

Jean Starobinski

Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/4, 217-232

1972

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JEAN STAROBINSKI

WSKAZÓWKI DO HISTORII POJĘCIA WYOBRAŹNI

Wyobraźnia literacka jest jedynie szczególnym rozwinięciem sprawności o wiele ogólniejszej, nieodłącznej od samego działania świadomości. Zagadnienie wchodzi pod względem formalnym w zakres kompetencji filozofów i psychologów: teoria literatury — podobnie jak w wielu innych sytuacjach — odwołuje się tu do pojęcia stworzonego poza właściwą dziedziną twórczości literackiej i wykraczającego swym znaczeniem poza jej pole. Jeśli terminowi temu brak jest wyraźnej odrębności i wymaga on dokładniejszego określenia, nie sposób mu odmówić przynajmniej zalety oznaczania tego, co łączy akt pisania z podstawowymi przesłankami doli człowieczej: pomaga on ustalić konieczną więź między najogólniejszą teorią świadomości a teorią literatury.

Wyobraźnia — przenikająca samo postrzeżenie¹, uczestnicząca w operacjach pamięci², otwierająca wokół nas horyzonty tego, co możliwe,

[Jean Starobinski (ur. 1920) — szwajcarski historyk literatury i eseista, jeden z głównych reprezentantów krytyki tematycznej.

Ważniejsze prace: *Jean Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (1957); *L'Oeil vivant* (1961); *L'Oeil vivant II. La relation critique* (1970) oraz wiele esejów publikowanych w czasopiśmie.

Studium *Jalons pour une histoire du concept d'imagination* tłumaczmy na podstawie tekstu w *L'Oeil vivant II* (Paris 1970, s. 173—195). Poprzednio ukazało się ono w nieco innej wersji pt. *Imagination* w księdze zbiorowej *Actes du IVe Congrès de l'Association de Littérature Comparée* pod red. F. Josta, La Haye—Paris 1966, s. 952—963.]

¹ I. Kant. Wyobraźnia jest „niezbędnym elementem [notwendiger Ingredient] samego postrzeżenia. „W najbardziej ścisłym postrzeżeniu wyobraźnia ciągle krąży; nieustannie się pojawia i szybko zostaje wyeliminowana”. (Alain, *Éléments de philosophie*, 1941, s. 54).

² „Die Umformung der Bilder und bildlichen Zusammenhänge, wie sie in dem Erinnern stattfindet, ist indes nur der einfachste und darum am meisten unterrichtende Fall der Bildungsprozesse, welche die Phantasie charakterisieren”. [Przekształcanie obrazów i związków obrazowych, jakie dokonuje się w przypominaniu, jest jednakże tylko najprostszym i dlatego najbardziej pouczającym przypadkiem procesów kształtowania, jakie charakteryzują fantazję.] (W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1961, s. 183).

kierująca projektem, nadzieją, obawą, przypuszczeniami — jest czymś znacznie więcej niż zdolnością ewokowania obrazów, które pomnażałyby świat naszych bezpośrednich postrzeżeń: jest to umiejętność oddalania się, pozwalająca nam przedstawić sobie rzeczy odległe i wyprzedzać otaczającą nas rzeczywistość. Stąd ta dwuznaczność, z którą wszędzie będziemy się spotykać: wyobraźnia swym antycypowaniem i przewidywaniem służy działaniu, zarysowuje przed nami kształt tego, co możliwe do urzeczywistnienia, zanim to zostanie urzeczywistnione. W tym pierwszym znaczeniu wyobraźnia współpracuje z „funkcją realności”, ponieważ nasze przystosowanie się do świata wymaga, abyśmy wyszli poza chwilę obecną, abyśmy przekroczyli dane świata bezpośredniego celem myślowego opanowania przyszłości, która ukazuje się początkowo w sposób niewyraźny. Lecz odwracając się od świata oczywistego, jaki chwila obecna zakreśla wokół nas, świadomość wyobrażająca [*conscience imaginante*] może również zdystansować się i rzutować swoje zmyślenia w kierunku, w którym nie musi brać pod uwagę możliwej zbieżności ze zdarzeniem: w tym drugim znaczeniu jest ona fikcją, grą lub marzeniem, mniej lub bardziej dowolnym błędem, czystą fascynacją. Nie tylko nie wspomaga ona „funkcji realności”, lecz także odciąża nasze życie, przenosząc je w krainę „fantazmatów”. Tak więc przyczynia się kolejno do poszerzenia naszego praktycznego panowania nad rzeczywistością czy też do zerwania łączących nas z nią więzów. Ale sprawę komplikuje jeszcze to, że nic nie zapewnia powodzenia wyobraźni antycypującej: grozi jej ciągle ryzyko, że nie uzyska oczekiwanego potwierdzenia i stworzy jedynie próżny obraz naszej nadziei. Trzeba natomiast przyznać że najbardziej wybujała wyobraźnia zachowuje zawsze pewną własną rzeczywistość — tę właśnie, do której mogą odwoływać się wszystkie czynniki psychiczne. Jest ona faktem wśród faktów. Jeśli zawsze w życiu praktycznym występuje w sposób konieczny wyobrażenie rzeczywistości, to w największym chaosie obrazów trwać musi rzeczywistość wyobrażenia³.

Bez trudu można się przekonać, że cała literatura piękna może być

³ Na temat *Phantasie* por. uwagi Karla Jaspersa, W: *Philosophie*, t. 2, 1956, s. 282—284: „*Phantasie ist die positive Bedingung für die Verwirklichung der Existenz (...). Durch die Gefahr der unverbindlichen Isolierung ist Phantasie als absolutes Bewusstsein zweideutig; sie kann tiefste Offenbarung und zunichtmachende Täuschung sein*”. [Fantazja jest pozytywnym warunkiem urzeczywistnienia egzystencji (...) Wskutek niebezpieczeństwa nieobowiązującej izolacji fantazja jako świadomość absolutna jest dwuznaczna; może być ona najgłębszym objawieniem i niweczącą złudą.] Pożyteczne będzie zapoznanie się z pracą Hansa Kunza, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, vol. 2 („*Studia Philisophica*”, suppl. 3), Bale 1946.

przykładem aktywności wyobraźni⁴. W tak rozległym znaczeniu pojęcie wyobraźni będzie mieć tylko wartość ogólną, określać będzie odwoływanie się do znaku językowego (słuchowego lub wizualnego) i do myślnego przedstawienia, użytych bez odniesienia wprost do rzeczywistości empirycznej, lecz jedynie w celu doznania estetycznej przyjemności.

