

Maria Bożenna Fedewicz

Paul de Man o literaturze romantycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 105-141

1988

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.

MARIA BOŻENNA FEDEWICZ

PAUL DE MAN O LITERATURZE ROMANTYCZNEJ

The Rhetoric of Romanticism to trzecia książka Paula de Mana¹, autora dwu klasycznych już pozycji literaturoznawstwa amerykańskiego: *Blindness and Insight* (1971; wyd. 2, z r. 1983, rozszerzone o 5 esejów, w tym o najsłynniejszy bodaj *The Rhetoric of Temporality*) oraz *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979), obejmujących jedynie część bardzo wielu prac rozsianych po różnych amerykańskich i europejskich czasopismach i almanachach poświęconych badaniom literackim; to także książka ostatnia, bo choć opatrzona przedmową autora, ukazała się już po jego śmierci. Ten niewątpliwie jeden z najgłośniejszych i najoryginalniejszych współczesnych krytyków (tak zapewne, zgodnie z tradycją anglosaską, sam by się określił) nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także we francusko- i niemieckojęzycznych częściach Europy, jako że wiele z jego esejów ukazywało się pierwotnie w tych językach — czytelnikowi polskiemu znany jest z kilku zaledwie artykułów, których przekłady znalazły się w „Tekstach” i w „Pamiętniku Literackim”².

W tej sytuacji pojawia się pierwsza trudność: najbardziej nawet ogólna prezentacja *The Rhetoric of Romanticism* — dzieła autora najczęściej chyba cytowanego w amerykańskiej krytyce ostatnich lat, człowieka, którego pamięci poświęcono numery paru czasopism i co najmniej jedną książkę³, wymagałaby nakreślenia jego sylwetki na tle badań literackich w Stanach Zjednoczonych i przedstawienia, choćby bardzo pobieżnego,

¹ P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984. Podawane dalej liczyby w nawiasach wskazują stronicę tej książki.

² P. de Man: *Historia literatury i nowoczesność w literaturze*. Przełożył J. Gościński. „Teksty” 1973, nr 5; *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3; *Semiologia a retoryka*. Przełożyła M. B. Fedewicz. Jw., 1986, z. 2; *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przełożyła M. B. Fedewicz. Jw.

³ H. Felperin, *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*. Oxford 1985. Dedykacja: „Geoffreyowi Hartmanowi i pamięci Paula de Mana”.

głównych nurtów jego myśli (bo trudno tu mówić o jakichś „tezach”), zagadnień, jakie go przede wszystkim (w opinii niektórych — wręcz obsesyjnie) zajmowały, postawy krytycznej (czy „badawczej”) i jej ewentualnej ewolucji, wykazania ciągłości — lub jej braku — między tą publikacją a poprzednimi, itd. Wydaje się np., że nie sposób sensownie omówić tej książki nie odwołując się nieustannie do innych prac de Mana. Następna trudność, na jaką natrafia się chcąc przedstawić czy „streścić” jego eseje, ma charakter bardziej zasadniczy: jak streścić czy „sparafrazować” wywody kogoś, kto uważał ten rodzaj „rozumienia” za „najlepszą drogę do oderwania umysłu od prawdziwych przeszkód” i był zdania, że jej „celem jest rozmazywianie, zagmatwanie oraz ukrycie nieciągłości i rozkładu homogeniczności własnego dyskursu”? Kogoś, kto próbował być „rzeczywiście precyzyjny, zastępując [...] parafrazę przez coś, co można by nazwać [...] autentycznie analitycznym odczytaniem”⁴, a kto jednocześnie, mimo że najczęściej powtarzanymi określeniami stosowanymi do jego drobiazgowych analiz były „rygorystyczna” i „logiczna”, tak często narażał się też na zarzut „arbitralności” i stwierdzenia, że najbardziej „logiczne” i „rygorystyczne” z jego wywodów w efekcie uchylają „wszelkim przyjętym pojęciom logicznego sensu i spójności”⁵.

W związku z problemem, jakim jest „parafrazowanie” de Mana, nasuwa się wreszcie pytanie, czy omawianie jego prac będące niejako „rekonstrukcją” to w ogóle forma właściwa w stosunku do autora tyłu wypowiedzi metakrytycznych; czy nie należałoby go raczej poddać „dekonstrukcji”, wskazać tej samej gry „wglądu i zaślepienia”, jaką on w swej książce *Blindness and Insight*, zbiorze esejów poświęconych, jak mówi podtytuł, „retoryce współczesnej krytyki” (czy — jak byśmy powiedzieli w Polsce — badań literackich), wskazywał u Nowych Krytyków, Ludwiga Binswängera, Georga Lukácsa, Maurice’a Blanchota, Georges’a Pouletta, Martina Heideggera, bądź też w najsłynniejszej chyba „dekonstrukcji dekonstrukcji” — u Jacques’a Derridy. Wszakże i w tekstach de Mana niewątpliwie występuje podobna niespójność między konstatywną i performatywną funkcją języka, między tym, co język mówi, a tym, co robi, owa „retoryczność”, którą rozpoznawał u innych. „Rekonstrukcyjne” ujęcie „dekonstrukcjonisty” uwikłane jest w pewien szczególnie paradoks i prowadzi do swego rodzaju „aporii”, o której tak często mówił de Man i którą próbuje ukryć parafraza.

⁴ P. de Man, *Foreword*. W: C. Jacobs, *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin*. Baltimore 1978. Cyt. za: R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 126.

⁵ Ch. Norris, *The Contest of Faculties. Philosophy and Theory After Deconstruction*. London and New York 1985, s. 72.

Jednakże podejście krytyczne najbliższe autorowi *The Rhetoric of Romanticism* wymagałoby nie tylko jego wirtuczerii, ale także analiz również szczegółowych jak jego własne, nie mieszczących się w przewidzianych tu ramach. Dlatego też, rezygnując z „dekonstrukcjonistycznego” odczytania, wypada przyjąć raczej perspektywę tradycyjną w przedstawieniu autora i książki o tyle może dlań reprezentatywnej, że złożyło się na nią 10 esejów pochodzących z bardzo różnych okresów, od najszerszej chyba znanej z prac „wczesnych” — *Struktury intencjonalnej obrazu romantycznego* (*Structure intentionnelle de l'image romantique*, 1960) — poprzez fragment nie publikowanej pracy doktorskiej de Mana z tego samego mniej więcej okresu, esej *Shelley Disfigured* ze słynnego „manifestu” dekonstrukcjonistów z Yale, *Deconstruction and Criticism* (1979), aż po ostatnie niemal, napisane specjalnie do *The Rhetoric of Romanticism* prace.

