy między tekstem głównym i *Zusätze*, lecz traktuję je łącznie, jako jeden tekst. Pozostają przy niemieckim słowie *Geist*, zamiast — wzorem Wallace'a — tłumaczyć je jako *mind*.

wienie: „*Geist* jest właśnie owym wzniesieniem ponad naturę i fizyczność, ponad zespolenie z przedmiotem wewnętrznym”.

Dają się tu zauważyć dwa problemy, jeden wyraźny, drugi ukryty, które Hegel musi rozstrzygnąć z pomocą swojej metody dialektycznej. Po pierwsze świadomość i percepcja dostarczają elementów fragmentarycznych, nie powiązanych. Percepcja jest z definicji metonimiczna i synekdochiczna. W swojej bezpośredniości treść percepcji nie uwzględnia realizacji ani totalnego „ja”, ani totalnej natury. Po drugie, bezpośredniość percepcji musi ulec oddaleniu przez przedstawienie, w przeciwnym razie bezpośredniość nie dozwoli kognitywnie ogarnąć ani podmiotu, ani przedmiotu. Te dwa problemy stanowią w rzeczy samej podłoże całej romantycznej epistemologii „Przedmiotu Naturalnego”. Poezję romantyczną ustawicznie nurtują kwestie, jak przejść od fragmentaryczności percepcji do jej totalności, jak dotrzeć do natury „Przedmiotu”, nie tracąc przywileju bezpośredniości percepcji.

Powróćmy jednak do Hegla. Można by przypuszczać, że to, co Hegel nazywa „oglądem” [*intuition*] (*Anschauung*), jest pierwszą bezpośrednią percepcją przedmiotu przez podmiot:

Gdy rozum osiąga konkretną jednię obu momentów, tzn. gdy jest jednocześnie w owej zewnętrznie istniejącej substancji w sobie zapamiętały, a przy tym w owym zapamiętaniu pogrążony poza swoją jaźnią, to właśnie jest Oglądem, czyli Wizją Duchową (s. 155).

Wszelako ów „ogląd” to percepcja więcej niż zwyczajna: to w rzeczywistości percepcja uprzywilejowana, która ogarnia istotę przedmiotu, percepcja, która nie poprzestaje na samej przedmiotu zewnętrznosci, lecz osiąga swój cel, pojmując jego istotę ukrytą za wyglądami. Tak więc nie percepcje zwyczajne, lecz „ogląd” jest nieodzowny i w filozofii, i w poezji<sup>8</sup>. Jednakże ów ogląd zostaje przeniesiony bezpośrednio na przedstawienie, które będzie z kolei przechowane w pamięci:

duch obejmuje ogląd w posiadanie, przenika go, uwewnętrznia, odnajduje się (uwewnętrznia) w nim, uobecnia się i przez to się uwalnia. Zamykając się w sobie, rozum wznosi się do stadium duchowego przedstawienia. W przedstawieniu duch posiada ogląd: ogląd jest w duchu idealnie obecny, nie zniknął, ani też po prostu przeminął. Tak więc mówiąc o oglądzie podniesionym do przedstawienia, język zgoła słusznie powiada: zobaczy-

---

<sup>8</sup> Np. w *Zusatzu* do § 449 Hegel pisze: „Zazwyczaj właśnie człowiek wykształcony posiada intuicję wolną od mnóstwa przypadkowych oglądów (*insights*) rozumowych. Człowiek rozumny, wykształcony, nawet jeśli nie para się filozofią, zdolny jest sięgnąć istoty rzeczy, sedna treści w jej prostej naturze jakościowej. Jednakże aby to osiągnąć, zawsze niezbędna jest myśl. Ludzie wyobrażają sobie często, że poeta, jak w ogóle artysta, przystępuje do dzieła w sposób czysto intuicyjny. Wcale nie tak rzecz się przedstawia. Przeciwnie, prawdziwy poeta przed rozpoczęciem swej pracy i podczas jej wykonywania musi zastanawiać się i myśleć.



łem to [*I have seen this*]. W ten sposób wyrażona zostaje nie sama przeszłość (lecz) zaiste także terażniejszość: przeszłość jest tu czysto względna i istnieje jedynie w zestawieniu bezpośredniego oglądu z tym, co jest obecnie w przedstawieniu. Słowo „posiadać [*have*]” zastosowane w czasie [przeszłym] dokonanym ma jednak, zgoła osobliwie, znaczenie terażniejszości: to, co zobaczyłem [*have seen*], to nie to, co zaledwie posiadałem [*had*], lecz i posiadam nadal [*still have*], to zatem coś, co jest we mnie obecne. W tym zastosowaniu słowa „posiadać” można dostrzec ogólną oznakę istoty ducha nowoczesnego, który wyraża nie tylko to, że przeszłość w swojej bezpośredniości przeminęła, lecz i to, że w duchu jest przeszłość nadal obecna (s. 201).

„Ogląd” jest więc jedynie „idealnie obecny”, ponieważ pierwsze przedstawienie przedmiotu w postaci obrazu oddała go w bezpowrotną przeszłość — „zobaczyłem to”. Wbrew Heglowi, pragnącemu ocalić przed własnym argumentem pewną formę obecności dla oglądu, to oczywiście, że ogląd jest zawsze pogrzebany w przeszłości, która nie może być bezpośrednio obecna. Przedstawienie przywłaszcza sobie terażniejszość oglądu i usuwa go do bezpowrotnie minionej pamięci. Wbrew Heglowi pierwszy obraz, pierwsze przedstawienie stanowi „morderstwo” „Przedmiotu Naturalnego”. „Przedmiot Naturalny” to zaledwie nieobecność wpisana w obraz lub przedstawienie.