Dokonyamy jednak kilku uściślających podziałów: wyeliminujemy wyobraźnię „bierną”, wyobraźnię „reprodukcyjną”; książka nie jest wytworem wyobraźni „zarysowanej” [*ébauchée*], wejdziemy więc do królestwa wyobraźni *t w ó r c z e j*, „wyobraźni utrwalonej” [*l'imagination fixée*] (Ribot)⁵. To jeszcze nie wystarcza. Aby termin ten zyskał wartość operatywną w krytyce literackiej, trzeba wprowadzić nowe rozróżnienia wyznaczające znaczenia węższe, zakreślające granice poszczególnych kierunków aktywności wyobraźniowej [*activité imageante*]. Ukazują się dziś studia poświęcone opisom fantazji, „świata wyobraźni” czy też „wyobraźni materialnej” pisarzy⁶; studia te — zdaniem ich autorów — pragną „wyjaśnić ograniczony aspekt dzieł, określoną strefę twórczości literackiej; są to przedsięwzięcia cząstkowe, które zamierzają wyodrębnić swój własny przedmiot spośród innych konstytutywnych elementów dzieła. Według tych krytyków wyobraźnia rozwija się w odrębnej dziedzinie: obraz, symbol, mit, sen lub marzenie, zmienne kombinacje pragnienia i wrażenia. Badają oni wyobrażenie podobnie jak geolodzy szukający cennego minerału nierównomiernie rozmieszczonego w ziemi — rzadkiego w jednym miejscu, obfitego w innym. Według nich wyobrażenie nie współrozwija się wraz z postępem dzieła: jest jego komponentem. To podkreślenie wyobrażenia jest jedynie wówczas możliwe, jeśli wyobraźni nada się znaczenie wąskie odmienne od znaczenia szerokiego; w tym wypadku jest ono po prostu zdolnością przedstawienia, której ćwiczenie jest nieodzownym (lecz niewystarczającym) warunkiem twórczości i wszelkiej przyjemności estetycznej.

Pojęcie wyobraźni swym bogactwem i ekstensywnością odsłania więc pole, na które nawet najbardziej sprawny obserwator patrzy nie bez zawrotu głowy: nie można bowiem przeprowadzić utartych klasyfikacji różniących wykluczające się znaczenia. Wyobraźnia w sensie szerokim i wyobraźnia w sensie zawężonym nie są przeciwstawne: kontynuują się. Badania, które podejmują zagadnienie wyobraźni, ograniczając się do

⁴ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie*. Przekład P. Beylin. Warszawa 1970, s. 348: „(...) przedmiot estetyczny jest kontynuowany i ujmowany przez świadomość wyobrażającą, która zakłada go jako nierzeczywisty”.

⁵ Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris 1900.

⁶ Spośród najświeższych studiów odsyłamy do prac J.-B. Barrère'a, J.-P. Richarda, G. Pouleta, F. Germaina i in. (o pisarzach francuskich).

jednego z tych dwóch krańcowych aspektów, podlegają zawsze — w założeniu — rozszerzeniu. Gdy Sartre⁷ bada wyobrażenie, stara się opisać podstawową zdolność świadomości do odrzeczywistniania się w działaniu wyobrażeniowym: ale teoria Sartre'a jest nie bez wpływu na zrozumienie literatury i symbolu. Gdy Gaston Bachelard⁸ zajmuje się wyobraźnią, zwraca się ku uprzywilejowanym chwilom inwencji poetyckiej: tworzy on w ten sposób pewną filozofię relacji ze światem, w której panowanie poezji rozciąga się daleko poza granice „literatury”.

W jaki sposób całe to zagadnienie zostało nam przekazane? Przystąpimy teraz do pobieżnego przedstawienia historii pojęcia wyobraźni w jej powiązaniu z literaturą.

Słowo φαντασια (i jego łaciński odpowiednik *imaginatio*), oznaczające u Platona połączenie wrażenia i opinii, u Arystotelesa — wewnętrzne poruszenie jako następstwo wrażenia, u stoików — samo wrażenie, oznacza aktywność skierowaną ku pozorowi rzeczy. Jako sprawność pośrednia między czuciem a myśleniem, wyobraźnia (według ogólnie przyjętej teorii klasycznej) nie posiada ani oczywistości bezpośredniego wrażenia, ani logicznej spójności rozumowania abstrakcyjnego. Jej domeną jest to, co się wydaje [*le paraître*], a nie to, co jest [*l'être*]. Jej pośrednia sytuacja sprawia, że nie jest ona ani efektywnym punktem wyjścia, ani uzasadnionym punktem docelowym: wtórna i pochodna w stosunku do wrażenia, jest ona wstępem dla aktywności inteligencji, która powinna ją objąć swą kontrolą. To, co wyobrażone [*l'imaginé*], nie ma ontologicznej konsystencji postrzeżonego przedmiotu ani zwartości idealnej esencji: dla człowieka, który chce rozwijać pełny zakres ludzkich możliwości, wyobraźnia jest przejściem, tymczasową operacją. Jeśli sztuka, jak twierdzi Platon, jest naśladownictwem złudnych wyglądnów (μιμησις φαντασματος), wytwarza ona wtórną złudę, obraz obrazu. Są jednak obrazy obrazów, które pociągają za sobą przekonanie tego, który je kontempluje: uważa je on za prawdopodobne. Właśnie dzięki φαντασια aktywność mimetyczna — pod kontrolą rozsądku, który rozstrzyga o prawdopodobieństwie — może wytworzyć obraz podobny do rzeczywistości (ὁμοιωμα)⁹. Czy trzeba o tym przypominać? Zasadnicza dyskusja dotyczy warunków skuteczności μιμησις, jej wartości etycznej, jej sensu wśród czynności ludzkich. Pojęcia

⁷ [J.-P. Sartre, *Wyobrażenie*, op. cit.]

⁸ G. Bachelard: *La Psychanalyse du feu*, Paris 1938; *L'Eau et les Rêves*, Paris 1942; *L'Air et les Songes*, Paris 1943; *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris 1948; *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris 1948; *La Poétique de l'espace*, Paris 1957; *La Poétique de la rêverie*, Paris 1960.

