

Paul de Man

Struktura intencjonalna obrazu romantycznego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 307-319

1978

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.

PAUL DE MAN

STRUKTURA INTENCJONALNA OBRAZU ROMANTYCZNEGO

W historii literatury zachodniej znaczenie obrazu jako wymiaru języka poetyckiego nie jest stałe. Można by traktować dzieje tego pojęcia w zależności od relatywnego znaczenia i zmiennej struktury obrazu metaforycznego. Niewątpliwie poezja angielska i francuska w. XVI jest znacznie bardziej „obrazowa” niż poezja w. XVII, a poezja średnio-wieczna XV stulecia w inny sposób obrazowa niż w XIII wieku. Najbliższe ze znanych nam przekształceń tego rodzaju dokonuje się pod koniec w. XVIII równoległe do rozwijającego się romantyzmu. W ramach reakcji, która zaznacza się we wszystkich literaturach europejskich, Wordsworth oskarża Pope'a o porzucenie obrazu na rzecz alegorii traktowanej jako zwykła figura ozdobnej retoryki. W ewolucji słownictwa estetycznego, szczególnie zarysowującej się w Anglii, termin „*imagination* [wyobraźnia]” uzyskuje prawo obywatelstwa, zastępując pojęcie „*fancy* [fantazji]”, które stało się tak anemiczne, iż utraciło wszelki rezonans poetycki. Zapewne owa ewolucja słownictwa krytycznego, której odpowiedniki w tej samej epoce łatwo znaleźć we Francji i Niemczech, związana jest z głęboką zmianą w fakturze stylu poetyckiego. Zmiana ta wyraża się nawrotem do konkretności, obfitości przedmiotów naturalnych i ziemskich, wprowadzających do języka ową substancjalność materialną, którą zatracił w poprzednich wiekach. Równocześnie, w myśl dialektyki bardziej paradoksalnej, niżby się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka, struktura języka poetyckiego staje się coraz intensywniej metaforyczna, a metafora — czy ją nazwiemy obrazem, symbolem, czy nawet w pewnych wypadkach mitem — staje się na powrót niezaprze-

[Paul de Man — pisujący po francusku i angielsku historyk literatury, profesor Yale University, autor m. in. książki *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971) oraz wielu studiów metodologicznych i teoretycznych o problemach badań literackich oraz rozpraw na temat romantyzmu i jego tradycji. Po polsku ukazał się esej *Historia literatury i nowoczesność w literaturze* („Teksty” 1973, nr 5).

Przekład według: P. de Man, *Structure intentionnelle de l'Image romantique*. „Revue Internationale de Philosophie” 1960, s. 68—84.]

czalną jednostką stylistyczną poezji. Tendencja ta przetrwała po dziś dzień zarówno w poezji jak i w poetyce. Uważamy za całkowicie naturalne, że dzieła z poetyki teoretycznej w rodzaju prac Bachelarda we Francji, Northropa Frye'a w Ameryce czy I. A. Richardsa i W. Empsona w Anglii traktują metaforę jako punkt wyjścia dla fenomenologii języka poetyckiego — pojęcia, które byłoby trudne do zaakceptowania dla Boileau, Pope'a, a nawet Diderota.

O fundamentalnej wieloznaczności charakteryzującej poetykę romantyzmu stanowią obfitość obrazów współlistniejąca z obfitością zjawisk naturalnych oraz temat wyobraźni współlistniejący z tematem natury. Mówiąc o przedmiocie naturalnym mówi się o bezpośredniej obecności materii i elementów fizycznych; gdy zaś mówi się o obrazie, to chodzi *ex definitione* o nieobecność przedmiotu. Istnieje tu napięcie, które pozostaje jeszcze wciąż nie rozwiązany problemem. Chcielibyśmy nasświetlić strukturę owego napięcia za pomocą analizy kilku przykładów.

Hölderlin w swoim słynnym wierszu mówi o jakiejś przyszłej epoce, w której Byt byłby znów obecny dla człowieka:

*nun aber nennt er sein Liebstes
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehn.*

[teraz jednak nazwał swe najbliższe, / Teraz muszą się rodzić słowa, jak rodzą się kwiaty.]

(*Brot und Wein*, strofa 5)

Urywek ten rozważany sam w sobie niekoniecznie dotyczy obrazu poetyckiego: Hölderlin mówi wyłącznie o słowach (*Worte*), nie zaś o obrazach (*Bilder*). Ale oba wersy zawierają obraz „kwiatu” w formie struktury metaforycznej najprostszej i najbardziej wyraźnej — prostego porównania wprowadzonego spójnikiem „*wie*” (jak). Wybór czasownika „*entstehen*” ujawnia nam natychmiast, że nie chodzi tu o słowa używane w zwykłym języku. W użyciu codziennym słowa wymieniane są i stosowane w rozmaitych celach, ale nie traktujemy ich tak, jakby rodziły się ze swego pierwotnego źródła. Przeciwnie, pragniemy, aby były tak obiegowe, tak „zwykłe”, jak to tylko możliwe, aby osiągać bez wieloznaczności to, co osiągnąć pragniemy. Używa się ich jako gotowych znaków gwarantujących pewność rozpoznania danej rzeczy, która podobna jest do jakiegoś ze swoich poprzednich pojawień; takie rozpoznanie wyklucza czystą pierwotność, absolutną nowość. W języku poetyckim — przeciwnie — słowa nie służą jako nazwy, lecz są po to, aby nazywać: „nadawać czystszy sens słowom plemienia” albo „Wynaleźć dla rzeczy właściwe miano” (Stefan George); poeci znają akt nazywania — „*nun aber nennt er sein Liebstes*” — jako powrót do pierwotności, do czystego procesu przeżywania uchwyconego u źródła.