Należący do pokolenia wychowanego na tej odmianie formalizmu, jaki reprezentowała Nowa Krytyka, i na jej technikach „close reading”, de Man bywa również często określany jako kontynuator tego kierunku, jak nazywany jego „zabójcą”. Bezsprzecznie przy wszystkich swych ograniczeniach, zwłaszcza filozoficznych, Nowa Krytyka rozwinęła szereg metod opisu i interpretacji form literackich i nietrudno stwierdzić, że „z punktu widzenia technik bardzo niewiele wydarzyło się w amerykańskich badaniach literackich od czasu nowatorskich prac Nowej Krytyki”⁶. Niemniej formalizm ten okazał się dla wielu „muzą zaborczą i tyrańską”⁷; reakcją na jej wszechwładzę stały się na gruncie amerykańskim zarówno „krytyka świadomości” o orientacji fenomenologicznej, jak psychoanaliza i w ogóle krytyka o bardziej „filozoficznym” i europejskim nastawieniu. Za reprezentujące taki właśnie kierunek zaczęły od początku lat siedemdziesiątych uchodzić prace literaturoznawców, których ochrzczono mianem „szkoły z Yale” — przede wszystkim Geoffreya Hartmana, Harolda Blooma i Paula de Mana. Ich odrębność na tle literaturoznawczego „establishmentu” oraz pod wieloma względami opozycyjność wobec Nowej Krytyki ujął ironicznie Hartman, gdy pisał:

Ci Wyższego Lotu [*The Sky Writers* — do których i jego zaliczano] marszerują pod sztandarem Hegla i Filozofii Kontynentalnej, natomiast szkoła Zdrowego Rozsądku [w nauce o literaturze] obywa się bez żadnej filozofii, z wyjątkiem może Locke'a i domorosłego organicyzmu⁸.

⁶ De Man, *Semiologia a retoryka*, s. 270.

⁷ *Ibidem*. Gdzie indziej P. de Man (*The Dead-End of Formalist Criticism*. W: *Blindness and Insight*. Wyd. 2. London 1983, s. 230. Dalej do tego tomu odsyłać się będzie skrótem B; następująca po nim liczba wskazuje stronie) stwierdza po prostu: „całe pokolenie zostało wychowane w tym podejściu do literatury bez świadomości jakiegokolwiek innego podejścia”.

⁸ G. Hartman, *The Recognition Scene of Criticism*. „Critical Inquiry” 1977, nr 4, s. 409.

Paul de Man ze swym swobodnym poruszaniem się w europejskiej tradycji i kulturze filozoficznej i literackiej, ze swą trójjęzycznością i stałymi kontaktami z intelektualnymi środowiskami Europy — był bez wątpienia na stosunki amerykańskie postacią dość niezwykłą, nawet w kontekście „szkoły z Yale”⁹. Obecność Derridy w uniwersytecie w New Haven i jego wzrastający wpływ dały początek „dekonstrukcjonizmowi” i tak też zaczęto z czasem nazywać „szkołę”. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dekonstrukcjonizm rozpowszechnił się w Stanach Zjednoczonych tak dalece, że — ku niejakiemu zakłopotaniu jej programowo nieprogramowych twórców — wyparł wiele innych, bardziej tradycyjnych podejść, także w akademickiej dydaktyce literatury. „Scena krytyki” nie została jednak całkowicie zdominowana przez dekonstrukcję, zarówno w jej postaci „czystej” — Derridańskiej — jak i w bardziej „udomowionej” wersji rodzimej. Pozostały na niej — by wymienić tylko najważniejsze — i marksizm (choć raczej w wariacie Althusserowskim), i psychoanaliza (choć jest to coraz bardziej psychoanaliza „według Lacana” niż „według Freuda”), i krytyka fenomenologiczna (choć raczej spod znaku Heideggera niż Husserla), a także krytyka odbioru. Wszystkie te kierunki bywają określane jako „poststrukturalistyczne”, lecz ujęcie takie, wyrosłe z doświadczeń europejskich, jest nieco mylące w stosunku do doświadczeń amerykańskich; jak wiadomo, strukturalizm nie zdążył się naprawdę w Stanach zadomowić i w gruncie rzeczy zaczął oddziaływać dopiero wtórnie, w swej wersji właśnie antycy poststrukturalistycznej. Wszystkie one jednak — z wyjątkiem marksizmu — stanowią tło, na którym łatwiej można dostrzec zarówno oryginalność autora *The Rhetoric of Romanticism*, jak i jego usytuowanie wobec krzyżujących się niekiedy postaw i języków krytycznych.

Stosunek de Mana do Nowej Krytyki i formalizmu jest niewątpliwie dość złożony: za niepodważalne zasługi tego kierunku uważa on „udoskonalenie technik analitycznych i dydaktycznych, które niejednokrotnie prowadziły do godnych uwagi egzegez” oraz „wydobycie na jaw niedostatków podejścia historycznego, takiego jakie praktykowano w Stanach Zjednoczonych” (B 230), demaskuje natomiast ograniczenia wynikające z mniej lub bardziej *explicite* przyjmowanych założeń (integralność i autonomia dzieła literackiego, ścisła odpowiedniość między doświadczeniem autora a wyrazem tego doświadczenia, czyli formą, itd.) oraz z „presupozycji” filozoficznych i „ontologicznych” (B 231, 232), a spośród nich —

⁹ W wydaniu 1 *Blindness and Insight* znalazły się głównie analizy prac krytyków nieamerykańskich, sam zaś już podtytuł książki de Mana *Allegories of Reading* — w przekładzie brzmiałby: *Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta* — stawiał ją poza obrębem tradycyjnie rozumianej „komparatystyki”.

najbardziej podstawową jest bez wątpienia zakładanie, że język, poetycki czy niepoetycki, może wypowiedzieć każde doświadczenie, wszelkiego rodzaju, nawet proste postrzeżenie. [B 232]

Z drugiej zaś strony wykazuje on — dekonstrukcjonistycznie — jak praktyka Nowej Krytyki podważa owe założenia i presupozycje, jak zamiast jednolitej formy i dającego się ustalić znaczenia otrzymujemy np. Empsonowskie wieloznaczności. Znamienny jest przy tym fakt, że taką właśnie postawę znajdujemy zarówno we wczesnym eseju z r. 1954, *The Dead-End of Formalist Criticism* (esej ten ukazał się pierwotnie w języku francuskim w „Critique”), jak i w późniejszej pracy, z lat sześćdziesiątych, *Form and Intent in the American New Criticism*. Ta ostatnia przynosi zresztą ujętą metakrytycznie tę samą problematykę, którą na poziomie krytycznym odnajdujemy w *Strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego* otwierającej *The Rhetoric of Romanticism*, a która sprawiła, że de Mana w początkowym okresie zbyt pochopnie chyba zaliczono do wyznawców fenomenologii. W owym szkicu metakrytycznym poświęca on wiele miejsca oczywiście, jak mogłoby się wydawać, rozróżnieniu między wąsko pojętą intencjonalnością, taką jak ją rozumieli np. Wimsatt i Beardsley oraz ich naśladowcy mówiący o „błędzie intencjonalności”, a intencjonalnością w rozumieniu np. Husserlowskim. Wimsatt *et consortes* widzieli w „intencjonalności” jedynie element psychologiczny, zewnętrzny wobec dzieła literackiego. Tymczasem —

natura pojęcia intencjonalności nie jest ani fizyczna, ani psychologiczna, lecz strukturalna. [...] Intencjonalność strukturalna określa wzajemne związki między składnikami powstającego w rezultacie przedmiotu we wszystkich jego częściach, natomiast związek między stanem umysłu, w jakim znajduje się osoba dokonująca aktu ustrukturywania, a ustrukturywanym przedmiotem jest całkowicie przypadkowy. [B 25]