⁹ S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, wyd. 4: 1907.

φαντασια czy φαντασμα, czy δμοιωμα pozostają ukryte, ponieważ mimesis istnieje tylko wskutek wyobraźni i dla niej¹⁰. Właśnie wskutek tego koniecznego przymierza sztuka ściąga na siebie potępienie, które sprawia, że jest ona jedynie szkodliwym uwodzicielskim czarem lub, w najlepszym wypadku, błahą igraszką. Ontologiczna słabość wyobrażenia kompromituje sztukę i zamyka ją w dziedzinie niebytu i kłamstwa.

Czy wynika z tego, że tradycja filozoficzna nakazuje odnosić się nieufnie do φαντασια? Zagadnienie jest bardziej złożone, a kilka poniższych uwag pomoże nam zdać sobie z tego sprawę.

a. Odwołanie się do wyobrażenia — to znaczy do obrazu lub do pozoru jakiegoś działania rzeczywistego albo prawdopodobnego — jest nieodzownym warunkiem katharsis. Z jednej strony bowiem wyobrażenie zachowuje właściwą rzeczywistości zdolność do wzbudzania naszych namiętności, wywoływania rezonansu w głębiach naszego ciała; z drugiej strony, ponieważ przedstawione zdarzenie nie jest realne, wzruszenie, które ono wzbudza, będzie mogło wyładować się w sposób czysty (z „czystą” stratą): stąd skutek oczyszczenia, katharsis¹¹. Pojęcie wyobrażenia prowadzi więc nas do pojęcia „uwolnienia” — poprzez wyładowanie uczuć spowodowane iluzją. Dołącza się do tego jeszcze fakt, że los przedstawiony, to znaczy rozwinięty w substancji słowa i wyobrażenia, jest losem ujarzmionym.

¹⁰ Dokładne omówienie tego zagadnienia przedstawia wyczerpujące studium M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, „Studies in Language and Literature” (Univ. of Illinois), vol. 12 May—August 1927, nr 2—3.

¹¹ Por. S. H. Butcher, op. cit., s. 127: „*Art does not attempt to embody the objective reality of things, but only their sensible appearances. Indeed, by the very principle of Aristotle's philosophy, it can present no more than a semblance: for it impresses the artistic form upon a matter which is not proper to that form. Thus it severs itself from material reality and the corresponding wants. Herein lies the secret of its emancipating power. The real emotions, the positive needs of life, have always in them some elements of disquiet. By the union of a form with a matter which in the world of experience is alien to it, a magical effect is wrought. The pressure of everyday reality is removed, and the aesthetic emotion is released as an independent reality*”. [Sztuka nie próbuje ucieleśniać obiektywnej rzeczywistości rzeczy, lecz tylko ich dostrzegalne zjawiska. W istocie, na gruncie filozofii Arystotelesa, może ona przedstawiać jedynie tylko pozór, gdyż wyciska piętno artystycznej formy na materii, która tej formie nie jest właściwa. W ten sposób odcina się od materialnej rzeczywistości i odpowiadających jej potrzeb. W tym tkwi sekret jej wyzwalającej siły. Rzeczywiste wzruszenia, pozytywne potrzeby życiowe mają zawsze w sobie jakiś element niepokoju. Wskutek zespolenia formy i materii, która w świecie doświadczenia jest od niej różna, powstaje efekt magiczny. Zniweczony zostaje napór codziennej rzeczywistości i wyzwala się wzruszenie estetyczne jako rzeczywistość niezależna.]

b. Zależna jednak od życia cielesnego wyobraźnia nie rozporządza — zdaniem starożytnych — całkiem swobodnie swymi obrazami. Obraz, szczególnie w marzeniu sennym, narzuca się nam z pewnego rodzaju nieodpartą spontanicznością, autnomią, jak gdyby oświetlony właściwym mu światłem. Jeżeli — jak mówi Arystoteles — wyobraźnia jest ruchem wywołanym przez aktualne postrzeżenie (*De Anima*, II, 33), ruch ten narzuca się naszemu intelektowi jak gdyby z zewnątrz, właściwa mu jest pewnego rodzaju zdegradowana obiektywność. Arystoteles, odwołując się do etymologii, sugeruje nam, że wyobraźnia jest nadto nasycona światłem, które oświetla przedmioty zewnętrzne. „A ponieważ wzrok jest najwybitniejszym zmysłem, dlatego wyobraźnia (*φαντασια*) uzyskała swą nazwę od światła (*φάος*), bez światła bowiem jest niemożliwe widzenie” (Arystoteles, *De Anima*, III, 3). Zatem wyobraźnia oświetla nas światłem wtórnym.

c. Jest rzeczą znamienne, że w słowniku retoryki słowo *φαντασια* staje się ekwiwalentem *φαντασμα* oznaczającego już nie zdolność obrazotwórczą, lecz wyobrażony przedmiot, obraz, intensywne pojawienie się wyobrażenia. (W leksyce renesansu francuskiego termin wyobraźnia oznacza: 1° zdolność obrazotwórczą, 2° wytwór wyobraźni, w o b r a z o n e: opinie, ulubione idee, osobiste przedstawienia). *Próby* są zbiorem w o b r a z e ń Montaigne’a. Mogą narzucać się nam zwodnicze obrazy, nieoczekiwane i łączące się spontanicznie w sposób niekoherentny: *aegri somnia* [senne majaczenia chorego] i *vanae species* [fantastyczne twory], o których mówi Horacy na początku swej *Sztuki poetyckiej*. Jest to nocna i chorobliwa strona wyobraźni, jej absurdalny, nie zdyscyplinowany aspekt: szalona wolność form wymykających się naszej woli; w tej wolności nasza rzeczywistość i świadoma wolność nie może się rozpoznać. Natomiast obrazy (*φαντασιαι*) pojawiające się w swych właściwych miejscach, p o w i ą z a n e logicznie, podporządkowane porywowi perswazji, przyczyniają się do sukcesu wypowiedzi. U Kwintyliana i w słynnym urywku Longina (XV) termin *φαντασια* oznacza quasi-obecność przedmiotu, osoby, porywu namiętności, odczuwaną przez autora i przekazaną słuchaczowi¹². *Φαντασια* nie określa wówczas aktywności subiektywnej, lecz rzeczywistość quasi-obiektywną, wyraźną oczywistość wyobrażonego, jak gdyby chciało się stwierdzić, że to zjawienie się nie było zamierzone, umyślnie wywołane, lecz że przychodzi ono do autora, jest mu d a n e w odpowiedniej chwili, a on jest nim wzruszony i wzrusza z kolei nas. Poeta zatem — według Longina — zdolny jest wywołać zdziwienie (*ἐκπληξισ*), a mówca poczucie oczywistości (*ἐνάργεια*). Jak gdyby uczestniczymy w przedstawieniu teatralnym, jak gdyby oglądamy je własnymi oczyma, bądź dzięki wizual-