Słowo „*entstehen*” ustala inne fundamentalne rozróżnienie. Oba składniki porównania („słowo” i „kwiaty”) nie są uznane za identyczne (sło-

wo = kwiat) ani analogiczne w swoim ogólnym sposobie istnienia (słowo jest jak kwiat); chodzi o specyficzne podobieństwo sposobu, w jaki się rodzą (słowo rodzi się — *entsteht* — jak kwiat)¹. Podobieństwo obu pojęć nie tkwi ani w ich istocie (identyczności), ani w ich wyglądzie (analogii), ale w ich sposobie przyjścia na świat. I Hölderlinowi nie chodzi o jakiś przypadkowy obraz poetycki, lecz o wypowiedź idealną, pełniącą najwyższą funkcję nazywania Bytu jako obecności. Możemy więc w konsekwencji twierdzić, że główną intencją słowa poetyckiego jest rodzić się tym samym sposobem co — wedle określenia Hölderlina — „kwiaty”. Obraz ten jest więc ze swej istoty dynamiczny; nie znajduje się w zastygłym świecie, w którym oba elementy mogłyby być oddzielone za pomocą analizy. Pierwszy składnik porównania („słowa”) nie posiada żadnej uprzedniej w stosunku do wypowiedzenia metaforycznego egzystencji poetyckiej. Rodzi się razem z nim i dzięki niemu, sposobem wyrażonym przez obraz kwiatu, a jego sposób istnienia jest zeterminowany przez modalność jego narodzin. Metafora wymaga od nas, abyśmy zapomnieli wszystko, co uprzednio moglibyśmy wiedzieć na temat „słów” — „nadawać czystszy sens słowom plemienia” — i abyśmy następnie ożywili pojęcie dynamicznej egzystencji podobnej do tej, jaka ożywia „kwiaty”. Metafora nie jest kombinacją dwóch jednostek istnienia albo dwóch doświadczeń mniej lub bardziej świadomie sprzężonych, ale jednym i niepowtarzalnym doświadczeniem: doświadczeniem pierwotności źródła.

W jaki sposób rodzą się „kwiaty”? Można odpowiedzieć, że rodzą się z ziemi, niczego nie naśladować, nie stanowiąc analogii. Nie naśladować żadnego innego modelu niż one same i z siebie samych czerpią strukturę swego wzrostu. Nazywając je przedmiotami „naturalnymi” potwierdzamy, że ich geneza jest zeterminowana wyłącznie przez ich własną istotę. Ich stawanie się jest w każdym momencie identyczne z ich genezą; ich historia jest tym, czym jest — całkowicie określona ich jestestwem jako k w i a t ó w. Ich status egzystencjalny nie podlega żadnym fluktuacjom; egzystencja i esencja zająbiają się w nich w każdym momencie. W przeciwieństwie do słów, które rodzą się podobnie jak jakaś inna rzecz (jak kwiaty), kwiaty rodzą się jako takie. Są zawsze dosłownie tożsame ze sobą, mogą być definiowane bez odwoływania się do metafory. A zatem skoro intencją mowy poetyckiej jest, aby rodzić się jak kwiat, to język ten dąży do wykluczenia wszelkiej metafory, do stania się w końcu czymś absolutnie d o s ł o w n y m.

¹ Wers jest wieloznaczny w zależności od tego, czy czasownikowi „*entstehen*” przysługuje pojedynczy czy podwójny podmiot. Może ten wers znaczyć „urodzą się słowa, które będą jako kwiaty (*Worte, die wie Blumen sind, müssen dafür entstehen*)”, ale można go również odczytać: „słowa rodzą się, jak rodzą się kwiaty (*Worte müssen dafür entstehn, wie Blumen entstehn*)” — ten ostatni sens jest nieskończenie bogatszy. Tak składnia jak i interpunkcja pozwalają na oba odczytania.