Odrzucając czy ignorując aspekt intencjonalny dzieła sztuki nadaje się takiemu dziełu status analogiczny do statusu przedmiotu naturalnego, którego „znaczeniem” jest „całość wyglądów zmysłowych”, a tym samym pomija się a k t jako konstytutywny dla sposobu istnienia dzieła (B 23, 24).

Przyczyny „częściowego niepowodzenia amerykańskiego formalizmu, który nie wydał prac o wybitnym znaczeniu”, upatruje de Man właśnie w nieuświadomianiu sobie przez jego przedstawicieli „intencjonalnej struktury formy literackiej” (B 27). Jesteśmy tu więc w kręgu zagadnień *Struktury intencjonalnej obrazu romantycznego*. Jeśli jednak w *Form and Intent*, a także w *The Dead-End of Formalist Criticism* można by się dopatrzeć fenomenologicznego podejścia do literatury, „ważna lektura” *Struktury intencjonalnej* nie pozwala, jak słusznie wskazuje Juliet Flower Mac Cannell, na tak jednoznaczne przyporządkowanie¹⁰. Odnajdu-

¹⁰ J. F. Mac Cannell, *Portrait: de Man*, „Genre” 1984, nr 1/2.

jemy tu wprawdzie te same wątki, których wprowadzenie umożliwiła niejako fenomenologia. Obraz romantyczny ze swą „tęsknotą do przedmiotu naturalnego”, do tego, by słowa „rodziły się, jak rodzą się kwiaty”, i uznawaniem — mniej lub bardziej *explicite* — ontologicznego prymatu takiego przedmiotu odzwierciedla w gruncie rzeczy te właśnie „presupozycje”, jakie legły u podstaw Nowej Krytyki z jej organicyzmem i „genetyczną” koncepcją języka, presupozycje, które kwestionuje de Man w *The Dead-End of Formalist Criticism*, podważając „status egzystencjalny doświadczenia” i wskazując, że to, co wydaje się dane, jest w istocie konstrukcją — język nie zawiera w sobie ani nie odbija doświadczenia, on je „konstytuuje” (B 232). Język nie może rodzić się, „jak rodzą się kwiaty”, nie ma on źródła w Bycie, jak przedmiot naturalny.

[Język poetycki] jest zawsze twórczy w tym sensie, że może *ustanawiać* nawet to, czego nie ma; ale z tego właśnie powodu jest niezdolny ugruntować to, co ustanawia inaczej niż jako intencję świadomości¹¹.

Zakwestionowanie „ontologicznego prymatu” przedmiotu prowadzi — tak w obrazie romantycznym, jak i w myśli krytycznej — do przyznania prymatu wyobraźni (w języku romantyków) czy świadomości (w języku fenomenologów). A jednak w rozważaniach poświęconych trzem fragmentom — z Rousseau, Wordswortha i Hölderlina — mającym ilustrować taką właśnie możliwość, natrafiamy na koniec na stwierdzenie:

świadomość wyobraźniowo-myślowa może być samowystarczalna, niezależna od jakiegokolwiek relacji z przedmiotem zewnętrznym i nie pobudzana intencją docelowości przedmiotu¹².

Odnosi się ono wprawdzie do analizowanych tu fragmentów, ale też niewątpliwie wskazuje na ujęcie, które choć czerpie z możliwości, jakie daje fenomenologia, trudno uznać za ortodoksyjnie fenomenologiczne — mówiąc inaczej, wykorzystuje się tu pewną metodologię, nie podpisując się pod doktryną.

Struktura intencjonalna obrazu romantycznego dostępna jest w polskim przekładzie, nie wymaga więc szerszego omówienia. Należy tylko zwrócić uwagę, że w tym wczesnym przecież eseju znajdujemy wszystkie niemal wątki czy „tematy”, które w innej, bardziej rozbudowanej czy zmienionej postaci przewijają się będą przez całą książkę — począwszy od tytułowego „obrazu” (występującego także w dwu innych tytułach w tomie), który już w swej pracy doktorskiej uznał de Man za „najwymowniejszą jednostkę stylistyczną” w „całej poezji romantycznej” (151), poprzez: „Odruch podziwu i odrazy wobec przedmiotu naturalnego właściwy dualizmowi romantycznemu, który z jednej strony chce być świadomością, ale z drugiej pojmuje istotę świadomą na obraz istoty-

¹¹ De Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, s. 311.

¹² *Ibidem*, s. 319.

-rzeczy [...]”, „dualizm samego metaforycznego języka”¹³, aż po ustanawiającą moc języka. Także przywoływani tu autorzy, Rousseau, Wordsworth i Hölderlin, pojawiać się będą w kolejnych esejach — nie tylko jako autorzy, ale również jako „obrazy” czy „postacie” — podobnie jak często wracać będą w różnych kontekstach te same fragmenty ich dzieł. W układzie książki (właśnie książki, bo wbrew jej genezie nie jest to tylko luźny zbiór esejów) przecinają się zresztą jakby dwie zasady: jedna to układ „z grubsza chronologiczny”, o jakim wspomina de Man w przedmowie (VIII); zasada ta nie jest wszakże ściśle przestrzegana, mamy tu bowiem ponadto do czynienia z pewnym grupowaniem „tematycznym”: po bloku poświęconym Rousseau, Hölderlinowi i Wordsworthowi (w różnych konfiguracjach) następuje — przedzielony od poprzedniego esejem *Shelley Disfigured* — blok traktujący o obrazie i symbolu i zawierający prace wcześniejsze, a wreszcie dwie prace ostatnie (także chronologicznie) zajmują się wprost „odczytywaniem”. Celowe wydaje się zachowanie tego samego układu w prezentacji książki, gdyż pozwoli to prześledzić pewne przekształcenia i rozwinięcia poszczególnych zagadnień i tematów (nie tworzące wszakże jakiegś łatwo dającej się wytyczyć linii ewolucyjnej).