¹² H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, t I, *Evidentia*, § 310—819, München 1960.

nemu szczegółowi obrazu, bądź dzięki intensywności uczuciowego porывu¹³. Φαντασια ukazuje się nam wówczas jako środek, dzięki któremu naśladownictwo (μιμησις), dochodząc do punktu kulminacyjnego, osiąga magiczną intensywność i przenosi nas w region wzniosłości.

Rzecz znamienna, Longin przypisuje owo wzruszenie przez φαντασια działaniu entuzjazmu i namiętności. („Dziś (...) używa się tej nazwy (φαντασιαι) w tych wypadkach, w których to, co mówisz w natchnieniu i silnym wzruszeniu, staje żywo przed oczyma twoimi i twoich słuchaczy”¹⁴). Uderzający jest tutaj związek, jaki ustala Longin między natchnieniem a φαντασια. Wskazuje on — jeśli można tak powiedzieć — na możliwość pogodzenia platonizmu i φαντασια. Można przeprowadzić porównanie między „wyobrażeniami”, które przyczyniają się do uwznioślenia wypowiedzi, a tymi niedyskursywnymi sposobami poznania, jakie przyjmuje Platon: „wzniosłym szaleństwem” (μανιαι), natchnionym marzeniem, mitopoezją [mythopoiëse], reminiscencją¹⁵. Gdy obraz, zamiast być zdegradowanym bytem zmysłowym lub złudnym cieniem przedmiotu, pojawia się jako punkt styczny między zmysłowym a nadzmysłowym, zrehabilitowana wyobraźnia jest cielesnym okiem skierowanym ku rzeczywistościom duchowym, które dostrzega intuicyjnie poprzez symbole i alegorie. Neoplatonizm będzie sprzyjał takiej interpretacji. Plotyński Nus — w swym ruchu zstępującym — kształtuje materię za pośrednictwem φαντασια¹⁶; lecz podczas ruchu wstępującego bezwładne ciało uduchowia się poprzez poznanie zmysłowe [la sensation], a byt zmysłowy [le sensible] uwzniośla się poprzez φαντασια. Ruch kolisty — od Jedni do Jedni poprzez wielość — nadaje działaniu wyobraźni kolejno wartość zmiany kierunku i powrotu. Ponieważ metafizyczne stawanie się mobilizuje całą hierarchię władz (i hierarchię zmysłów wewnętrznych) podrzędne miejsce wyobraźni — umieszczonej między wrażeniem a rozumieniem — nie przeszkadza jej odgrywać decydującej roli w „nawrocie wstępującym”.

Także dla Dantego, zgodnie z ustaloną już tradycją, wyobraźnia jest władzą pośrednią: dostarcza obrazów, które konieczne są intelektowi do pociągającego przedstawienia idei abstrakcyjnych. Nie ogranicza się ona jednak do biernego przekazu obrazów; ma również (jak przyjmuje Tomasz z Akwinu) siłę aktywną¹⁷: może więc być kolejno źródłem iluzji i zdol-

¹³ Goethe będzie silnie podkreślał — w swoim *Shakespeare und kein Ende* — oczywistość życia wywołaną najbardziej oszczędnymi środkami wizualnymi. Istnieje wrażenie, że się widzi, podczas gdy poeta nie ucieka się do obrazów „optycznych”.

¹⁴ [Przekład T. S i n k i. *Trzy poetyki klasyczne*, Wrocław 1951, s. 115.]

¹⁵ Por. E. R. D o d d s, *The Greeks and the Irrational*, 1951.

¹⁶ P l o t i n u s, *Enneady*, IV, VI, 13.

¹⁷ Tomasz z Akwinu, *Summa Theologiae*, I, 78, 4: „Ad harum autem formarum retentionem aut conservationem ordinatur phantasia sive imaginatio, quae idem sunt;

nością inwencji. Dzięki swej sytuacji przejściowej zyskuje nadto podwójny kontakt: z niższą sferą zmysłową i z wyższą sferą duchowego światła. Natchniona poezja pojawia się wówczas jako dzieło wyobraźni, która — oddalając się od swego źródła „przyrodzonego” — może być oświecona jedynie z góry. Wizja poetycka jest *alta fantasia*: zmysłową intuicją rzeczywistości duchowej, oświetlonej przez zejście niebiańskiego promienia¹⁸. Gdy duch zbliża się do światła poznania bezpośredniego, wyobraźnia zostaje wyeliminowana (lub jak gdyby wyczerpana) i poemat kończy się:

*All'alta fantasia qui manco passa*¹⁹
[Dalej fantazja moja nie nadąży.]

Granice *fantasia* są równocześnie granicami poezji.

Czy trzeba zadowolić się — gdy mowa o okresie od renesansu do romantyzmu — utartym schematem głoszącym przejście literatury od hegemonii rozumu do rozkwitu wyobraźni? Podczas dwu lub trzech stuleci panuje z pewnością dyscyplina, którą można nazwać „klasyczną”. Koncepcja poematu należy według tej tradycji do dziedziny umysłowej [*ingegno, wit*]; tworzący artysta winien dać się ponieść wspomnieniu wielkich wzorów starożytności; oryginalność jest mniej ważna niż zbliżenie się do

est enim phantasia sive imaginatio quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum. [Zatrzymanie zaś lub przechowywanie tych form poznawczych to zadanie fantazji, czyli wyobraźni, między którymi nie ma różnicy; fantazja bowiem lub wyobraźnia jest jakoby skarbcem form poznawczych przyjętych przez zmysły. (Polski przekład: Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Summa teologiczna.* Opracował S. Świeżawski. Poznań 1956, s. 254.)]