Wszelki początek możemy ujmować w kategoriach różnicy: źródło wytryska z potrzeby bycia gdzie indziej i czym innym niż to, czym jest tu i teraz. Słowo „*e n t-stehen*” ze swoim przedrostkiem rozłącznym, zaznaczającym dystans, wprowadza momentalnie pojęcie różnicy. Wydaje się, że przedmiot naturalny — na odwrót — nie posiada ani początku, ani końca. Jego stałość jest założona w stałości jego bytu, gdy tymczasem początek zakłada uprzedni nie-byt, negację stałości, nieciągłość śmierci, w której istota pozbywa się swej naturalnej swoistości i porzuca ją jak pustą skorupę. W ten sposób rodzą się istoty poczęte przez świadomość, a nie przedmioty naturalne. Kwiaty pochodzą z bytu nie różniącego się od nich w swojej istocie, ale posiadającego w sobie całokształt ich indywidualnych przejawów. Każdy poszczególny kwiat w każdym momencie jest w stanie bezpośredniej identyczności z Kwiatem pierwotnym, którego jedną z poszczególnych emanacji stanowi. Istota pierwotna, która ma zawierać w sobie nieskończoną ilość przejawów wspólnej esencji w nieskończonej ilości miejsc i momentów — jest z konieczności istotą transcendentną. Lecz jej transcendentność nie zakłada w żadnym razie negacji konkretności, ponieważ nie przestaje uczestniczyć w substancji naturalnej i fizycznej. Starając się pojąć przedmiot naturalny w kategoriach jego genezy, musimy się zwrócić do Platonskiej koncepcji Idei. Poszukiwanie Idei, której geneza tkwi w przedmiocie naturalnym, bierze jako punkt wyjścia rzecz ziemską i poszczególną — ową „*minute particular*”, o której mówi Blake — zdążając następnie do jej genezy. Sięgając poza Ideę możemy poszukiwać Bytu jako istoty zawierającej esencję, podobnie jak Idea zawiera swoje własne poszczególne przejawy. Będąc przedmiotami naturalnymi kwiaty rodzą się jako wcielenia Bytu. „*Wie Blumen entstehen*” — to stawać się obecnym jako emanacja naturalna Bytu, jako epifania (w ontologicznym, a niekoniecznie teologicznym sensie tego słowa).

Ścisłe mówiąc, epifania nie jest początkiem, ponieważ objawia ona lub odkrywa tylko to, co z samej swej definicji nie może nigdy przestać być obecne. Jest to raczej odkrycie stałej obecności, która ukrywa się z wyboru; możliwe, że to my posiadamy zdolność uchylania się od jej obecności:

*So ist der Mensch: wenn da ist das Gut und es sorget mit Gaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.*

[Oto człowiek: póty nie poznaje i nie dostrzega dobra, / Póki sam Bóg dba o nie darami za niego.]

(*Brot und Wein*, strofa 5)

Obecność Bytu może być bowiem ukryta przed człowiekiem z jego własnej woli lub z woli samego Bytu; epifania ukazuje się raczej w formie zapoczątkowania niż odkrycia. Zdanie Hölderlina jest w rzeczywi-

stości zdaniem paradoksalnym, gdyż nie dałoby się pojąć „początku” Bytu. Łatwość, z jaką jednak akceptujemy to zdanie, świadczy o tym, do jakiego stopnia przystaliśmy na to, aby uważać nieobecność Bytu za fakt dokonany. „Piękno” owego zdania, swoboda, z jaką je przyjmujemy, pochodzi stąd, że splata ono urok poetycki jakiegoś początku, zawarty w czasowniku „*entstehen*”, ze stabilnością ontologiczną przedmiotu naturalnego i ziemskiego, która jest zawarta w słowie „*Blumen*”. Jednakże połączenie to jest możliwe tylko wtedy, gdy udajemy, że zapominamy o genezie przedmiotu naturalnego rezydującego w Bycie.

Czy rzeczywiste, czy też udawane — zapomnienie to jest zawsze bolesne; świadectwem tego stanu rzeczy jest strategiczny wybór słowa „kwiaty”, będącego ze swej istoty przedmiotem pragnienia. Efekt poetycki tego urywka uległby zasadniczej modyfikacji, gdyby Hölderlin napisał był np. „*Steine*” zamiast „*Blumen*”, chociaż prawomocność porównania pozostałaby nietknięta, póki mowa jest porównywana do przedmiotu naturalnego. Charakter kwiatu jako przedmiotu jawnego pragnienia wyraża aspirację do obecności Bytu, aspirację, która stworzyła obraz; w doświadczeniu fizycznym danego poszczególnego kwiatu objawiło się pragnienie odrodzenia się w formie naturalnej substancji. Obraz jest ożywiony tęsknotą do przedmiotu, sięgającą aż do granic tęsknoty do początku tego przedmiotu. Ten typ tęsknoty może istnieć tylko w warunkach nieobecności Bytu, w epoce takiej, jak owa „*dürftige Zeit* [czas marny]”, którą Hölderlin w tym samym wierszu identyfikuje z posthelleńskim światem zachodnim. W rezultacie egzystencja naturalnego obrazu poetyckiego zdradza sama przez się nieobecność Bytu, a powtarzające się użycie tego obrazu jako składnika pewnego stylu poetyckiego ustanawia zgodę na tę nieobecność.

Jasne jest, że w cytowanym urywku Hölderlina słowa nie rodzą się jak kwiaty. Wypowiedź poetycka szuka swej genezy w istocie innej niż ona sama; rodzi się z niebytu, usiłuje stać się pierwszym słowem przychodzącym na świat tak jak rodzą się przedmioty naturalne. Jako taka pozostaje głęboko różna od przedmiotów naturalnych. Hölderlinowskie „Teraz muszą rodzić się słowa, jak rodzą się kwiaty” stanowi doskonałą definicję tego, co można by nazwać „obrazem naturalnym”; obrazem wskazującym na pragnienie jakiejś epifanii, które jednak z konieczności przegrywa w swej próbie stania się epifanią, ponieważ pozostaje czystym początkiem. Z samej istoty języka wynika umiejętność tego pierwotnego wytryskiwania, ale zarazem i niemożność dokonania tej absolutnej identyfikacji ze samym sobą, identyfikacji istniejącej w przedmiocie naturalnym. Język poetycki może się wyłącznie rodzić; jest zawsze twórczy w tym sensie, że może *u s t a n a w i a ć* nawet to, czego nie ma; ale z tego właśnie powodu jest niezdolny ugruntować to, co ustanawia inaczej niż jako intencję świadomości. Mowa jest zawsze wolną obecno-

ścią ustanowioną przez świadomość; to dzięki mowie właśnie stałość istot naturalnych może być zakwestionowana, gdyż mowa otwiera ciągle od nowa i w nieskończoność „zawrotny, spiralny ciąg” dialektyki.