Obrazy i przedstawienia tworzą magazyn pamięci. Owe obiekty pamięci są bytami niezwykłymi, zważywszy, że nie posiadają odrębnego statusu ontologicznego — „o przedstawieniu jako takim nie można powiedzieć, że jest” (s. 201), ani też nie udaje im się mimetycznie podtrzymać złudzenia obecności przedmiotu;

to, co przedstawione w postaci obrazu, zyskuje niezniszczalność jedynie kosztem jasności i świeżości bezpośredniej odrębnej natury [*individuality*] tego, co intuicyjnie [*intuitively*] postrzegane we wszystkich swoich trwale określonych przejawach; ogląd, stając się obrazem, ciemnieje i traci wyrazistość (s. 203).

Jak opisuje Hegel, nagromadzenie obrazów tworzy osobliwą mroczną czeluść odciętą od świadomości w czasie i w przestrzeni, niezbędną jednak do zrozumienia późniejszego przedstawienia przedmiotu w świadomości lub mowie:

Obraz, jeśli nie został w ten sposób zatrzymany w pamięci, już nie istnieje, lecz jest przechowywany poza świadomością (...) rozum jako tę nocy podobną sztolnię albo czeluść (...) należy pojmować jako sztolnię podświadomą. (...) Nikt nie wie, jaka mnogość nieprzebrana obrazów przeszłości w niej drzemie; czasami budzą się przypadkiem, lecz nie można ich, jak to się mówi, przywołać na pamięć (s. 204—205).

Z tejże osobliwej mrocznej otchłani wypełnionej zaciemnionymi obrazami stworzy rozum, przez powtórne oddalenie, jeszcze jeden zbiór przedstawień, które Hegel rozważać będzie jako przedstawienia „właściwe”:

obraz zostaje oddany jako różny od oglądu i zarazem oddzielony od pustki nocy, (w której) pierwotnie był pogrążony. Rozum jest zatem siłą zdolną zro-

dzić swój przedmiot posiadania i obyć się bez zewnętrznego oglądu dla swojego w nim istnienia. „Synteza” wewnętrznego obrazu i przypomnianego istnienia jest przedstawieniem właściwym (s. 205).

Przedstawienia „właściwe” nie tylko są co najmniej dwukrotnie oddalone od „Przedmiotu”, lecz i tworzą się jedynie przez podwojony mechanizm repetycji. Z jednej strony są one świadomymi wspomnieniami wspomnień nieświadomych, z drugiej zaś, aby ogląd można było przypomnieć, on sam musi zostać powtórzony: „Przeto jeśli mam zachować coś w pamięci, muszę posiadać powtórzone oglądy tego” (s. 205). Bez powtórnego przypomnienia nie ma gwarancji, że kiedykolwiek zdołam odczytać to, co zostało złożone w pamięci. Zdolny jestem wspominać, ponieważ ogląd powtórny pozwala na odczytanie tego, co do tej pory było może zapisane, lecz nieczytelne. Zaiste jedynie dzięki możliwości przywrócenia oglądu przez mechanizm repetycji zyskuje się pewność, że dany ogląd istniał na początku.

Funkcję nadawania formy tego typu przedstawieniom wyznacza Hegel wyobraźni: „Rozum, czynny w owym posiadaniu (przedstawienia) to wyobraźnia odtwórcza, gdzie obrazy wywodzą się z wewnętrznego świata należącego do jaźni, która teraz nimi włada” (s. 206). Wyobraźni udaje się ostatecznie wytworzyć obraz trwały, za którym pozostają półmroczne obrazy intuicji i wyblakłe przedstawienia wspomnień. Nie należy jednak nigdy tracić z oczu przepastnej struktury rozciągającej się pierwotnie pod kreowanymi przez wyobraźnię przedstawieniami, które według Hegla staną się pierwszymi znaczącymi przedstawieniami przez ich ukonstytuowanie się w postaci symboli, tworzących z kolei materię poezji.

Nie ma potrzeby zagłębiać się w Heglowską analizę sposobu, w jaki przedstawienia stają się symbolami oraz znakami i jak odróżnienie tak symboli tworzących uprzywilejowany język poezji, jak i znaków — uprzywilejowanego języka filozofii jest równie niezbędne, co i nie dające się utrzymać. W artykule *Le Puits et la pyramide*<sup>9</sup> Derrida przedstawił nam analizę tak precyzyjną, na jaką tylko pozwala metoda semiologiczna Hegla.

Dla własnych celów chciałbym jedynie dodać dwie uwagi. Stworzywszy królestwo obrazów, Hegel przystępuje do tworzenia świata mowy, który konstytuują przeciwstawne symbolom znaki. Według Hegla znaki stanowią system, w którym związek przedstawienia i przedmiotu jest arbitralny. Język jest więc metaforycznie raz jeszcze oddalony od przedstawianych przezeń „Przedmiotów Naturalnych”. Posługując się dawniejszą terminologią, można powiedzieć, że podczas gdy przedstawienia obrazowe to metafory motywowane, język jest konstytuowany przez zbiór

<sup>9</sup> J. Derrida, *Le Puits et la pyramide*. W: *Marges de la philosophie*. Paris 1972.

metafor nie umotywowanych. W niezwyklej metaforze, udratyzowanej w tytule Derridy, Hegel porównuje znak językowy do piramidy:

Znak to pewien ogląd bezpośredni, przedstawiający znaczenie całkowicie odmienne od tego, które do niego należy w sposób naturalny; to piramida, w której przechowuje się przeniesioną tam obcą duszę (s. 213).