Enneady, I, 84, 6: „Procul dubio oportet in vi imaginativa ponere non solum potentiam passivam, sed etiam activam. [Bez wątplenia trzeba sile wyobraźni przypisać nie tylko moc bierną, lecz także czynną.]

Enneady, III, 30, 3: „Imaginatio est quidam altior potentia quam sensus exterior”. [Wyobraźnia jest władzą pewnego rodzaju wyższą niż postrzeżenie zmysłowe.]

¹⁸ *Purg.*, XVII, 13—18:

*O imaginativa che ne rube
tal volta si di fuor, ch'om non s'accorge
perchè dintorno suonin mille tube,
chi move te, se'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sè o per voler che giù lo scorge.*

[O wyobraźni, w takie nas wichury
Zdolna porywać, że rogów tysiące
Nie zbudzą duszy rwanej twymi pióry,
Kto tobą rządzi, kiedy zmysły śpiące?
Snadź rządzi światło o niebiańskiej treści.
Z siebie lub woli wyższej działające.

(Przełożył Edward Porębowicz)

¹⁹ Dante, *Parad.* XXXIII, 142.

znanej już doskonałości, która może być odtwarzana bez końca; inwencja — to odkrycie odpowiedniej myśli dostosowanej do tematu; wyobraźnia odgrywa pewną rolę, ale obok innych „zmysłów wewnętrznych”: nie ma bez niej tych ornamentów (metafory, porównania, hipotypozy), które ożywiają styl. Wyobraźnia nie jest architektem dzieła, jest jego dekoratorem i winna ograniczyć się do tej funkcji. Chociaż jest dla poety konieczna, nie tworzy ona całego poety. Biada dziełom, które są jedynie wytworem wyobraźni!

Uważa się często za genialne — pisze Rapin — to, co jest jedynie zwykłym owocem wyobraźni (...). Człowiek powierzchowny, mający trochę życiowego obyczaju, zdolny jest do napisania takich dzieł²⁰.

Dla Woltera, dla Marmontela wyobraźnia jest cennym darem, którego najwyższym stopniem jest entuzjazm. Powinna ona jednak dochodzić do głosu w odpowiednim momencie: nie w koncepcji dzieła, lecz w jego realizacji.

Poeta kreśli najpierw zarys obrazu; wówczas rozum kieruje ołówkiem. Lecz gdy chce on ożywić swych bohaterów i przydać im namiętności? Wówczas rozpala się wyobraźnia, wyzwala entuzjazm; rumak pędzi po polu wyścigowym, lecz jego tor jest ściśle wytyczony²¹.

Wyobraźnia zgodnie z tradycją filozoficzną jest pośrednikiem ciała i może ożywiać dzieło, nadając mu powab cielesnej obecności; ona tylko może stworzyć poczucie ciepła i życia, lecz ciepło i życie nie są w klasycznej teorii najważniejszymi jakościami, są one elementami dodanymi, gorącymi kolorami (często naniesieniem kolorów), które wiernie uszanują z góry nakreślone kontury obmyślonego rysunku²².

W XVI wieku rodzi się inna tradycja. Dla Giordana Bruno (nie jest on pierwszym, który przyjmuje to znaczenie) wyobraźnia nie stanowi jednego ze zmysłów wewnętrznych, lecz oznacza zespół zmysłów wewnętrznych. Ma ona nie tylko zdolność odtwórczą i kombinatoryczną: jest regułą władzy sądenia, zastosowaną do szczełowego przypadku, jest żywym źródłem oryginalnych form, podstawą nie-

²⁰ Por. R. Rapin, *Réflexions sur la poétique*, W: *Oeuvres*, Amsterdam 1709, t. 2, s. 96—97. Por. również np. La Motte, *Fables*, III, nr XIII (*Le Jugement, la Mémoire, et l'Imagination*).

²¹ Wolter, cytowany przez Marmontela, *Éléments de littérature*, artykuł *Imagination*.

²² „Idea estetyczna” według Kanta pozostaje w ramach tej definicji. Wiąże się ona z pojęciem: „*Die aesthetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigeseelte Vorstellung der Einbildungskraft* (...) [J. Kant, *Krytyka władzy sądenia* (Warszawa 1964, s. 246): „(...) idea estetyczna jest wytworzonym przez wyobraźnię przedstawieniem stowarzyszonym z pewnym pojęciem i połączonym w swobodnym użytku tej wyobraźni (...).” (Przekład J. Gałeckiego.)]

skończonej płodności myśli: *sinus inexplebilis formarum et specierum* [niewyczerpanym źródłem form i rodzajów]²³. Podłożem wyobraźni jest w człowieku dusza imaginatywna, *spiritus phantasticus* — półmaterialny, półduchowy. Według tradycji wywodzącej się od Synesiosa i przekazanej przez florencki neoplatonizm, spokrewniony jest on z duszą świata i z materialnym subtelnym *spiritus*, który stanowi siłę przyciągającą planet. Wszechświat przenika w nas poprzez *vis imaginativa*. Jest to *w e h i k u ł* (*ὄχημα*) duszy duchowej czy też jej pierwsze okrycie. (Nie brak — widzimy — metafor; oto imaginatywne określenie imaginacji!). Nasze ciało materialne jest dziełem wyobraźni: *Ergo phantasia instar virtutis vivificae format et ipsa proprium corpus* [Więc fantazja na kształt życiodajnej zdolności 'tworzy sama własne ciało].

Teoriom wyobraźni — pisze Robert Klein — odpowiadają teorie obrazu „okrycia” lub „pierwszego ciała” myśli. Zgodność tę potwierdza z jednej strony teoria symbolu wraz z jego metafizycznymi wariantami: pansymbolizmem, magią, a z drugiej strony — teoria *conchetto* (stosunek między myślą a wyrazem), która posuwa się aż do idei uniwersalności wyobraźni i rysunku jako konceptu (...). Wyobraźnia Bruna jest żywa, płodna, osobista, rozumiana po raz pierwszy jako istota sztuki; odpowiada ona naturalizmowi, patetyczności i subiektywizmowi baroku²⁴.

Do tego filozoficznego i gnostycznego prądu dołącza się kierunek myśli medycznej, który wywodzi się od Paracelsusa. Wyobraźnia jest dla niego najwyższą władzą człowieka, jest to jego niewidzialne ciało, które panuje nad ciałem widzialnym i którego oddziaływanie na odległość sięga aż do samych gwiazd.