Na tego typu obraz — najprostszy i najbardziej fundamentalny, jaki sobie można wyobrazić — najchętniej wyrażamy zgodę. W ciągu długiego rozwoju poezji w w. XIX i XX trwa dominacja obrazu poetyckiego o tym samym zasadniczo charakterze co obraz, który właśnie prześledziliśmy w urywku Hölderlina (urywek ten — mówiąc marginesowo — daleki jest od wyczerpania całokształtu idei, którą sam Hölderlin przypisuje obrazowi poetyckiemu). Koncepcja ta opiera się na przekonaniu o pewnej pierwotności ontologicznej, istotnej dla przedmiotu naturalnego i ziemskiego. Mowa może istnieć tylko w tej mierze, w jakiej zbliża się coraz bardziej do ontologicznego statusu przedmiotu: właśnie jej stawanie się polega na tym ruchu. Ruch ten jednak, jak widzieliśmy, jest ze swej istoty paradoksalny i stąd z góry skazany na przegraną. Mogą istnieć kwiaty, które „są”, i słowa poetyckie, które „poczynają się”, ale nie może być słów poetyckich, które „poczynają się” tak, jakby „były”. Poezja XIX-wieczna powtarza w nieskończoności różnorodnych form doświadczenie tej przegranej i jej dramatyczną przygodę. Powracając do wielorakich archetypowych mitów tworzy z nich dramatyczne wyposażenie dla opisu tej przegranej; można by przeprowadzić analizę całego zespołu mitów w ich wersji romantycznej i poromantycznej, takich np. jak mity Narcyza, Prometeusza, wojny Tytanów, Adonisa, Prozerpiny *etc.* — dualizm tych sytuacji mitycznych odbija każdorazowo wewnętrzny dualizm samego metaforycznego języka. Czasami myśl i poezja romantyczna wydaje się tak bliska całkowitemu poddaniu się tęsknocie do przedmiotu, że rozróżnienia między przedmiotem a obrazem, wyobraźnią a percepcją, mową ekspresywną albo twórczą a mową mimetyczną i dosłowną stają się trudne. Tak się ma rzecz w niektórych urywkach Wordswortha i Goethego, ale również Baudelaire’a i Rimbauda, gdzie wizyjność wypada prawie jak obecność, jak pejzaż realny. Podobnie jest w wypadku takich poetyk bezpośredniości jak immanentna poetyka Bergsona i sformułowana poetyka Bachelarda, w których stopienie się materii ze świadomością dokonuje się przez pomieszanie percepcji i marzenia, przez poświęcenie *de facto* świadomości na rzecz przedmiotu. Któż bowiem nie dostrzega, iż „szczęśliwa łączność” z materią może stać się mową tylko wtedy, gdy tej łączności zabraknie?

W innych wypadkach lojalność wobec języka może posunąć się tak daleko, że zagarnięty przezeń przedmiot ulega niejako zniszczeniu, temu, co Mallarmé nazywał „jego wibracyjnym, niemal całkowitym zanikiem [*sa presque disparition vibratoire*]”; ale nawet w tym wypadku błędem byłoby myśleć, że prymarność ontologiczna przedmiotu została zakwestio-

nowana. Mallarmé, który poszedł w tym kierunku dalej niż jakikolwiek pisarz jego epoki, uważany jest często za poetę całkowicie poświęcającego pełnię ujęcia przedmiotu na rzecz klarowności świadomej mowy poetyckiej. Nie tylko krytycy, ale i sami poeci zareagowali na to ponowną afirmacją pozytywności substancji materialnej, ziemskiej i żywej, występując przeciwko destruktywnemu działaniu myśli. Przede wszystkim uczniowie Mallarmégo, Claudel i Valéry; uważając, że są w sytuacji, w której powinni zaczynać swoje dzieło tam, gdzie Mallarmé skończył swoje (podobnie jak Mallarmé definiował się jako ten, który zaczyna tam, gdzie Baudelaire zakończył), czuli się w obowiązku — jak Claudel — zając wprost przeciwną postawę lub też, bardziej subtelnie — jak Valéry w *Młodej Parce* — zastosować wprost przeciwny sposób obrazowania. Bunt zupełnie bezpodstawny, gdyż nikt tak jak Mallarmé nie był przekonany o istotnej prymarności przedmiotu naturalnego. Obraz zamykający jego dzieło — to obraz poety pochłoniętego przez przepaść ziemską, przez „morze” wszechobecnej substancji, z którą może on rywalizować myślowo, mając tylko „głupiutką szansę [*chance oiseuse*]”. Co prawda w jego dziele wartość tej prymarności jest niejako odwrócona i triumf natury jest tam przedstawiony jako „rozbicie [*naufrage*]” mowy poetyckiej, ale taka waloryzacja jest uzasadniona faktem, że Mallarmé czyni się własnowolnie *porte-parole* mowy poetyckiej, a nie „poszczególnego człowieka [*l'homme singulier*]”, nie zmieniając nic, jeśli chodzi o sytuację ontologiczną, w jakiej się ona znajduje. Odruch podziwu i odrazy wobec przedmiotu naturalnego właściwy dualizmowi romantycznemu, który z jednej strony chce być świadomością, ale z drugiej pojmuje istotę świadomości na obraz istoty-rzeczy, odruch bezpośrednio przeżyty w przeciwieństwach wzbogacających dzieła Wordswortha czy Baudelaire'a, staje się u Mallarmégo dialektyką „myślaną” refleksyjnej świadomości poetyckiej. Ta dialektyka jednakowoż nie atakuje nigdy supremacji istoty naturalnej, przeciwnie, wciąż ją potwierdza. „Wiemy, jako ofiary absolutnej formuły, że na pewno jest tylko to, co jest” — napisał Mallarmé i to jestestwo pozostaje zawsze dla niego „pierwszą z kolei naturą, dotykającą Ideą, narzucającą jakąś rzeczywistość nieokrzesanym zmysłom”.