Dysponujemy własnym komentarzem Hegla danym w *Wykładach o estetyce*<sup>10</sup>, iż w piramidzie utrwalona została i zachowana sama śmierć. W istocie, piramida stanowi symbol śmierci „Przedmiotu Naturalnego” w znaku. W analizie końcowej kreowana przez język Heglowski pamięć wtórna (*Gedächtnis*) to nic innego, tylko komentarz archeologiczny pełne nagrobnych pomników. W innym miejscu starałem się wykazać, jak owa metafora stanowi w rzeczywistości alegoryczny emblemat sposobu znaczenia romantycznego tekstu literackiego w ogóle.

Po drugie, stworzone przez wyobraźnię przedstawienie obrazowe jest strukturą tropologiczną. Obraz konstruuje synekdocha metonimicznie przeniesiona na przedstawienie metaforyczne. W tym zakresie epistemologia Hegla jest epistemologią krytyczną. Hegel, jak wszyscy romantycy, usiłuje przezwyciężyć jej ograniczoność drogą dociekań filozoficznych i metafizycznych. Dla nas wszakże znaczenie Heglowskiej, jakby wyraził to Nietzsche — „mitologii filozoficznej” oraz praktyki poetyckiej romantyzmu polega na radykalizacji problemów postawionych przez ówczesną epistemologię miast po prostu ich poniechania, do czego mogłyby upoważniać wyznawane przez romantyków poglądy estetyczne i metafizyczne.

\*

Na marginesie chciałbym w tym miejscu zwięźle przedstawić tekst, który choć pośrednio tylko związany z naszymi rozważaniami mógłby dopomóc w koncentracji nad zagadnieniem przedstawienia „Przedmiotu Naturalnego” w romantyzmie. W rozdziale X księgi II *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* pisze Locke:

Niewątpliwie są ludzie, u których pamięć jest tak trwała, że na cud to niemal zakrawa; ale mimo to, jak się wydaje, idee nasze słabną stale, nawet najgłębiej wrażone i u ludzi o najlepszej pamięci; jeżeli więc nie ożywia ich co pewien czas nowe działanie zmysłów i refleksja dotycząca tych rodzajów rzeczy, jakie po raz pierwszy wywołały w umyśle te idee, to ich ślady, wrażone w umyśle, zacierają się i ostatecznie nic zgoła po nich nie pozostaje. Tak więc idee nabyte w młodości, podobnie jak dzieci, często umierają przed nami; i umysły nasze są niby grobowce, do których się zbliżamy, gdzie, chociaż

---

<sup>10</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objaśnieniami opatrzył A. Landman. T. 1. Warszawa 1964, s. 556.

spiż lub marmur zachował się jeszcze, to przecież czas zatarł napisy, a rzeźby pokrył pleśnią<sup>11</sup>.

Powyższy fragment można by interpretować jako bezpośrednie obalenie (wyprzedzające fakt) Heglowskiej analizy wspomnienia i pamięci. Pamięć jako system nie jest w stanie utrzymać się w postaci ogólnej całości, nie ma także żadnej pewności, że pod naporem czasu czy historii poszczególne elementy systemu pozostaną nie zmienione. Elementy pamięci same stają się funeralnymi alegoriami nieuchronnego zaniku całego systemu przedstawień.

Locke rzecz jasna mówi o pamięci indywidualnej. Jednakże w romantyzmie konieczne było umocnienie systemu pamięci, jako że potrzebowano owego systemu, aby ocalić, wbrew przedstawieniu, pozycję „Przedmiotu Naturalnego”. Strategia jest tu w miarę niezmienna i polega na przypisaniu pamięci lub równoważnej jej percepcji podmiotowi transcendentalnemu. Hegel nadaje podmiotowi transcendentalnemu, wszechobecnemu w historii nazwę *Geist*. Ze swojej strony Coleridge wyposaża transcendentalny podmiot w percepcję uprzywilejowaną:

Wyobraźnię rozważam zatem jako pierwotną lub wtórną. Wyobraźnię pierwotną uznaję za Siłę żywotną i pierwszą Przyczynę wszelkiej percepcji ludzkiej, za powtórzenie w ograniczonym umyśle odwiecznego aktu stworzenia w nieograniczonym jestem<sup>12</sup>.

Coleridge czyni więc percepcję indywidualną, jak powiada, „echem minionego”. Bez transcendentalnego podmiotu, mówiąc słowami Coleridge’a, „wszystkie przedmioty (jak o przedmioty) są w istocie niezmiennie i martwe”. Zbyteczne jest wszakże rozważanie w tym miejscu owych strategii indywidualnych równie szczegółowo jak powszechnego i ciąglego pragnienia stabilizacji systemów przedstawień zagrażających uprzywilejowanej pozycji „Przedmiotu Naturalnego”, który wbrew wszelkim możliwym porękom metafizycznym zostaje przedstawiony metaforycznie pod postacią pamięci lub emblematycznie — jako mroczna czeluść albo pomnik nagrobny.

\*

Powróćmy do artykułu de Mana, który stanowił nasz punkt wyjścia. W drugiej jego części de Man dowodzi, cytując teksty Rousseau, Hölderlina i Wordswortha, że w romantyzmie utrata przywileju „Przedmiotu Naturalnego” w stosunku do przedstawienia literackiego przejawia się przez tęsknotę do innej, odmiennej natury: „tęsknota do przedmiotu sta-

<sup>11</sup> J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przełożył z oryginału angielskiego B. J. Gawęcki. Przejrzał C. Znamierowski. T. 1. Warszawa 1955, s. 190—191.