Czymże więc jest wyobraźnia, jeśli nie wewnętrznym słońcem, działającym w swej własnej sferze?²⁵

Wpływ tych idei będzie biegł od Paracelsusa do Van Helmonta, Fludda, Digby'ego, Boehmego, do Stahla, do Mesmera i aż po filozofów romantycznych (poprzez lekarzy ze szkoły w Montpellier). Co więcej, „klasyczna” i racjonalistyczna tradycja, wiążąc ideę wyobraźni z ideą życia, żywości, ruchu, ciepła, przygotowuje umysły do uznania prymatu wyobraźni — z chwilą gdy życie nie będzie przedstawiane jako fakt wtórny, jako wypadkowa mechanicznych kombinacji, lecz przeciwnie jako **f a k t p i e r w o t n y**,

²³ Por. R. Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficini et Giordano Bruno*, W: *La Forme et l'intelligible*, Paris 1970, s. 65—88. Wyobraźnia jest więc koniecznym narzędziem naszej relacji ze wszystkim, więzią między mikro-kosmosem a makrokosmosem. Na temat *vis imaginativa* [siły wyobraźni] w myśli renesansowej zob. ważną pracę D. P. Walkera, *Spiritual and demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958.

²⁴ R. Klein, *op. cit.*, s. 88.

²⁵ Por. W. Pagel, *Paracelsus*, Bâle 1958 (zwłaszcza s. 121—125).

jako niepodzielna energia. Witalizm związany jest z wyobraźnią. Jeżeli życie nie jest wypadkową mechanicznych sił, jeśli jest przede wszystkim władzą plastyczną, zdolnością syntezy, wyobraźnia nie może być w tej sytuacji biernym związkiem śladów zewnętrznego świata, wpisanych w nasze włókna (*fancy* według Coleridge'a): jest to siła unifikująca, zasada organizacji. Wyobraźnia zatem nie jest już tylko ubocznym składnikiem geniuszu, oddanym sługą uczestniczącym we wspólnym dziele wszystkich władz człowieka, lecz inną nazwą dla samego geniuszu; zamiast być obcym dodatkiem do koncepcji dzieła, staje się najważniejszą siłą twórczą, „królową władz” (Baudelaire), aktywnym logos (*am Anfang war die Tat* [na początku był czyn]), od którego wszystko jest zależne. Dla duszy romantycznej wyobrażać — to zarazem tworzyć i znać, to uczestniczyć z miłością w życiu wszechświata. Wyobraźnia przedłuża dzieło Natury (lub Boga); jest ponadosobistą siłą, zmierzającą do zindywidualizowania się poprzez nas (o ile nie jest siłą osobistą, szukającą wyjścia w kierunku uniwersalności — poprzez oddalenie się od nas w dziele)²⁶. Dzieło sztuki, jak przypomina tytuł książki Abramsa²⁷, przestając być wiernym zwierciadłem określonego świata, staje się oświetlającym źródłem, promieniującą lampą, materialnym wyrazem niewyraźnej obecności artysty i tajemniczej siły, która go „opętała”. Realistyczna kopia danych zmysłowych jest zdradą rzeczywistości duchowej: ta tkwi w metaforycznych odpowiedniościach wszechświata. W ten sposób zostaje określona nadrealność, która nie jest arbitralnym wytworem naszej fantazji²⁸. Nasza wyobraźnia współbrzmi częściowo z Wyobraźnią, która objawia widzialną i niewidzialną strukturę świata, a to współdziałanie dokonuje się głównie w sposób nieświadomy. Racjonalistycznemu dualizmowi podporządkowującemu wyobraźnię (jako zdolność zależną od ciała) planom inteligencji, romantyzm przeciwstawia irracjonalistyczny monizm, względnie tragiczny dualizm, w którym imaginatywna intuicja jest najwyższym aktem duchowym i w którym dyskursywny rozum reprezentuje grzech pierworodny, rozdział, bezruch, zasadę śmierci. W tym synkretycznym streszczeniu myśli romantycznej zawarte są poglądy, które mogą dzielić: Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Novalis, Schelling, Jean-Paul, Maurice de Guérin, Baudelaire²⁹ i inni.

Należy przede wszystkim zwrócić uwagę, że romantyczna teoria wy-

²⁶ Por. A. B é g u i n, *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris 1937.

²⁷ M. H. A b r a m s, *The Mirror and the Lamp*, 1953.

²⁸ Na temat źródeł romantycznych teorii surrealizmu zob. M. R a y m o n d, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris 1934.

²⁹ Wystarczy tutaj odesłać do pracy R. W e l l e k a, *A History of Modern Criticism*, zwłaszcza t. 2: *The Romantic Age*, 1955.

obraźni (która przetrwała wśród nieco okultystycznych i ocierających się o magię epigonów surrealizmu) rozwija się jako odrzucenie, jako żarliwy sprzeciw wobec mechanistycznego rozumu w okresie, kiedy stawia on właśnie rusztowanie dla nauki, ujmuje przyrodę we wzory fizyczno-chemiczne i wyprowadza z nich techniki, które przekształca świat. *Naturphilosophie* z 1800 roku mogła jeszcze marzyć o przekształceniu tej zdobywczej nauki w magię i o rozumieniu jej jako „poetyki”. Ponieważ pojednanie okazało się niemożliwe, romantyczny bunt będzie oscylował między dwoma skrajnościami: albo odrzucenie — prawie szaleńcze — utworzonego przez naukę obrazu świata i próba zastąpienia go czy też uwspółrzednienia z nim pewnego rodzaju teozofii, w której wyobraźnia, zachowując swoje obiektywne przywileje, pozostałaby nadal narzędziem poznania i — co więcej — partycypacji; albo — w sposób bardziej umiarkowany — żądanie dla indywidualnej świadomości prawa do wyłączenia się, do panowania nad światem wyobraźni, w którym będzie się rozwijać twórczy charakter „ja” i gdzie nic nie będzie się sprzeciwiać oryginalności osobistego marzenia. Nie mogąc odsłonić przed wyobraźnią przestrzeni wszechświata, nie mogąc utrzymać ambicji wielkiego realizmu magicznego, romantyk zamyka się w przestrzeni wewnętrznej, tłumaczy marzenia kosmiczne na marzenia intymne i zatapia się w idealistycznym oderwaniu. Wyobrażać nie znaczy już uczestniczyć w świecie, lecz ścigać swój własny obraz, który może przybierać zmieniające się bez końca formy. W symbolizmie wyobrażone będzie się wiązać z mitem Narcyza. Nie jest przypadkiem, że na początku naszego stulecia introwersja określana jest jako: *die Rückbiegung der Libido auf die Phantasie* [ukierunkowanie zwrotne *libido* na fantazję]³⁰.