Najlepszy tego dowód można znaleźć w samej strukturze symboli. Wszystkie te obrazy-klucze — morze, ptak lub skrzydło, pory roku, noc, słońce i tyle innych — są nie tylko zapożyczone, jak mówi Mallarmé, „z repertuaru natury”, ale dobywają swoje głębokie znaczenia ze swych właściwości, cechujących je jako przedmioty naturalne i ziemskie². I cho-

² Nawet „lazar” pierwszych poematów Mallarmégo, z epoki, kiedy jego słownictwo bywało jeszcze niestałe i czasami konwencjonalne, jest w zasadzie ziemski, mimo opozycji między lazurem a materią (w wierszu, o którym mowa). Prawdziwa dialektyka w tym wierszu nie rozgrywa się między niebem a ziemią, ale między uchwyceniem bezpośrednim przedmiotu (przejrzystość letniej pogody, która obja-

cięż obrazy te mogą wydawać się zdematerializowane, czysto idealne i uniwersalne, to są jednak zawsze tylko idealnym i uniwersalnym obrazem realności i jednostkowości. Morze, ptak i konstelacja gwiazdna swe działanie przyciągające w poezji Mallarmégo zawdzięczają temu, że są morzem, ptakiem czy konstelacją widzianymi z ziemi: morze nas pochłania, ptak pociąga nas swobodą lotu, konstelacja swoim niewzruszonym porządkiem. Mallarmé nie zatrzymuje się na ich konkretnym opisie ani na marzeniu o nich, lecz bezustannie poddaje badaniu za pomocą „myślanego” słowa poetyckiego tę naturę, której nie jest w stanie zachwiać. Jeśli tak się ma rzecz dla Mallarmégo, który jest krańcowym przypadkiem poety o świadomości zarówno samego siebie jak i antynatury, to można bez większego ryzyka dopuścić się uogólnienia stwierdzając, że prymarność ontologiczna przedmiotu charakteryzuje nieodmiennie spadkobierców romantyzmu. Szczegółowe zbadanie twórczości Mallarmégo potwierdza ten wniosek; podobnie jest z innymi poetami, którzy wydają się uwikłani w analogiczne dialektyki, takimi jak Stefan George, Yeats, Rilke, Eliot albo Valéry. U wszystkich jednak wysiłkowi towarzyszy boleść niepowodzenia i niemożności. Tak trudne pisarstwo naszych współczesnych, najgłębiej zaangażowanych w przeżycie literackie, wskazuje, że boleść ta zaznacza się coraz bardziej. Aby wyjść z impasu, w jakim się znalazła myśl poetycka, musi się ona zwrócić do wspierającej ją przesłanki i przemyśleć od nowa status ontologiczny obrazu. Aby znaleźć oznaki kierunku, w jakim medytacja taka mogłaby zdążać, należy szukać nie tyle wśród dziedziców romantyzmu, ile raczej wśród jego prekursorów. To, co dla spadkobierców wydaje się tak nieodwołalne, że prawie niemożliwe jest dla nich przyjęcie innej drogi, to dla prekursorów stanowi tylko jedną z możliwości, nad której wyborem się wahają. Dlatego dążenie do zrozumienia obecnego kryzysu wyobraźni poetyckiej wiedzie nas w stronę tradycji i pisarzy usytuowanych w półcieniu romantyzmu, takich jak Rousseau, Goethe, Hölderlin i Wordsworth. Chcielibyśmy pokrótce zwrócić uwagę na ciekawy aspekt tych wahań u pierwszych romantyków; zestawienie trzech słynnych urywków powinno nam wystarczyć dla zasugerowania, o jaki problem chodzi.

Owe trzy urywki, które chcemy porównywać, ukazują momenty duchowego objawienia przeżytego przez wymienionych poetów; świadectwem tego jest widoczna w tych fragmentach pozytywna i dobitna obecność pierwiastka boskiego. Każde z tych przytoczeń stanowi obraz okolicy alpejskiej: urywek z Rousseau to słynna stronica *Nowej Heloizy*, gdzie Saint-Preux opisuje pejzaż z Valais:

wia ziemię w całej jej pełni) a uchwyceniem pośrednim (woal „mgły” przywołany w środkowych strofach wiersza). Po *Hérodiade* dwuznaczny symbol lazuru znika z poezji Mallarmégo; słowo „niebo” w *Pomniku Edgara Poe* nie jest wcale ciepłym lazurem lata [„*tiède azur d'été*”] z poematu *Hérodiade* albo wiersza *L'Azur*.