<sup>12</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. T. 1. Oxford 1954, s. 202.

je się tęsknotą do bytu, który nigdy, z samej swej natury, nie stanie się jednostkową obecnością” (s. 76). Wyobraźnia pozwala w ten byt wnikać. De Man dodaje jednak:

owa wyobraźnia ma niewiele wspólnego ze zdolnością, która wytwarza obrazy naturalne. <...> Oznacza ona natomiast pewną możliwość w pełni samowystarczalnej egzystencji świadomości, niezależnie od wszelkich związków ze światem zewnętrznym <s. 76>.

Nie będąc całkowicie odmiennego zdania, chciałbym przez zwięzłą analizę tekstów Wordswortha, które cytuje de Man, podsunąć myśl, że z temporalnym oddaleniem „Przedmiotu Naturalnego” przez przedstawienie wiąże się w istocie jego oddalenie w przestrzeni. W obliczu podwójnej utraty bytu, który nie może nigdy ziścić się tu i teraz, poeta zaiste silnie pragnie transcendentalnej obecności, lecz wyobraźnia nie jest zdolna poddać mu niczego prócz przedstawieniowej fikcji:

<...> nazw rzeczy,  
Pokarm, co umysł dla siebie go stworzył,  
Pozbawion żywych obrazów Przyrody,  
Zmuszony sobie samemu być życiem  
I nieustannie zżerany pragnieniem  
Wielkości, piękna i miłości.<sup>18</sup>

<ks. VI, w. 300—305>

Obok wyjątków z *Nowej Heloizy* i *Heim Kunft* Hölderlina cytuje de Man znany fragment ks. VI *Preludium* opisujący dolinę na przełęczy Simplon, gdzie:

Wysoko, bezmiernie wysoko,  
I nieruchome wichry wodospadów,  
Bór, co, butwiejąc, nigdy nie zbutwieje,  
I hulający wszędzie, wzdłuż szczeliny,  
Wiatr przeciw wiatrom, obłądnym, zgubionym;  
Z błękitu nieba bijące potoki,  
Skały, szepczące nam coś wprost do ucha,  
Głaz czarny, mokry, co gada przy drodze,  
Jakby w nim głos był; ten mącący w głowie,  
Zawrotny widok strumienia, co szalał,  
Nieokiełznane chmury i kraj niebios,  
Wrzawa i spokój, ciemności i światło —  
Były jak twory umysłu jednego,  
Jak rysy jednej twarzy, kwiecie drzewa  
Jednego, pismo wielkie Objawienia,  
Jako symbole i typy wieczności,  
Pierwszych, ostatnich, środka i bez końca.

<ks. VI, w. 556—572, s. 179>

<sup>18</sup> Fragmenty *Preludium* cytuję według wydania z 1850 r. [W. Wordsworth, *Preludium*. W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior”*, s. 174. Znane są dwa warianty tekstu *Preludium*: tekst pierwotny z 1805 r., odnaleziony w 1926 r., oraz miejscami zmieniony i uzupełniony przez poetę tekst pierwszej edycji z 1850 r. Podstawę przekładu Kryńskiego stanowi tekst z 1805 r. — Przypis tłum.]

Opisywana we fragmencie przyroda odznacza się w istocie niezwykłością, przeciwstawnością i uprzywilejowaniem. Na jej szczególny charakter wskazuje wyznacznik czasowy. Nie jest to natura podporządkowana do-  
czesności przedstawienia. Trwa ona w bezpośredniości absolutnej, ponie-  
waż jest niezmienna w czasie, stała, zawsze obecna.

Powyższy fragment stanowi jednak źródło licznych problemów. Za-  
nim je omówię, pozwolę sobie uczynić niezbyt odkrywcze uogólnienie.  
Wszystkie cytowane przez de Mana teksty dotyczą tego samego obszaru  
geograficznego i traktują o górach oraz wysokości. Jest to fakt znaczący,  
albowiem począwszy od poetów romantycznych, przez cały wiek XIX,  
wysokość stanowi emblemat przestrzenny różnicy i odległości wobec ab-  
solutnego źródła [*origin*]. Dlatego np. uprzywilejowaną przyrodę pierwot-  
ną lub „Przedmiot Naturalny” umieszcza się często na niedostępnej wy-  
sokości, zestawiając ją z przyrodą dolin poddaną przedstawieniowemu  
działaniu czasu. Nierzadko zakłada się związek bezpośredniości i epifanii  
z górami. Wysokość staje się obiegową metaforą różnicy w stosunku do  
źródła.

Opis przejścia przez Alpy w ks. VI *Preludium* Wordswortha jest więc  
szczególnie znaczący, jako że w pewnym sensie alegoryzuje poetycką  
wyprawę po „Przedmiot Naturalny”. Na początek znów pozwolę sobie  
stwierdzić rzecz oczywistą. Opis Alp stanowi urywek poematu stworzo-  
nego przez pamięć. Podobnie jak pozostała część poematu wyjątek po-  
święcony przeprawie przez Alpy zbudowany jest z fragmentów pamięci.  
W istocie nie jest to próba odtworzenia ciągłości narracyjnej, lecz po  
prostu wyliczenie waloryzowanych przez pamięć szczególnie charaktery-  
stycznych momentów — widoku Mont Blanc, doliny Chamonix, przełę-  
czy Simplon, jezior.