W dwu kolejnych tekstach, *The Image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin* i *Wordsworth and Hölderlin*¹⁴, wchodzimy jakby głębiej w problematykę, jak również w perspektywę, których zarys zawierała niejako *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*; ukazują się tu zarazem nowe wątki tematyczne. Obraz Rousseau w poezji Hölderlina to obraz tego, za kogo — obok samego Hölderlina — uznał go de Man już w *Strukturze intencjonalnej*, czyli człowieka, który jako „pierwszy w tradycji zachodniej” obalił ontologiczny prymat przedmiotu zmysłowego. Ale stosunek: przedmiot naturalny — świadomość, nie ogranicza się teraz do jego przejawów w języku poetyckim i obrazowaniu — tym razem rozważane są „myśl i los Zachodu” (45)¹⁵. Występujący w hymnie *Ren* jako jeden z „półbogów” Rousseau jest tym właśnie, który sprowadził je na „autentyczną drogę” (45) i który „wiedzie zachodnią świadomość do ostatecznego spełnienia” (34). Owi „półbogowie” Hölderlina to byty

¹³ *Ibidem*, s. 313, 312.

¹⁴ Pierwszy ukazał się pierwotnie w języku francuskim w „Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung” w r. 1965; drugi to wygłoszony w języku niemieckim wykład inauguracyjny de Mana, kiedy w 1966 r. obejmował katedrę komparatystyki na uniwersytecie w Zurychu; przekłady angielskie zostały przygotowane specjalnie do tego tomu, autorami ich zaś są A. Warminski i T. Bahti, a nie — jak zazwyczaj w wypadku de Mana — sam autor.

¹⁵ W odnośnym fragmencie chodzi raczej o „przeznaczenie” niż o „los”, ponieważ jednak przy analizowanych przez de Mana utworach Hölderlina odwołują się do przekładów M. Jastruna (w: F. Hölderlin, *Poezje wybrane*. Warszawa 1964), zachowuję konsekwentnie „los”, nawet wtedy gdy słowa Hölderlina pojawiają się w „mowie pozornie zależnej”.

wypełniające swój los na ziemi, byty nie zapominające o początku, jakim jest punkt przecięcia się świętości i ziemi, punkt, w którym z ich spotkania rodzi się czas; półbogowie działają więc w zgodzie ze źródłem, „realizują się w pełni jako byty, których początek jest jednocześnie upadkiem i stawaniem się: upadkiem świętości w czas” (32).

Świętość jest wszechobecna, lecz dla bytów ziemskich dostępna tylko w trybie zapośredniczenia, w trybie nieobecności czy skrytości. Niemniej pozostawanie w zgodzie ze źródłem to stykanie się ze świętością i mimo że nie jest kontaktem bezpośrednim, wystawia byty ziemskie na ryzyko przekroczenia zakreślonych im granic, wzniesienia się do poziomu tego, co święte, a tym samym unicestwienia, zniszczenia ziemi. Rzeka Ren z hymnu to „półbóg” dlatego właśnie, że zdołała uniknąć tego niebezpieczeństwa — jej bieg wskazuje, że pozostała w zgodzie ze źródłem, zwróciła się ku swemu losowi spadając z gór na zachodzie; wypełnia ona powszechne prawo losu tak, jak wypełnia się ono w „bycie” pozbawionym świadomości, a więc los taki, jakim jest on sam w sobie (34). Pozostali „półbogowie” hymnu — „bohater” prometejski i „człowiek śmiertelny”, Rousseau — reprezentują losy wypełniane przez istoty świadome i historyczne, które określają to prawo dla siebie, czyli z perspektywy doświadczającej go świadomości; wszyscy trzej zaś — odpowiednio Hölderlinowskie tony: naiwny, heroiczny i idealistyczny, składające się niejako na strukturę rozwojową doświadczenia zarówno jednostki, jak i ludzkości.

Bohater prometejski to ten, który działa, jak gdyby był równy bogom; akt wykradzenia ognia może oznaczać jedynie bezpośrednie zetknięcie ze świętością, zniesienie mediacji, i akt taki, będący wyrazem zgubnej *hybris*, prowadzi do katastrofy. Grecy „gardząc ziemskimi ścieżkami / Zuchwalstwo wybrali” i los ich wypełnił się wraz z upadkiem ich cywilizacji. Niedoświadczeni jak Ren w swej młodości, są symbolem nieuchronnej klęski działania heroicznego; jednakże to heroiczne działanie jest pozostawaniem w zgodzie ze źródłem, płynie bowiem z nadmiaru mocy „udzielonej im przez święte źródło, które noszą w sobie” (35). Los starożytnej Grecji nie jest wszakże daremny, jest lekcją dla nas, sprawia, że jesteśmy dojrzałsi, bardziej doświadczeni, jak Ren w końcowym swym biegu, bogatsi o pozostawioną nam w spadku mądrość. Tym, co staje na drodze uniesieniu porywającemu człowieka ku świętości, co zachowuje go na ziemi i chroni przed katastrofą — tak jak brzegi Renu wyżłobione przez samą rzekę w jej pragnieniu nieskończoności — jest świadomość, to „czucie”, o którym w hymnie mówi strofa 8, poczucie siebie.

Tu właśnie u Hölderlina pojawia się Rousseau — „człowiek śmiertelny” — który musi szukać źródła nie w ogniu z nieba, lecz na tej ziemi, którą zamieszkuje. Tu też pojawia się główna trudność, o którą rozbijają się, zdaniem de Mana, dotychczasowe interpretacje Hölderlina, „rodzaj

przeszkody dla myśli, na którą wszyscy natrafiają” i której nazwanie „w nadziei, że w ten sposób przekształci się ją w punkt wyjścia dla innych badań” (21), wymienia on na początku jako podstawowy cel eseju. Większość studiów poświęconych autorowi *Julii* i *Umowy społecznej* — dowodzi de Man — powieła w istocie sąd Schillera, zgodnie z którym dzieło Rousseau rozpada się na dwie nie dające się z sobą pogodzić części, tę rządzoną intelektem i tę rządzoną uczuciem, przy czym określeniami najczęściej stosowanymi w odniesieniu do tej drugiej są „idylla” i „spokojność”. Większość zaś interpretatorów Hölderlina uważa, że sąd poety o Rousseau pokrywa się z opinią Schillera. Jeśli jednak „ziemia” będąca żywiołem Rousseau ma w następnych strofach hymnu mieć tylko, jak chcą komentatorzy, wydźwięk pastoralny, jeśli strofa 9 *Renu*, powtarzająca w zasadzie ustęp z piątej spośród *Przechadzek samotnego marzyciela*, ma być tylko „idyllicznym” interludium, to jak wytłumaczyć bezwzględnie centralną rolę Rousseau w tym utworze?