I nie tylko ludzka praca nadawała owym niezwykłym okolicom piętno tak dziwacznej różnorodności; sama natura jak gdyby upodobała sobie własne przeciwieństwo, tyle odmiennych w tym samym miejscu przybierała postaci. Jednocząc naraz wszystkie pory roku, wszelkie zjawiska klimatu, całą różnorodność gleb, tworzyła nie znaną gdzie indziej harmonię ziemiopłodów nizinnych i alpejskich: od wschodu mieliśmy wiosenne kwiaty, od południa jesienne owoce, od północy zimowe lodowce. <...>

Tego dnia właśnie wstąpiłem na góry najmniej wyniesione, a przebywszy ich nierówności, dotarłem do wyższych, leżących w pobliżu. Po przechadzce w chmurach znalazłem się w miejscu pogodniejszym, skąd w odpowiedniej porze roku ogląda się wzbierające pod stopami burze i pioruny; jest to zbyt pochlebiony obraz duszy mędrca, jakiego nigdy nie było albo jaki żyje jedynie w miejscach, z których się wywodzi przenośnia.

I tutaj właśnie, w czystości otaczającego mnie powietrza, rozpoznałem jasno prawdziwą przyczynę odmiany mego usposobienia i powrotu owego wewnętrznego, a od dawna utraconego spokoju. Bo przecież wszyscy ludzie przebywający w wysokich górach odnoszą na ogół nie zawsze uświadomione wrażenie, że w czystym i lekkim powietrzu łatwiej się oddycha, zwawiej porusza, pogodniej myśli, mniej gorąco pragnie przyjemności i snadniej panuje nad żądzami. Medytacja staje się czymś wielkim i wzniosłym, dostosowanym do otaczających nas przedmiotów, przemieniając się w jakąś błogą rozkosz, bez domieszki zmysłowości czy goryczy. Wydaje się, że wznosząc się nad ludzkie siedziby pozostawiamy w dole wszystkie nikczemne i ziemskie uczucia, a zbliżając się krok za krokiem do podniebnych regionów wprowadzamy do duszy coś z ich nienaruszonej świeżości. Powaga nie idzie tu w parze z melancholią, spokój z obojętnością, a samo życie i myślenie sprawiają radość... Przedstaw sobie różnorodność, wielkość, piękność tysiąca zadziwiających widoków; przyjemność znalezienia się w całkowicie nowym dla siebie otoczeniu, wśród nie znanych dotąd ptaków, dziwacznych i niespotykanych roślin, gdzie ogląda się jak gdyby inną naturę w pośrodku nowego świata. Niewypowiedziana różnorodność zachwyca wzrok, a wdzięk jej podnosi rzadkość powietrza ożywiającego barwy, podkreślającego zarysy, przybliżającego widoki; odległości wydają się krótsze niż na równinach, gdzie gęste powietrze spowija ziemię zasloną, a górski horyzont pozwala obejrzeć więcej przedmiotów, niż zdawałoby się, że ich zdoła pomieścić. A wreszcie widowisko to posiada coś, co w uniesienie wprawia ducha i zmysły, jakieś czarnoksiężskie i nadprzyrodzone właściwości; zapominamy o wszystkim, zapominamy o własnym istnieniu, nie wiedząc nawet, gdzie się znajdujemy...³

Tekst Wordswortha mieści się w długim poemacie narracyjnym *The Prelude*. Opisuje wrażenia poety przy przechodzeniu Alp w drodze powrotnej z jednego z festynów na cześć triumfu Rewolucji Francuskiej. Wordsworth zaczyna od modlitwy o ocalenie klasztoru Grande Chartreuse [Pustelni Kartuzów], zagrożonego zniszczeniem przez rewolucjonistów. Jego modlitwa zwraca się najpierw do słowa Bożego, a następnie, z większą pokorą („*for humbler claim*”), do natury:

*and for humbler claim
Of that imaginative impulse sent*

³ [J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*. Przełożyła i opracowała E. R z a d k o w s k a. Wrocław 1962, s. 44—47. BN II 136.]

*From these majestic floods, yon shining cliffs,
The untransmuted shapes of many worlds,
Cerulean ether's pure inhabitants,
These forests unapproachable by death,
That shall endure as long as man endures,
To think, to hope, to worship, and to feel,
To struggle, to be lost within himself
In trepidation, from the blank abyss
To look with bodily eyes, and be consoled.*

[i z większą pokorą / Do tego impulsu wyobraźni zesłanego / Z królewskich potoków, lśniących skalnych ścian, / Niezmiennych kształtów wielorakich światów, / Błękitnego nieba czystych mieszkańców, / Z tych lasów, co niedostępne są śmierci, / Która trwa póty, póki człowiek żyje, / Myśli, ma nadzieję, wielbi i czuje, / Walczy, ginie z niepokoju o siebie / Samego, spogląda z białej otchłani / Oczyma cielesnymi, pocieszając się.]

(*The Prelude*, VI, 11, 477—487)

Nieco dalej Wordsworth opisuje drogę przez szczyt Simplon:

Wysoko, beźmiernie wysoko,
Bór, co, butwiejąc, nigdy nie zbutwieje,
I nieruchome wichry wodospadów
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 mącający 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 końca⁴.