W XX wieku rola przypisywana wyobraźni literackiej ulega zmianie zależnie od tego, czy krytyk lub teoretyk inspirowany jest filozofiami przyrody odziedziczonymi po romantyzmie (Bergson), czy filozofiami poznania tkwiącymi w racjonalizmie naukowym. Według teorii surrealizmu wyobraźnia — życiowe narzędzie naszej relacji ze światem, zwrócona ku cudowności, przemieniająca życie w poezję i zmierzająca we wszystkich swych operacjach do permanentnej rewolucji — nie ma oczywiście nic wspólnego z tą wyobraźnią, o jakiej mówią psychologowie inteligencji (czy Husserl lub Sartre), tj. „banalną” i „prozaiczną” zdolnością polegającą na próbie dotarcia do jakichś przedmiotów poza ich aktualną obecnością postrzegalną. Są to przedsięwzięcia tak całkowicie odmienne, że powstaje pytanie, czy wiążą się one z tą samą funkcją i w jaki sposób możliwe jest przejście od tej prozy do tej poezji. Jest jednak dziedzina, w której fililo-

³⁰ C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921.

zofie przyrody i świadomości krzyżują się, ścierają lub dziwnie zdają się spotykać; dziedziną tą jest życie afektywne, psychologia uczuć i wzruszeń.

Wśród przedstawień myślnych psychoanaliza rozróżnia pewne obrazy, które nie są neutralnymi reminiscencjami, lecz figurami o silnym ładunku efektywnym. Na tym poziomie wyobraźnia nie jest zwykłą operacją intelektualną, lecz pewną przygodą *pragnienia*. Fantazmatyczna aktywność, Freudowska *Phantasie* nie jest ani intelektualnym „odbiciem” postrzeganego świata, ani aktem metafizycznego uczestniczenia w tajemnicach wszechświata: jest wewnętrzną dramaturgią kierowaną przez *libido*³¹. Wyobraźnia przystępuje do magicznego opracowania podstawowych danych efektywnego doświadczenia. W marzeniu przebudzonym praca fantazmatyczna (z pewnym uproszczeniem przyjmujemy, że dzieło literackie jest tylko jej szczególnym przypadkiem) odpowiada obecnej sytuacji, zmierza do możliwej przyszłości i związana jest z przeżytą przeszłością, to znaczy z pewną historią³²: zadanie analityka będzie polegało na tym, aby odsłonić — poza marzycielskimi mitologiami i zmyślonymi inscenizacjami zakazanego pragnienia — tę historię, przeżytą przeszłość, pierwotne impulsy. Z punktu widzenia ortodoksyjnej psychoanalizy symbol — jak i symptom — jest tworzeniem kompromisu; jest wyrazem, jakim w ostateczności zadowala się *libido*, nie mogąc osiągnąć swego zewnętrznego *prz ed m i o t u* i być przyjętym przez świadome „ja”. Émile Benveniste wykazał, że mechanizmy, do których odwołuje się Freud (kondensacja, przemieszczenie, odrzucenie itd.) zadziwiająco przypominają *stylistyczne* procedury wypowiedzi.

Uderzają analogie, które się tutaj zarysowują. Podświadomość posługuje się prawdziwą „retoryką”, która — jak w stylu — ma swoje „figury”, a stary katalog tropów dostarcza środków dla obu rejestrów ekspresji. Znajdujemy tutaj — z obu stron — wszystkie sposoby substytucji, jakie wytwarza tabu: eufemizm, aluzja, antyfraza, pominięcie, litota. Rodzaj treści ujawni wszystkie odmiany metafory, gdyż właśnie metaforyczna konwersja tłumaczy sens i zarazem niejasność symbolów podświadomości³³.

³¹ Początek fantazmu w okresie autoerotyzmu; związek fantazmu z pragnieniem: „Lecz fantazm nie jest przedmiotem pragnienia, jest sceną. Istotnie, w fantazmie podmiot nie szuka przedmiotu lub jego znaku, on sam jest ujęty w sekwencji obrazów. Nie przedstawia przedmiotu pragnień, lecz jest przedstawiony jako uczestnik sceny.” (J. Laplanche i J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, „Les Temps Modernes”, avril 1964, s. 1833—1868.)

³² Zob. uwagi Freuda w *Der Dichter und das Phantasieren*, w: *Gesammelte Werke*, t. 7, London 1964.

³³ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, s. 86—87. Zob. także J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, w: *Écrits*, Paris 1966, s. 493—528.

Wyobraźnię — w różnych płaszczyznach świadomości, jakie zajmuje — musi się więc analizować zarazem jako wypowiedź i zachowanie. Należy podkreślić, że głównym jednak zadaniem, jakie Freudowski racjonalizm wyznacza umysłowi, nie jest ekspansja aktywności imaginatywnej, lecz obiektywne poznanie, desymbolizacja symbolu, rozszyfrowanie i redukcja jego ukrytego przekazu³⁴.

Freudowskie teorie podświadomości, zawdzięczające wiele romantyzmowi, dają się zastosować do wszelkich nawrotów romantyzmu. Z Jungiem i jego teorią archetypów symbole stają się znowu uniwersalne, a wyobrażenia — w płaszczyźnie zbiorowej podświadomości — stają się znowu aktywnością uczestniczenia w prawdzie świata³⁵. Symbole religijne, które — według religii starożytnych lub według tradycji chrześcijańskiej — byłoby błuznierstwem wiązać z subiektywnością i kaprysem wyobraźni, odzyskują pewnego rodzaju transcendentną substancjalność w psychicznych głębiach, gdzie je przeszczepia Jungowska gnoza. Wyobrażenia zamiast być indywidualną modulacją naszej relacji ze światem znowu ma wyznaczoną rolę kosmicznej siły. Nie uważa się jej za arbitralną aktywność; jest ona sekretem świata, w który marzyciel i poeta są wtajemniczeni. W ten sposób, poprzez wieloznaczności, nieporozumienia i uroki pojęcia symbolu, następuje przesłiznięcie z filozofii świadomości do spekulacji spsychologizowanej filozofii przyrody — wraz z wiadomymi skutkami w krytyce literackiej, to znaczy w dziedzinie, gdzie można dać upust najbardziej niewyraźnym pragnieniom. Gaston Bachelard potrafi uchronić się przed tym: jego ostatnie książki ostrzegają nas przed pokusą przypisywania symbolom niezależnej wartości substancjalnej. Jego filozofia wyobraźni jest ściśle związana z subiektywnym punktem wyjścia, to znaczy z *cogito* marzenia i zachwytu.