Oдноśny fragment z *Przechadzek* to ten sam ustęp, który cytował de Man w *Strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego* — ustęp traktujący o prymacie tego, co Rousseau nazywa „poczuciem własnej egzystencji”¹⁶, nad percepcją zmysłową. Owo „poczucie”, podobnie jak Hölderlinowskie „*fühlen*” w *Renie* jest zarówno „czuciem” w sensie wrażenia zmysłowego, jak i poczuciem siebie, świadomością, i ono też w swej dwoistości stanowi przeszkodę powstrzymującą istotę ziemską w jej pędzie ku byciu. Świadomość tworzy się przez zderzanie się z rzeczami postrzeganymi zmysłowo, które utrzymują nas w pewnej odległości od bycia.

Z ontologicznego punktu widzenia rzeczy zmysłowe są więc najbardziej oddalone od bycia, mimo iż grają istotną rolę w dialektyce, która zachowuje byty ziemskie we właściwym im sposobie istnienia. Stąd też pokusa przyznawania im ontologicznego prymatu nad bytami niezmysłowymi [...] [38]

Ulegając tej pokusie „umieszczamy między sobą a byciem zasłonę przedmiotów, które stały się nieprzejryste i statyczne, i tym samym odcinamy się na zawsze od źródła [...]” (39). Wykroczenie poza tę przeszkodę percepcji zmysłowej ku byciu, nie wychodzące jednak poza ograniczenia narzucane przez mediację, to właśnie Hölderlinowska „ziemia”, „pojmwana jako świadomość, jako zapośredniczone postrzeganie bycia w zwróceniu się ku wewnątrz, w przeciwstawieniu do nieba, które jest samym byciem” (40) — to Heideggerowskie „bycie-w-świecie” czy „poczucie egzystencji” u Rousseau; to — inaczej mówiąc — ontologiczny prymat świadomości nad przedmiotem.

Rousseau potwierdzając ten prymat świadomości ustanawia punkt

¹⁶ J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*. Przełożyła M. Gniewiewska. Wstęp napisał B. Baczeko. Warszawa 1967, s. 96.

zwrotny w historii Zachodu. A przecież, choć wznosi się on ponad niebezpieczny pociąg Greków do działania, w jego medytacji tkwi podobne ryzyko — płynące z nadmiaru prawdy, prowadzącego do zapomnienia o zapośredniczonych ograniczeniach tego, co ludzkie — ryzyko zniszczenia wskutek *hybris* myśli, jak wtedy, gdy pozwalając ponieść się jasności myśli, oświadczą, że wystarczy „sobie jak sam Bóg”¹⁷. „Pomyślawszy do końca »ziemię« i samoświadomość jesteśmy znowu bliscy osiągnięcia nieba” (42) — bezpośredniego zetknięcia ze świętością. Jednakże Rousseau, jak Ren, powściąga swe uniesienie i wycofuje się w spoczynek kontemplacji, zwraca się ku wnętrzu — jest tym, który wierny ograniczeniom nałożonym na ducha ludzkiego, „kosztem duszy / Wziął się w garść”¹⁸.

Jeśli nawet perspektywę i „tematykę” eseju można by określić jako po części „fenomenologiczną”, to niewątpliwie jesteśmy tu w kręgu wyznaczonym raczej przez myśl — i język — Heideggera niż Husserla¹⁹, przy czym nie chodzi tylko o terminologię Heideggerowską, która zapewne nasuwała się w związku z Hölderlinem, niezależnie od tego (a może właśnie dlatego), że egzegezy utworów tego poety przeprowadzone przez Heideggera poddał de Man krytycznej dekonstrukcji w eseju pochodzącym mniej więcej z tego samego okresu (*Heidegger's Exegeses of Hölderlin*, włączonym następnie do wyd. 2 *Blindness and Insight*) i że „poetycki profetyzm” (B 100) tego myśliciela z fazy po *Sein und Zeit* był mu dość obcy. W *The Image of Rousseau* mamy ponadto do czynienia z dwoma splatającymi się z sobą wątkami — wątkiem języka i wątkiem „czasowości”; ich znaczenia u Heideggera nie ma potrzeby podkreślać, u de Mana zaś rozwiną się one w problematykę centralną, wokół której obracać się też będzie przeważająca część jego rozważań i analiz w omawianym tomie.

Wychodząc od wspomnianego już tradycyjnego widzenia tak w dziele, jak i w osobowości Rousseau dwu sprzecznych elementów — gwałtownego, skojarzonego z działaniem, i idyllicznego, kontemplacyjnego — analizuje de Man niektóre mniej lub bardziej *explicite* odnoszące się do autora *Przechadzek* ustępy z wczesnego Hölderlina oraz poświęconą mu odę. Zarówno we fragmencie z *Hyperiona*, jak i w młodzieńczych utworach *An die Stille* oraz *An die Ruhe* element spoczynku, zwrócenia się do

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ F. Hölderlin, *Mnemozyne*. W: *Poezje wybrane*, s. 129.

¹⁹ De Man bywa również uważany za „heideggerystę”, a w każdym razie za jednego z tych, którzy interpretacyjnie przyswoili tego filozofa Ameryce. O inspiracjach Heideggerowskich oraz o różnicach dzielących de Mana od autora *Sein und Zeit* zob. m.in. J. N. Riddel, *Od Heideggera do Derridy aż po przypadek: podwojenie a język (poetycki)*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.

wewnątrz, wchodzi, zdaniem de Mana, w dialektyczną zależność z działaniem:

spoczynek zwrócenia się do wewnątrz to pewien sposób wejścia w relację z byciem, a tym samym przeniesienia działania, które ów spoczynek poprzedzało, i tego, które po nim nastąpi, na wyższy poziom. [28]

Ta sama dialektyka działa w przeciwstawieniu Rousseau ludziom czynu w poświęconej mu odzie, a przede wszystkim w *Renie*, teraz „połączona z ogólniejszym tematem wymiaru czasowego egzystencji człowieka i jego śmiertelności” (29). Ludzie czynu zdolni są wykroczyć poza ograniczenia swego losu, „wybiec ponad własny czas”²⁰, Rousseau zaś (i niewątpliwie sam Hölderlin) „stoi na brzegu” przyszłości osamotniony i bezczynny. Ale już w odzie próbuje poeta określić, w jaki sposób także i Rousseau uczestniczy w historycznej przyszłości.

Po raz pierwszy ustanowiony zostaje bardzo ścisły związek między Rousseau, zinternalizowaną świadomością zawierającą czas w sobie i językiem. [29]²¹

Rousseau nazywa, jest „samotnym dźwiękiem”, jest również tym, który rozumie i objaśnia mowę bogów. „Bóg w nas”, o którym mówią *Hyperion* i *Hymn do ludzkości*, „istnieje w formie języka, pośredniej formie kontaktu z byciem, odmiennej od tej, jaka cechuje tych, którzy działają” (29). Także w *Renie* Rousseau występuje przede wszystkim jako człowiek języka oraz jako istota w wymiarze czasowym:

dźwięk źródła, jaki odbija jego język, to podstawowy rytm, muzyczna miara czasu. To złączenie języka i czasowości tworzy poezję. [40]

Będąc istotą ziemską (w znaczeniu, jakie nadaje temu słowu Hölderlin), zależną od języka i czasu, Rousseau „stwarza historię jako noematyczny korelat świadomości” (41).