(*The Prelude*, VI, 11, 624—640)

Wiersz Hölderlina *Powrót do krewnych* zaczyna się od opisu pejzażu górskiego podziwianego przez poetę w Szwajcarii w czasie podróży do rodzinnej Szwabii:

W głębi Alp jeszcze noc jaśniejąca, i chmura
Tworząc radosny poemat zakrywa zionącą dolinę.
Tędy-tamtędy przewala się z szumem i spada górskie powietrze,
Stromo przez jodły prześwieca ukośny promień i znika.
Powoli śpieszy i zmaga się drżący z radości Chaos,
Młody z postaci, lecz silny, święci ten spór miłosny
Między skałami i wrze, i waha się w wiecznych granicach,

⁴ [W. Wordsworth, *Preludium*. W zbiorze: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. K r y ń s k i. Wrocław 1963, s. 179. BN II 143.]

Albowiem jeszcze rozwińlej, zuchwalej nadciąga poranek,
 Gdyż bezgraniczniej rośnie tam rok, i święte
 Godziny, dni wiążą się tam zmieszane śmielej ze sobą.
 Jednak ptak nawałnicy zauważa porę i między
 Górami w powietrzu przebywa wysoko, dzień przyzywając.

.
 Spokojnie błyszczą tymczasem srebrzyste szczyty,
 I już tam śnieg jaśniejący jest pełen róż. I wyżej
 Nad światłem przebywa Bóg błogosławiony, czysty,
 Rozradowany grą świętych promieni.
 W ciszy mieszka samotnie, i jego twarz jaśnieje;
 On, co sam jest eterem, wydaje się chętnie rozdawać
 [Życie i tworzyć radość wraz nami.]⁵

(*Heimkunft*, strofy 1 i 2)

W każdym z tych urywków znajduje się opis przejścia od natury ziemskiej i materialnej do natury niebiańskiej i duchowej — słowo „niebiański” jest tu użyte w sensie dosłownym bez konotacji raju czy życia przyszłego; stąd podstawowa cecha owych trzech opisów: natura, którą z początku przywołują i umieszczają w świecie fizycznym między szczytami górskimi a zhumanizowaną naturą równin, jest naturą głęboko rozdwojoną i paradoksalną; naturą, która — jak mówi Rousseau — „jak gdyby upodobała sobie własne przeciwieństwo”. Każdy z cytowanych poetów opisuje ją w terminologii absolutnych i biegunowych sprzeczności. Rousseau nieustannie miesza i przetasowuje porządek pór roku i prawidłowości geograficzne. Bardziej subiektywny język Wordswortha wyraża w samej swojej strukturze przeżycie tej sprzeczności, wynikającej z wykluczających się nawzajem opozycji i pełnego nieporządku, w którym niebo i ziemia są jakby zamienione miejscami: „bór, co, butwiejąc, nigdy nie zbutwieje”, „z błękitu nieba bijące potoki”, a wszystko to streszczone w przejmującym obrazie zastygłego ruchu — „nieruchome wichry wodospadów”. Tekst Hölderlina obfituje w struktury oksymoroniczne; każda kombinacja słowna, każdy ruch wyraża tu sprzeczność: „noc jaśniejąca”, „powoli śpieszy”, „spór miłosny”, „przewala się z szumem i spada [*toset und stürzt*]”, „uporządkowane, zmieszane [*geordnet, gemischt*]”, „prześwieca i znika”, „drżący z radości” itd. Czuje się tu intensywność napięcia wewnętrznego, które mieści się w samym sercu rzeczy ziemskich i jest gotowe doprowadzić je do wybuchu. Tę rozbuchaną gwałtowność uspokaja tylko ruch wstępowania, opisywany we wszystkich trzech fragmentach; dzięki temu ruchowi wyobraźnia poetycka odrywa się niejako od natury ziemskiej i kieruje się ku owej „innej naturze”, o której mówi Rousseau i która łączy się z jasnym, przejrzystym, niematerialnym charakterem substancji nieba. Bachelard bardzo dobrze opisał takie marzenia oparte na wstępowaniu, jednak niedostatecznie podkreślił, że intencją tych marzeń jest nie tylko umknienie z materii ziemskiej, aby

⁵ [F. Hölderlin, *Powrót do krewnych*. W: *Poezje wybrane*. Przełożył i wstępem poprzedził M. Jastrun. Warszawa 1964, s. 61—62.]

niejako odpocząć od jej ciężenia i dominacji, ale także i odkrycie, rewelacja nowej koncepcji stosunków między świadomością a przedmiotami; znaczące pod tym względem jest to, że Bachelard — całkiem inaczej niż w trzech cytowanych wyżej urywkach — sytuuje obrazy ukazujące odpoczynek na ziemi. W tej mierze, w jakiej powietrze jest niewidzialne, reprezentuje ono pełną płynność Bytu znajdującego się całkowicie poza światem; znajdującego się — jak ów „Bóg”, o którym mówi Hölderlin — „nad światłem” („über dem Lichte”). Poeci stają się jak te chmury opisane przez Wordswortha — „błękitnego nieba czyści mieszkańcy” — ani lazurem, ani nawet konstelacją Mallarmégo widzianą z ziemi przez zatapiającego się w niej człowieka, lecz samym przedmiotem niebiańskim, mieszkańcem nieba. Słowo poetyckie zamiast być — jak „kwiat” Hölderlina w *Brot und Wein* — owocem ziemi, staje się — jak chmury — owocem nieba. Prymarność ontologiczna, umiejscowiona poprzednio w ziemskim i sielskim „kwiecie”, przemieszcza się w coś, co można — jeśli się chce — nazwać „naturą”, ale czego nie można już nazwać ani materią, ani przedmiotem, ani rzeczą, ziemią, kamieniem czy kwiatem. Tęsknota do przedmiotu przemieniła się w tęsknotę do nieba; jest to przeżycie, którego nie należałoby wiązać z tęsknotą chrześcijańską, ponieważ religia Chrystusa jest właśnie religią Boga wcielonego. Gdy czystej wody chrześcijanin — np. taki jak Alosza Karamazow — przeżywa swój moment prawdy, to Dostojewski każe mu ucałować ziemię.