Na epizod pierwszy składa się przedstawiony przez Wordswortha wi-  
dok Mont Blanc. Mont Blanc symbolizuje najwyższe wzniesienie, wska-  
zując jednocześnie możliwość największej różnicy przedstawieniowej. Nie  
dziwi zatem fakt, że Mont Blanc pozostaje poza zasięgiem mowy, a także  
w pewien sposób nie podlega nawet pełnej percepcji.

Obraz najwyższego szczytu Alp umieszczony na początku epizodu  
alegoryzuje Wordsworth jako niezupełnie prawdziwe przedstawienie per-  
cepcyjne. Będąc „obrazem pozbawionym duszy”, percepcja pierwotna,  
percepcja pierwotnej różnicy jest „martwa”; mówiąc ściślej, śmierć jest  
nieodłącznie przypisana pierwotnej percepcji źródła, uniemożliwiając  
przeniesienie owego pierwszego obrazu do percepcji, a tym bardziej do  
przedstawienia językowego. Wpisanie śmierci w obraz pierwotny nie po-  
zwala na jego odzyskanie:

*That very day  
From a bare ridge we also first beheld  
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved  
To have a soulless image on the eye*

*That had usurped upon a living thought  
That never more could be.*

⟨ks. VI, w. 523—528⟩

[Właśnie dnia owego / Z nagiego grzbietu raz pierwszy także ujrze-  
my / Mont Blanc szczyt odsłonięty, i żal nas pochwycił, / Ze w oczach mamy  
obraz pozbawiony duszy, / Co myślą zawiadnął żywą, / Na zawsze już utra-  
coną.]

Tak więc Mont Blanc, miast stanowić źródło, z którego bierze począ-  
tek percepcja czy przedstawienie, rozwiewa wszelką nadzieję na to, by  
przez percepcję czy przedstawienie poeta mógł sięgnąć źródła. Poeta po-  
zbawiony widoku góry znajduje ukojenie, spoglądając na dolinę, która  
zamiast objawić się jako wizja absolutna jawi się w postaci przedstawi-  
eniowej struktury tekstowej.

⟨...⟩ *The wondrous Vale  
Of Chamouny stretched far below...  
{ . . . . . }*  
⟨...⟩ *With such a book  
Before our eyes, we could not choose but read  
Lessons of genuine brotherhood, the plain  
And universal reason of mankind,  
The truths of young and old...*

⟨ks. VI, w. 528—529; 543—547⟩

[Cudowna Kotlina / Chamonix rozpostarta w dole ⟨...⟩ / Taką to księgę /  
Mając przed oczyma, nie czytać nie mogliśmy / Lekcyj prawdziwego bra-  
terstwa, jasnego / I powszechnego ludzkości rozumu, / Prawd człowieczeń-  
stwa.]

Poeta nie poddaje się jednak przestrzeni tekstu wytyczonej jako  
miejsce o małej wysokości, możliwie najbardziej odległe od pierwotnego  
wzniesienia Mont Blanc, którego obrazem rozpoczął się fragment. Words-  
worth nie opowie o przejściu przez Alpy przełęczą Simplon. Jeśli epizod  
wyznacza ważny moment narracji, znacząca jest zatem i metaforyka wy-  
sokości związana z epizodem. Z punktu widzenia topografii przełęcz jest  
przestrzenią szczególną; znajduje się wyżej od usytuowanej pod nią kot-  
liny, lecz poniżej największego wzniesienia. W ten sposób otwiera ona  
strategiczną możliwość zastąpienia punktem wtórnie wysokim punktu  
najwyższego, pierwotnie nieosiągalnego, który nie poddaje się bezpośred-  
niemu przedstawieniu percepcyjnemu albo tekstowemu.

To znany epizod: poeta pragnie uchwycić moment przejścia szczytu  
przełęczy, lecz przekracza jej wierzchołek, nie będąc tego świadom. Mo-  
ment świadomości łączy się z późniejszym uprzytomnieniem sobie faktu,  
że najwyższy punkt przełęczy znajduje się w przeszłości, że umknął per-  
cepcji poety.

*We must descend ⟨...⟩  
{ . . . . . }*  
⟨...⟩ *our future course, all plain to sight.  
Was downwards, with the current of the stream.*

*Loth to believe that we so grieved to hear,  
For still we had hopes that pointed to the clouds,  
We questioned him again, and yet again;  
But every word that from the peasant's lips  
Came in reply, translated by our feelings,  
Ended in this, — that we have crossed the Alps.*

(ks. VI, w. 581—591)

[Zstępować musimy / <...> nasza przyszła droga, cała wzrokowi widoma / W dół wiodła, z biegiem potoku. / Niechętnie wiarę dający temu, czego słuchaliśmy w żalu, / Bo jeszcze z nadzieją, ku chmurom wzniesioną, / Pytaliśmy go po wielekroć; / Lecz każde słowo, które z ust wieśniaka / Nadeszło w odpowiedzi, przez uczucia nasze przełożone, / W tym się zamknęło, — że przeszliśmy Alpy.]<sup>14</sup>

Poeta nie jest w stanie zlokalizować w czasie i w przestrzeni momentu i miejsca najwyższego wzniesienia. Pozostanie ono poza zasięgiem opisu percepcyjnego i tekstowego. Właśnie w obliczu takiego niepowodzenia Wordsworth odkrywa Wyobraźnię czy też ucieka się do Wyobraźni, która, jak stwierdziliśmy, poddaje zastępczy, wtórny obraz w miejsce tego, co było pierwotnie nieosiągalne dla percepcji:

*Imagination—here the Power so called  
Through sad incompetence of human speech,  
That awful Power rose from the mind's abyss  
Like an unfathered vapor that enwraps,  
At once, some lonely traveller. I was lost;  
But to my conscious soul I now can say —  
“I recognize thy glory”: in such strength  
Of usurpation, when the light of sense  
Goes out...*

(ks. VI, w. 581—591)

[Wyobraźnia — oto Moc takim imieniem nazwana / Przez mowę ludzką żalosią w swej nieudolności, / Owa Moc straszliwa z otchłani umysłu powstała / Jak samorodna mgła, co otacza, / Nagle, samotnego wędrowca. Zbłądziłem; / Lecz mogę teraz duszy mej świadomej rzec — / „Uznaję twą wspaniałość”: w tej sile / Uzurpacji, gdy czucia światło / Gaśnie...]<sup>15</sup>

<sup>14</sup> [Odpowiedni fragment w przekładzie Kryńskiego według tekstu z 1805 r., *ibidem*, s. 178—179:

*Smętni, na chwilę zwolniliśmy kroku,  
Kiedy oznajmił nam chłop tę nowinę,  
Ale na krótko, krocząc w dół pospiesznie,  
Po ledwo widnej drodze, w pierw miniętej,  
Weszliśmy w wąską gardziel...]*

<sup>15</sup> [W przekładzie Kryńskiego, s. 177:

*O, wyobraźnia! która się unosi  
Przed pieśni mojej okiem i podstępem  
Jak samorodny opar; tu ta władza,  
W całej potędze swoich darów, drogę  
Mi zaszła; w niej się, jak w chmurze zgubiłem:  
Stałem, nie czyniąc próby, by się przedrzeć;  
Lecz dziś mej duszy świadomej rzec mogę  
„Uznaję świetność twoją”: W takiej sile  
Co się narzuca, w takich nawiedzeniach  
Groźnych obietnic, kiedy światło zmysłów  
Gaśnie...]*



Wyobraźnia więc usurpuje sobie funkcję tego, co niedostępne poecie.

Dzięki odkryciu mocy wyobraźni poeta jest w stanie wyobrazić sobie dosłownie opis niedostępnej przyrody ukrytej w kotlinie przełęczy Simplon. Znowu istotny jest fakt, że wyobrażenie niezwyklej wizji ma związek z doliną, w której poeta może, jak mówi w innym miejscu, „*be lost within himself / In trepidation, from the blank abyss / (...) look with bodily eyes* [zatracić się w sobie / Drżąc, z pustej otchłani / (...) spojrzeć ciała oczyma]” (ks. VI, w. 469—471). Pełniąc funkcję percepcji uprzywilejowanej, wyobraźnia tworzy obraz pierwotnego przedmiotu naturalnego, równie nieosiągalnego w przestrzeni, jak i w czasie.

Moment Wyobraźni jest momentem percepcyjnym, a nie tekstowym. Ten ostatni nadejdzie dopiero po zstąpieniu z gór i osiągnięciu brzegów jeziora, „*Where Tones, of Nature smoothed by learned Art / May flow in lasting current* [Gdzie Tony Natury uczoną Sztuką wygładzone / Płyną niezmiennym nurtem]” (ks. VI, w. 674—675). W wersji z 1805 r. Wordsworth w sposób znaczący napisał: „*Where tones of learned Art and Nature mixed / May frame enduring language* [Gdzie tony uczonej Sztuki z Naturą złączone / Kształtują wieczny język]” (ks. VI, w. 604—605).

Całą sytuację przejścia przez Alpy można zatem interpretować jako alegorię poetyckiego rozwoju Wordswortha, który pobudziła niezdolność poety do bezpośredniego ujęcia „Przedmiotu Naturalnego” w czasie i przestrzeni. Problematyka przestrzeni jest oczywiście podporządkowana problematyce czasu: innymi słowy — jeśli przestrzeń odsyła nas ku przepaści, którą możemy uznać za wariant mrocznej otchłani pamięci, to w analizie ostatniej proces wytwarzania tekstu, w którym pojawia się otchłań przestrzenna, warunkowany jest przez temporalną celusć pamięci.

Powrót do problemu „otchłani pamięci” poprzedzę istotnym, jak się wydaje, porównaniem *Mont Blanc* Shelleya ze sposobem potraktowania tematu przejścia przez Alpy w *Preludium* Wordswortha, choć nie jest moim zamiarem przedstawienie interpretacji całego poematu Shelleya. Podobnie jak Wordsworth Shelley splata tematy, przedstawienie i styl poetycki ze swoją wizją krajobrazu. Jednakże w przeciwieństwie do Wordswortha Shelley poprzedza opis gór opisem żlebu otwierającym utwór. Obrazy poetyckie Shelleya i Wordswortha są do siebie zadziwiająco podobne i z łatwością można w nich rozpoznać owe osobliwe obrazy, w których de Man upatruje właściwości poezji romantycznej w jej dążeniu do odtworzenia uprzywilejowanego „Przedmiotu Naturalnego”. Tekst poetycki jest generowany przez spojrzenie poety na krajobraz. Wszelako percepcja rodzi osobiste, specyficzne przedstawienie podmiotowe:

Gdy patrzę na cię, zda mi się, iż życie  
Nurza się moje w wspaniałym zachwycie,



...Z daleka,  
 Niby rój węzów, co na łup swój czeka,  
 Podstępnie, z wolna pełzną tu lodowce;  
 Tam mróz i słońce, z ludzkiej szydząc siły,  
 Niejedną twierdzą wzniosły przepotęzną,  
 Niejeden kościół głazny, niebosięzną  
 Niejedną wieżę, patrzcie! wystawiły  
 Śród tych pustkowi — gród zmarłych, do góry  
 Pnący się z swemi lodowymi mury.  
 Gród? Nie! Gruzami zasiane manowce,  
 Przewalająca się od niebios granic  
 Fala wieczysta! Potrzaskane na nic  
 Olbrzymie świerki zalegają drogi  
 Swoich przeznaczeń albo tłum ich mnogi  
 Sterczy pozbawion gałęzi, w porytej,  
 Podartej ziemi... Pod groźnymi szczyty  
 Drzemią potworne, opoczyste zwały:  
 Pokładły tu się już na wszystkie wieki  
 I już na wszystkie wieki zasypały  
 Ową granicę, co świat zmarłych dzieli  
 Od świata żywych...

(w. 100—114, s. 23—24)

W rzeczywistości góra daje początek żlebowi opisywanemu na początku poematu. O ile przedstawienia należą do dominium żywych, o tyle „Przedmioty Naturalne” należą do królestwa zmarłych.

Twórczość Flauberta jest pod wieloma względami symptomatyczna dla problemów pamięci. Podłoże jego estetyki stanowi poszukiwanie bezpośredniej wizji tego, co nazywa Ideą zdolną stać się podstawą ontologiczną dzieła sztuki. Z sobie właściwą, błyskotliwą ironią musi jednak uznać zadanie za niewykonalne. Według Flauberta, wyobraźnia pisarza nowoczesnego pozwala tworzyć jedynie pozbawione podstaw artefakty językowe: „Naturalność — cóż to za mechanizm i ileż trzeba sztuczek, aby być prawdziwym!”<sup>17</sup>

Aby przedstawić bezowocność tego wysiłku, także Flaubert przywołuje obraz góry:

Czyż wspinanie się na wysoką górę nie ma czegoś z życia artysty lub raczej z dzieła Sztuki, które ma się stworzyć? Któż żąda zapamiętałej woli w podróży! Najpierw z dołu dostrzegasz wierzchołek. Na tle nieba iskrzy się czystością, jest przerażający swą wyniosłością, a mimo to i właśnie dlatego przyciąga nas ku sobie. Jedziemy. Ale na każdej płaskiej części drogi szczyt rośnie, horyzont się cofa, idziemy przez przepaści przyprawiające o zawrót głowy, o zniechęcenie. Jest zimno, a nieustający huragan właściwy dużym wysokościom porywa z nas ostatni strzęp ubrania. Ziemia jest utracona na zawsze, a celu z pewnością nie osiągniemy. Oto czas liczenia swoich mozołów, czas przyglądania się z przerażeniem swojej popękanej skórze.

<sup>17</sup> G. Flaubert, *Correspondance*. Ed. Conrad. Paris 1927, s. 380. Fragmenty z Flauberta w przekładzie J. Flasińskiej.

Mamy tylko niepohamowaną chęć wspinania się wyżej, skończyć z tym, umrzeć. (...) Umierajmy w śniegu, zgińmy w białych bólach naszych pragnień, w szmerze strumyka Ducha i z twarzą zwróconą ku Słońcu (s. 426).

Niepowodzenie, które w powyższym liście Flaubert opisuje w kategoriach przestrzennych, ma naturalnie swój odpowiednik czasowy. Np. w liście do siostrzenicy Karoliny pisze Flaubert: „Teraźniejszość jest najmniej ważna, ponieważ jest bardzo krótka i nieuchwytna. Prawdziwa jest tylko Przeszłość i Przyszłość” (s. 1620). W liście do Bouilleta pisze: „Przyszłość nas nęka, a przeszłość nas zatrzymuje. Oto dlaczego umyka nam terażniejszość” (s. 730). Ponieważ przyszłość nie pozwala żywić nadziei, jedyną ucieczką pisarza jest przeszłość z jej zasobem wspomnień: „Nie mogę absolutnie nic robić. Spędzam czas na ożywianiu przeszłości” (s. 1133).

Teraźniejszość pisarza wypełniają zatem pochodzące z pamięci fragmenty przedstawień. Ta sama pamięć oddziela jego „ja” od natury istniejącej bez pośrednictwa przedstawienia. Wszelako granica, którą pamięć ustanawia między jaźnią a naturą, uniemożliwia przez percepcję „Przedmiotu Naturalnego” egzystencję pisarza w bezpośredniej więzi z samym sobą. W desperackim wysiłku Flaubert chciałby ocalić Jaźń, Naturę i Obecność, uwolnić się od pamięci. Zadanie nie jest jednak wykonalne. W szczególnie znaczącym liście do Bouilleta pisze:

Wiele marzyłem o teatrze moich namiętności. Żegnam się z nimi już — mam nadzieję — na zawsze. Oto ja w połowie życia. Czas już pożegnać młodzińcze smutki. Nie ukrywam jednak, że od trzech tygodni wróciły do mnie całą falą. Miałem kilka dobrych popołudni w pełnym słońcu, sam na piasku, gdzie ze smutkiem odnajdywałem coś innego niż rozgniecione skorupy. (...) Jakaż bezczelna jest natura! Jaka szelmowska ta twarz bezwstydna! Wysilam umysł, aby chcieć zrozumieć przepaść, która nas od niej dzieli. Ale czymś jeszcze śmieszniejszym jest przepaść, która nas dzieli od nas samych. Kiedy pomyślę, że tutaj, na tym miejscu, patrząc na ten biały mur okolony zielenią, doznawałem bicia serca i że byłem wtedy pełen poezji [*Pohésie*], zdumiewam się, gubię, doznaję zawrotu głowy, jak gdybym nagle odkrywał pod sobą prostopadłą ścianę wysoką na dwieście stóp (s. 420).