Historia jako „noematyczny korelat świadomości” to również temat eseju *Wordsworth and Hölderlin* — tutaj jednak dialektyka działania i świadomości staje się dialektyką aktu i interpretacji. Jeśli „wszechstronne zrozumienie romantyzmu pozostaje zasadniczo problematyczne” (49), to dlatego, że mamy do czynienia nie ze zjawiskiem oddalonym w czasie, lecz z czymś, co

nosimy w sobie jako doświadczenie pewnego aktu, w którym do pewnego stopnia sami uczestniczyliśmy [...]. [Treść tego doświadczenia] jest może mniej ważna niż fakt, że doświadczyliśmy go w jego przemijaniu i że tym samym przyczyniło się ono w sposób niezapśredniczony (czyli w formie aktu) do ukonstytuowania się naszej własnej świadomości wymiaru czasowego. [50]

To właśnie doświadczenie czasowej relacji między aktem a jego interpretacją, stwierdza de Man, jest jednym z głównych tematów poezji

²⁰ F. Hölderlin, *Rousseau*. W: *Poezje wybrane*, s. 51.

²¹ W przypisie cytuje de Man fragment z ody: „nieskończoności, / [...], nigdy / Nie pojmie, lecz ona żyje w nim i teraz”.

romantycznej, toteż jego prześledzenie u dwu wielkich poetów owego okresu, Wordswortha i Hölderlina, powinno pomóc zrozumieć, dlaczego interpretacja romantyzmu stanowi dla nas zadanie tak trudne, a zarazem tak nieodzowne.

Analizując trzy fragmenty *Preludium* Wordswortha wskazuje de Man najpierw na przechodzenie u tego poety od języka „mimetycznego”, języka analogii między człowiekiem a naturą, w którym

człowiek i przyroda są zasadniczo do siebie przystosowani, a umysł ludzki jest naturalnym zwierciadłem, w którym odbijają się najpiękniejsze i najżywiej pobudzające ciekawość właściwości przyrody²².

— do języka wyobraźni, nie odpowiadającego już percepcji zmysłowej. Jest to, tak jak u chłopca z Winander w słynnym epizodzie poematu, wyjście „świadomości poza złudną stałość świata odpowiedników w świat, w którym umysł nasz wie, że znajduje się nieustannie w niepewnym stanie zawieszenia”; dokonuje się więc dzięki „mediacji poetyckiego rozumienia zmienności” (54). Dwa pierwsze z omawianych fragmentów odnoszą się niejako do sfery prywatnej osobniczej pamięci oraz do tej mieszaniny lęku i przyzwolenia, jaka cechuje świadomość wobec śmiertelności człowieka. Trzeci natomiast fragment *Preludium*, mówiący o przejściu przez przełęcz Simplon i zagrożonym przez rewolucjonistów klasztorze Kartuzów — wprowadza nas już w świat historii. Klasztor reprezentuje coś więcej niż określoną religię — to raczej:

natura jako zasada, w której czas jest zachowywany nie tracąc przy tym ruchu przemijania, ruchu, co sprawia, że jest on realny dla tych, którzy mu podlegają. [56]

To ta natura, której sprzeczności wyrażają się w pełnych paradoksów fragmentach przywoływanych już przez de Mana w innym kontekście w *Strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego*. Natura trwa właśnie dlatego, że neguje moment. Zapał rewolucjonistów to zatem przejaw wiary, że można pogodzić moment z wiecznością, zagraża więc naszej egzystencji w jej wymiarze czasowym.

[Historia] o tyle, o ile jest pewnym aktem, stanowi akt niebezpieczny i destrukcyjny, rodzaj *hybris* woli powstającej przeciw władzy czasu. Z drugiej jednak strony tworzy ona czas, pozwala bowiem uformować się językowi refleksji. [57]

Według de Mana takie pojmowanie historii usymbolizowane zostaje również w opisie przekroczenia Alp, gdy podróżni przeoczą najwyższe wzniesienie na przełęczy stanowiące ich cel i muszą zawracać; wtęret, ja-

²² W. Wordsworth, *Przedmowa do drugiego wydania [...] „Ballad lirycznych”*. W antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 55 (tłum. K. Tarnowska).

kim jest hymn do wyobraźni jako najwyższej władzy poetyckiej, przerywający realistyczny na pozór opis, „streszcza stosunek między poezją a historią u Wordswortha” (57). Podróżni wspinający się ponad wyznaczony cel czy rewolucjoniści chcący zniszczyć pustelnię kartuzów działają niewątpliwie pod wpływem władzy poetyckiej, pchani tym samym, niemal boskim pragnieniem, kierującym ich ku przyszłości. Nadmiar tej poetyckiej władzy, nieświadomej ani swej potęgi, ani ograniczeń, powoduje jednak, że ci, co jej ulegają — błędzą. Refleksja interpretacyjna poczyna się w doświadczeniu klęski, w przyjsciu do świadomości. Przejście wyobraźni od fazy aktywnej do fazy interpretacyjnej przynosi poczucie nieporządku i pomieszania.

Moment aktywnej projekcji w przyszłość (który jest także momentem utraty własnego ja w uniesieniu chwili) znajduje się dla wyobraźni w pewnej przeszłości, od której jest ona oddzielona doświadczeniem porażki. [58]

Interpretacja możliwa jest tylko z pozycji osiągniętej dzięki wysiłkowi świadomości odnajdującej siebie. Związki między aktem a interpretacją są więc złożone i często sprzeczne. Dla Wordswortha nie ma żadnej eschatologii historycznej, jest jedynie niekończąca się refleksja nad eschatologicznym momentem, który zawiódł wskutek nadmiernego skupienia w sobie. Poezja zaś ma swój udział tak w jednym, jak i w drugim — i w akcie, i w jego interpretacji.