Każdy z cytowanych fragmentów opisuje więc świadomość uwikłaną w opozycje półziemskiej, półniebiańskiej natury — co „upodobała sobie własne przeciwieństwo” — oraz jej wstępowanie w inną świadomość, w której owa dwoistość zostaje zaspokojona i w której odnajduje się „ów wewnętrzny, a od dawna utracony spokój”. (Ma się rozumieć, że szereg trzech dzieł, z których fragmenty wybrano, wskazuje dostatecznie wyraźnie, iż spokój ów niełatwo jest osiągnąć raz na zawsze. Niemniej w wypadku *Nowej Heloizy*, *The Prelude* oraz wiersza *Powrót do krewnych* właśnie pojawienie się owego momentu spokoju — „S p o k o j n i e błyszczą tymczasem srebrzyste szczyty” — pieczętuje definitywnie los wymienionych autorów i naznacza go jako los z samej swej istoty poetyckiej.) W urywku wstawionym między dwa zacytowane opisy Wordsworth sławi zdolność, która pozwoliła mu osiągnąć tę nową wiedzę, i nazywa ową zdolność wyobraźnią:

O wyobraźnia! która się unosi
 Przed pieśni mojej okiem i postępem,
 Jak samorodny opar; <...>
 <...> w takiej sile,
 Co się narzuca, w takich nawiedzeniach
 Groźnych obietnic, kiedy światło zmysłów
 Gaśnie, w rozbłyskach, co nam objawiły
 Świat niewidzialny; w niej przebywa wielkość,

Umysł, pod takim sztandarem walczący,
 Ni o trofeach nie myśli, ni łupach —
 Świadcztwach męstwa; błogo mu z myślami,
 Co są nagrodą i doskonałością
 Własną; potężny jest w sobie, w radości,
 Która go kryje jak wylewy Nilu ⁶.

(*The Prelude*, VI, 11, 591—614)

Ale ta wyobraźnia ma mało wspólnego z władzą, która wytwarza obrazy naturalne rodzące się tak, „jak rodzą się kwiaty”. Wskazuje ona, że świadomość wyobraźniowo-mysłowa może być samowystarczalna, niezależna od jakiegokolwiek relacji z przedmiotem zewnętrznym i nie pobudzana intencją docelowości przedmiotu. Podobnie jak Rousseau podkreślający, że ekstaza Saint-Preux jest „bez domieszki zmysłowości”, tak i Wordsworth, który posunął się aż do określenia ziemi przedziwną peryfrazą „biała otchłań”, kładzie nacisk na to, że wyobraźnia może zjawić się dopiero wtedy, gdy „światło zmysłów gaśnie” i gdy myśl osiąga szczyt, stając się swą własną „nagrodą i doskonałością własną”. Podobnie w piątej *Rêverie* Rousseau deklaruje się jako „zadowolony, że jest [content d'être]”, i nie korzystający „z niczego zewnętrznego wobec siebie, z niczego prócz siebie samego i swej własnej egzystencji”.

Prawdę mówiąc, nie wiemy, czy język poetycki wywodzący się z takiego rodzaju wyobraźni tworzyłby jeszcze obrazy podobne do tych, z którymi jesteśmy obyci. Dzieła z pierwszego okresu romantyzmu — z jedynym możliwym wyjątkiem niektórych poematów Hölderlina poprzedzających nieco jego szaleństwo — nie dostarczają nam odpowiednich przykładów; dzieła te bowiem co najwyżej z m i e r z a j ą w kierunku takich intuicji i pochodzą z owych regionów mieszanych i sprzecznych, których opis znajdujemy w wyżej przedstawionych trzech fragmentach. Ponadto źle zrozumieliśmy tych poetów, skoro krytyka tradycyjnie uznała za „panteistów” pisarzy, którzy być może jako pierwsi w zachodniej tradycji helleńskiej i chrześcijańskiej zakwestionowali ontologiczny prymat przedmiotu zmysłowego w języku poetyckim. Zastanawiając się bardziej nad oscylacją ontologicznego statusu obrazu możemy zapewne lepiej zrozumieć prawdziwą naturę kryzysu, który chociaż stawia współczesny język poetycki w obliczu ciągłego zagrożenia, to czyni go jednak równocześnie depozytariuszem nadziei związanych ze zmartwychwstaniem. Nadziei, których — jak się zdaje — żadna inna aktywność umysłowa nie jest w stanie ofiarować.

Przełożyła Alberta Labuda

⁶ [Wordsworth, *Preludium*, s. 177—178.]