Pamięć jest więc przepaścią wypełnioną przedstawieniami, które nawiązują terażniejszość pisarza, oddzielają go od natury, odgradzają od samego siebie. Nie jest zaskoczeniem, że w innym znamiennym fragmencie Flaubert porównuje otchłań pamięci do katakumby, w której spoczywają niezliczone ciała zmarłych tworzące historię. Historia żyje w terażniejszości pisarza — terażniejszości, w której jemu samemu żyć nie wolno:

Wszystko ujrzałem na nowo jak człowiek, który zwiedza katakumby i leniwie spogląda na zmarłych spoczywających w szeregu po obu stronach. Gdyby jednak policzyć lata, nie tak dawno się urodziłem, ale mam liczne własne wspomnienia, którymi czuję się przytłoczony, tak jak starcy są przytłoc-

czeniu wszystkimi dniami, jakie przeżyli; zdaje mi się czasami, że trwałem poprzez wieki i że zawieram w sobie szczątki tysięcy dawnych istnień<sup>18</sup>.

\*

Wiersz Baudelaire'a *Więcej mam wspomnień, niż gdybym żył od stuleci* jest alegoryzacją i zarazem kulminacją problematyki pamięci zapoczątkowanej w romantyzmie. Dla udogodnienia przytoczę utwór w całości:

Więcej mam wspomnień, niż gdybym żył od stuleci...  
 Wielki grat z szufladami pełnymi rupieci,  
 Gdzie wiersze, bileciki, procesy, romanse,  
 Włosy ciężkie, na kwity nawinięte pasmem,  
 Mniej ukrywa sekretów niż mój mózg zgłębiany,  
 Ta piramida, ten grobowiec niezgłębiany,  
 Co więcej trupów mieści niż wspólna mogiła.  
 Jam cmentarz, którym światłość księżyca wzgardziła.  
 Gdzie długie czerwie niby wyrzuty się włoką  
 Tocząc najdroższych zmarłych, co leżą **głęboko**.  
 Jam jest buduar stary z różami zwiędłymi,  
 Gdzie modły zeszłoroczne płaczą się na ziemi,  
 Gdzie pastele Bouchera swą skargą wyblakła  
 Niby odkorkowany flakon w pustce pachną.

Nic nie da się porównać z dni chromych szeregami,  
 Gdy pod ciężką zamiecią lat sypiących śniegiem  
 Nuda, owoc smętnego braku ciekawości,  
 Obleka się przed nami w kształt nieśmiertelności.  
 — Odtąd jesteś jedynie, o, materio żywa!  
 Jak granit, który straszna pustynia opływa,  
 Uśpiony wśród zamglonej od żaru Sahary,  
 Nieznany beztroskiemu światu Sfinks prastary,  
 Zapomniany na mapie, on, co śpiewa co dzień  
 Przez kaprys dziki tylko o słońca zachodzie<sup>19</sup>.

Tak więc naturę poety konstituuje zbiór wspomnień, muzeum archeologiczne niedbale zestawionych fragmentów przeszłości, z których każdy jest synekdochicznym przedstawieniem tekstowym podporządkowanym ubocznemu, metonimicznemu przypadkowi sąsiedztwa — „wiersze”, „bileciki”, „procesy”, „romanse”. Kolekcja wspomnień jest wszakże mniej istotna niż jej emblemat — piramida, którą można interpretować jako symbol przedstawienia językowego. Pamięć w funkcji przedstawienia to grobowiec skrywający ciało „Przedmiotu Naturalnego”. Poeta, będąc zaledwie zbiorem przedstawień, staje się cmentarzem, na którym nie ma nic prócz pomników nagrobnych.

<sup>18</sup> G. Flaubert, *Oeuvres complètes*. Paris 1972, s. 248.

<sup>19</sup> Ch. Baudelaire, *Spleen I*. Przełożył M. Jastrun. W wyborze: *Kwiaty zła*. Opracował i wstępem opatrzył M. Jastrun. Warszawa 1958, s. 81—82.

Nie istnieje już i sama Natura. Żyje ona jedynie w postaci przedstawienia, a zatem — nagrobka: „Odtąd jesteś jedynie, o, materio żywa! / Jak granit, który straszna pustynia opływa, / ⟨...⟩ Sfinks prastary, / Zapomniany ⟨...⟩”. „Natura” może znaczyć wyłącznie dzięki innemu przedstawieniu, dzięki pieśni. Jednakże pieśń rozbrzmiewa tylko w blasku zachodzącego słońca. Wiadomo od czasów Hegla, że zachodzące słońce stanowi emblemat zmierzchu Historii. W późniejszym momencie dziejów, które dobiegły kresu i istnieją jedynie jako pamięć archeologiczna, „Natura” przemawia głosem grobowym zrodzonym przez przedstawienie i jako przedstawienie tekstowych pomników cmentarnych.

\*

Nie może więc dziwić, że Nietzsche, poszukując nowego źródła, domaga się czynnej niepamięci, zdolności aktywnego zapominania o minionym, i nie omieszka zrzucić stanowczym gestem temporalnego jarzma doczesności [*temporal bondage of temporality*]. Ale to już chyba inna historia [*story*], a na pewno — inna Historia [*History*].

Przełożyła Dorota Gostyńska