Pokrewne ujęcie stosunku między historią a poezją przynosi twórczość Hölderlina. Odwołując się do drugiej wersji hymnu *Mnemozyne* wskazuje de Man na podobieństwo między opisanym tam na początku stanem zbytniej bliskości ludzi i bogów, stanem pomieszania rodzącego konieczność bezpośredniego działania, nakierowanego w przyszłość, a pomieszaniem znamionującym wybuch wyobraźni u Wordswortha. Stan taki przejawia się u Hölderlina utratą mowy — bez świadomości i w pomieszaniu niewiedzy, niezdolni jesteśmy zrozumieć naszego własnego istnienia: „Jesteśmy znakiem, niewytłumaczalnym”²³. Moment tytaniczny — czy „heroiczny”, by pozostać przy języku *Renu* — to wyrzucenie człowieka poza ostateczny horyzont jego losu, ku śmierci; po nim dopiero właściwa relacja między tym, co ludzkie, a tym, co boskie, zostaje przywrócona poprzez akt poetycki. W *Mnemozyne* symbolizuje go krajobraz, w którym zestawione są dwa różne i następujące po sobie kolejno światy: wieczny śnieg i zielona łąka — a także „Wędrowiec / Z towarzyszem drogi”²⁴, para łącząca, podobnie jak Rousseau i bohater prometejski w *Renie*, element tytaniczny z refleksyjnym, reprezentująca „podwójny aspekt aktu poetyckiego” (63). Ta dwoista struktura wskazuje, że w akcie poetyckim może tkwić pewien wymiar heroiczny, choć jednocześnie

²³ Hölderlin, *Mnemozyne*, s. 128.

²⁴ *Ibidem*, s. 129.

nie stanowi ponowny zwrot ku sobie, dzięki któremu „świadomość przekształca ów nadmiar w język” (63), a tym samym wstępuje w wymiar czasu. Tytanizm jest więc jednym z trybów przeszłości, na której opiera się poeta, aby w ogóle móc powstać. Na płaszczyźnie bardziej osobistej odpowiednikiem takiego historycznego heroizmu byłoby wewnętrzne przyswojenie sobie śmiertelności, przystanie na nią, jak w pierwszych dwu przykładach zaczerpniętych z Wordswortha. To rozdzielenie w czasie aktu i jego interpretacji ujawnia ogólną strukturę poetyckiego wymiaru czasu — „pozwała trwać pewnej przeszłości, która w przeciwnym razie zapadłaby się natychmiast w usuwający się ze świadomości niebyt przyszłości” (64). Tym, co ostatecznie odróżnia poetę od bohatera, jest troska o zachowanie pamięci, nawet pamięci o heroicznym akcie, który rzucając siebie w przyszłość unicestwia się zarazem. Role poety i historyka są w tym zasadniczym punkcie zbieżne — „obaj mówią o działaniu, które miało miejsce wcześniej, lecz które dla świadomości istnieje jedynie dzięki ich interwencji” (65).

Zarówno w *The Image of Rousseau*, jak i w *Wordsworth and Hölderlin* — a także w *Strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego* — mamy więc do czynienia nie tyle z analizą retoryczną *sensu stricto*, ile z wydobywaniem z tekstów literackich ich implikacji filozoficznych; język analizowanych poetów nie jest tu — z wyjątkiem ustaleń filologicznych — przedmiotem rozważań: cytowane ustępy „opisują”, „mówią”, „symbolizują” itd. Kwestię „filozoficznego” wymiaru poezji Wordswortha, stanowiącą nieprzerwanie od czasów wiktoriańskich aż po dziś dzień jeden z głównych przedmiotów sporów literaturoznawczych, podejmuje de Man w eseju *Wordsworth and the Victorians* — w bardzo już jednak odmiennej perspektywie.

Gdy Leslie Stephen w r. 1876 wysunął twierdzenie, że Wordswortha należy uważać za filozofa, miał na myśli filozofię moralną, fakt, że twórczość tego poety nie tylko daje przyjemność estetyczną, ale także przynosi pocieszenie, wpływa budująco i chroni przed tym, co budzi lęk, zagraża życiu i rozumowi — przed czymś, co choć „pozostaje nienazwane i nieokreślone”, obecne jest przecież w tej poezji. Wysiłki wszystkich kolejnych interpretatorów Wordswortha zmierzają zatem do tego, by to coś „oswoić”, nadając owemu nieuchwytnemu elementowi „przynajmniej jakąś dającą się rozpoznać treść”. Nic więc dziwnego, że wraz z rozwojem myśli fenomenologicznej i egzystencjalnej autor *Preludium* staje się w w. XX już nie tyle moralistą, ile „poetą autorefleksyjnej świadomości” (86). W takim ujęciu zagrożeniem, przed którym miałyby chronić jego poezja i w którego obliczu miałyby przynosić ukojenie, jest kondycja świadomości; o przemijaniu, śmierci, nietrwałości stanowi „niewyobrażalne dotknięcie czasu”, czas zaś to „sama substancja autorefleksyjnego, pamiętającego umysłu” (87). Przystając na ten wstrząs, łagodny czy gwałtowny, umysł odzyskuje panowanie nad sobą i nad światem.

Ta „wersja Wordswortha” (87) wydaje się wszak bliska wersji wyłaniającej się z poprzednich esejów de Mana. Teraz jednak stwierdza on, że łatwość, z jaką główne teksty poety poddają się takiemu podejściu, powinna budzić niejakię podejrzliwość, te zaś znajdują potwierdzenie, gdy rozważa się warstwę leksykalną u Wordswortha. William Empson, rozpatrując słowo „sense” w *Preludium*, stwierdził, że nie sposób ustalić pokrywanego przez nie pola semantycznego — niepodobna nadać mu „sensu”. W przeciwieństwie do tego inne kluczowe słowo tego poety, jakim jest „hang [zawieszenie]” ujawnia, zdaniem de Mana, wzór bardzo spójny. Na podstawie użycia tego wyrazu można wywieść „w pełni rozwiniętą teorię metafory jako zawieszonego znaczenia, jako zatracenia zasady analogii i jej przywrócenia poza doświadczeniem zmysłowym” (89). Ale „zawieszenie” sam Wordsworth uznał za wzorcową metaforę metafory i figuratywności w ogóle, toteż ten wybór leksykalny bezsprzecznie jest znaczący i dostępny rozumieniu „na wyższym poziomie świadomości egzystencjalnej i retorycznej”.

Jeśli jednak jedno słowo ma sens, a inne jest go pozbawione, to może „znaczenia u Wordswortha nie da się sprowadzić do tego schematu figuralnego, do jakiego pozwala dojść filozofia świadomości” (89). Są w *Preludium* słowa, w których zbiegają się niejako te dwa nie dające się z sobą pogodzić kierunki — słowa takie nie zapanowują nad sprzecznością ani jej nie rozwiązują, umożliwiają wszakże pewien dyskurs „w obrębie napięcia konfliktu nie dającego się sprowadzić do przyczyn egzystencjalnych czy psychologicznych” (92). Do takich wyrazów należy „face [twarz, oblicze]”; analizując jego użycie i związki, w jakie wchodzi z innymi słowami, zwłaszcza ze słowem „eye [oko]”, w znanym fragmencie księgi II *Preludium*, de Man stwierdza, że „oblicze” czy „twarz” jako „połączenie części, do którego umysł, działając jak trop synekdochalny, może rościć sobie prawo”, oznacza tu zależność wszelkiej percepcji od tkwiącej w języku możliwości scalania, składania w pewną całość.