Jeśli Bachelard szczegółowo bada strukturę świata wyobraźni, wymiary, w jakich się on ujawnia, akt konstytutywny, który go wydobywa na powierzchnię, to mniej dokładnie i uważnie przedstawia zagadnienie wstępne, które ma jednak podstawowe znaczenie: jak uzasadnić odwoływanie się do wyobrażenia, jaką nadać mu funkcję w kontekście innych dziedzin aktywności człowieka, innych wyborów umysłu? Dla Bachelarda opcja naukowa i opcja wyobrazeniowa są równocześnie biegunowo przeciwstawne, symetryczne i uzupełniające się. Marzenie potrzebne jest człowiekowi jak tlen; żyje się źle, jeżeli nie potrafi się dobrze marzyć.

³⁴ Istotę tego zagadnienia omawia P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965.

³⁵ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. [Introduction à l'archétypologie générale]*, Paris 1963.

Funkcja irrealności (...) jest psychicznie równie pożyteczna jak funkcja realności — tak często opisywana przez psychologów, gdy chcą określić przystosowanie umysłu do rzeczywistości nacechowanej wartościami społecznymi³⁶.

Wyobraźnia jest czynnikiem bezpośrednio pobudzającym psychiczne stanie się³⁷.

Kaleczy się rzeczywistość miłości, odrywając ją od całej jej rzeczywistości³⁸.

Należy zauważyć, że Bachelard swoje zainteresowanie ogranicza do euforycznych aspektów wyobraźni; że uwzględnia on jedynie obrazy szczęśliwe, jak gdyby nie istniał wyobrażeniowy świat trwogi; że uprzywilejowuje on nadto wyobraźnię zwróconą ku elementarnym substancjom (ogień, woda, ziemia, powietrze) i skazaną na znajdowanie upodobania w pewnych podstawowych kontaktach w obrębie przestrzeni zazwyczaj przychylniej. Wyklucza natomiast ze swego repertuaru wyobrażeniowego fikcje dramatyczne, mity rozwinięte, jak gdyby wyobrażenie przestawało go interesować, gdy tylko — porzucając sferę „poznawczą” relacji ze światem — wkraczamy w „praktyczną” dziedzinę etyki i relacji z drugim człowiekiem: mity winy, symbole walki między ludźmi...

W rzeczywistości jednak — aby krytyka była wyczerpująca — wszystkim pytaniom o wewnętrzną strukturę „światów wyobraźni” winno towarzyszyć pytanie (zmienne dla każdego pisarza) na temat funkcji tego, co wyobrażone (lub lepiej: odwoływania się do wyobraźni). Nie wystarczy dokonać spisu przedmiotów, obrazów itd., tworzących świat wyobraźni pisarza; wykaz ten będzie przedstawiał wartość tylko wówczas, gdy uważnie zbadamy znaczenie, jakie ma dla tego pisarza wybór literatury (to znaczy wyobrażonego), a w obrębie tego pierwszego wyobrażonego — mniej lub bardziej świadomy wybór podwojonej lub potrojonej siły wyobrażonego: fantastyki, feerii, „powieściowości” [*le romanesque*], nadprzyrodzoności, „odrealniających” kombinacji języka³⁹ itd. Z prac krytyków freudowskich i marksistowskich czy też z krytyki Sartre'a (który korzystał i z Freuda, i z Marksa) powinniśmy przede wszystkim zapamiętać, że nie ma wyobraźni czystej, nie ma wyobraźni, która nie byłaby zachowaniem, kierowanym czynnikiem afektywnym albo etycznym, zorientowanym pozytywnie lub negatywnie wobec danych społecznych. W jednym dziele wyobraźnia utożsamia się z zabawą zbiorową (powiedzmy, u Ariosta); w innym — na przykład u Rousseau — tworzy klimat

³⁶ *La Terre et les Rêveries de la volonté*, s. 3—4.

³⁷ *La Poétique de la rêverie*, s. 7.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Zob. obszernie omówienie „dwu wersji wyobrażenia” w książce M. Blanchota, *L'Espace littéraire*, Paris 1955.

schronienia, w którym jednostka zamyka się i prowadzi z sobą samotne rozmowy; w innym jeszcze — u Zoli — przenika ona wbrew świadomym założeniom pisarza do realistycznego opisu. W *Don Kichocie* i w *Pani Bovary* tematem wyobraźni powieściowej są właśnie zgubne skutki spaczony wyobraźni powieściowej; dlatego zmuszeni jesteśmy rozpatrywać wyobrażenie w dwu odrębnych płaszczyznach: pisarza i jego bohaterów. Wszystko więc nakazuje nam rozważyć konieczność zróżnicowanego badania płaszczyzn realności i irrealności, konieczność określenia dystansu oddzielającego wyobrażenie minimalne — ściśle związane z wszelką twórczością literacką — od wyobraźni wzmózonej (wyobraźni nieokiełzanych fikcji). Nie zapominajmy również, że tolerancja wobec wyobraźni zmienia się zależnie od środowiska, czasu, tradycji. Krótko mówiąc, zarysowuje się przed nami zadanie krytyki, która nie ograniczałaby się do analizy świata wyobrażonego, lecz badałaby uważnie siłę wyobraźni, w jej sytuacji względnej, w obrębie ludzkiego kontekstu, w jakim ona się pojawia. Gdyż zadanie krytyki — które bez wątpienia nie może być nigdy ukończone — polega na pilnym wysłuchaniu dzieł w ich bogatej autonomii, lecz w taki sposób, aby uchwycić wszystkie powiązania, jakie one tworzą między sobą a światem, historią, wynalazczą aktywnością całej epoki.

Przełożył *Władysław Kwiatkowski*