Język powstaje wraz ze zdolnością oka do ustalania zarysu, granic, powierzchni, która pozwala rzeczom istnieć w tożsamości wynikającej z pokrewieństwa ich różnicy od innych rzeczy. [91]

Z drugiej zaś strony ta sama moc tworzenia twarzy w księdze III ukazana zostaje w procesie nieustannego różnicowania nazwanego tam „logiką”, o której mówi się: „Nie może znaleźć powierzchni, gdzie moc jej mogłaby usnąć”. Tak więc twarz, „moc wyłaniania się z morza nieskończonych różnic, w których ryzykuje zatonięcie”, nie może znaleźć żadnej „powierzchni”. Jak zatem pogodzić „znaczenie twarzy” i jej obietnicę sensu z „jej funkcją polegającą na nieubłaganym niweczeniu własnych roszczeń” (92)?

To właśnie przed tymi zawilościami języka, przed tą jego dwoistością chronią się krytycy zarówno wiktoriańscy, jak i współcześni ucieka-

jąc się do kategorii etycznych i estetycznych. A przecież, konkluduje de Man, wprawdzie „naiwnością byłoby sądzić, że zdołamy kiedykolwiek stanąć bezpośrednio w obliczu Wordswortha, poety samego języka”, ale „jeszcze większą naiwnością byłoby przekonanie, że uda nam się znaleźć schronienie przed tym, o czym on wiedział, za pomocą tych właśnie uników, które wiedza ta uniemożliwiła” (92).

Znajdujemy się więc już w zdecydowanie „dekonstrukcyjnym” obszarze; ów krótki szkic mimo swego „nazbyt pośpiesznego odczytania” (92; należy pamiętać, że Nietzsche zalecał „powolne” czy „niespieszne” czytanie, w którym de Man widział analogię do „*close reading*” Nowej Krytyki) stanowi próbkę tej analizy retorycznej, z jakiej słynie de Man — ujawniającej niezgodności między funkcją konstatywną a performatywną języka, to uwikłanie w nie dające się pogodzić sprzeczności, podważanie przez tekst jego własnych twierdzeń, jego „obietnicy sensu”. Wiąże się on także zarówno z poprzedzającą go w tomie *Autobiografią jako od-twarzaniem*, jak i następującym po nim *Shelley Disfigured*, przy czym związek polega nie tylko na tym, że wszystkie trzy pochodzą z tego samego „późnego” okresu²⁵; „tematycznie” łączy je może przede wszystkim to, że zajmują się „nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzy i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”²⁶.

Znaczenie owego tytułowego „*Disfigured*” z eseju o Shelleyowskim *Triumph of Life*, choć pokrewne „*De-facement*” z *Autobiografii*, jest jeszcze trudniejsze do oddania — można by powiedzieć, że słowo to mieni się tu wieloma znaczeniami naraz i każde z nich odgrywa równie ważną rolę. „*Figure*” to ‘postać, kształt’, a także — w kontekście tego eseju — ‘posąg’; to również ‘figura retoryczna’. „*To disfigure*” — to ‘pozbawiać twarzy’, ‘pozbawiać człowieka postaci czy rozpoznawalnego kształtu’ (jak w wypadku Shelleya, gdy jego ciało spalono na brzegu, w którego pobliżu utonął), ‘kaleczyć czy obtłukiwać posągi’, a wreszcie ‘niszczyć, niweczyć figurę retoryczną’.

Nie do oddania okazuje się też właściwie „wywód” de Mana — „wywód”, bo przy całym swym rygorze analitycznym „barokowo wirtuozowski popis”²⁷, jaki stanowi *Shelley Disfigured*, nader skomplikowana i misterna interpretacja budowana jest na „twierdzeniach wymagających wykazania ich słuszności, które zamiast tego po prostu się podaje, by przejść do rozważań bardziej »wyszukanych«”. To przykład pisarstwa de Mana, które tak często uważano za irytujące z powodu właściwej mu strategii.

²⁵ *Autobiography as De-facement* opublikowano w „*Modern Language Notes*” w r. 1979; w tym samym roku (a nawet miesiącu) ukazała się książka dekonstrukcjonistów z Yale, *Deconstruction and Criticism*, w której znalazł się *Shelley Disfigured*.

²⁶ De Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, s. 314.

²⁷ D. O’Hara, *The Romance of Interpretation. Visionary Criticism from Pater to de Man*. New York 1985, s. 207.

[Strategia de Mana polega] na pomijaniu w wywodzie tego, co przede wszystkim należałoby wykazać, po to, by postawić czytelników w położeniu, w którym nic im nie przyjdzie z jego analiz, jeśli nie dadzą wiary temu, co wydaje się mało wiarygodne lub przynajmniej nie dowiedzione²⁸.

Trudność „sparafrazowania” tego eseju wynika ponadto z faktu, że mamy tu do czynienia z bardzo szczegółową analizą poematu; można się zatem jedynie uciec do owej „strategii” samego de Mana i przedstawić tylko stwierdzenia czy konkluzje, jakie autor z tej analizy wyprowadza, możliwie jak najczęściej jemu też oddając głos.

Zaczerpnięty z Thomasa Hardy’ego ustęp mówiący o wykopanych z ziemi fragmentach posągu marmurowego, na których podstawie znawcy starożytności nie mogli orzec, kogo lub co figura ta przedstawiała, określa punkt wyjścia de Mana: jakie jest znaczenie fragmentarycznego, nie dokończonego poematu Shelleya *The Triumph of Life*, a także romantyzmu pojmowanego jako pewna całość? W jakim stosunku pozostajemy do takiego tekstu, co pozwala nam nazywać go fragmentem, który mamy prawo rekonstruować, określać, a *implicite* dopełniać? „Czy status tekstu podobny jest statusowi posągu?” (95). Pytania te zakreślają horyzont, w którym przebiegać będzie „alegoria lektury” poematu. Stosunek między terażniejszością a przeszłością udratyzowany jest w pierwszym epizodzie utworu, spotkaniu narratora z postacią (a raczej dziwnym, trudnym do rozpoznania kształtem), która nazywa siebie: Rousseau, i komentuje rozwijający się przed ich oczyma triumfalny pochód życia. W hierarchii postaci historycznych Rousseau zajmuje miejsce niejako obok Arystotelesa i Platona, podobnie bowiem jak oni —

[przewycięła] rozzdzierającą świat historyczny sprzeczność między działaniem a intencją, gdyż jego słowa uzyskały moc zarówno działań, jak i woli. Nie tylko dlatego, że przedstawiają działania czy są refleksją o nich, lecz dlatego, że one same, dosłownie, są działaniami. [103]

Ta sama siła, która uzbraja jego słowa, powoduje jednak, że traci on nad nimi władzę. „Rousseau uzyskuje kształt, oblicze czy postać po to jedynie, by je utracić” (103). Zagadkę tej właśnie mocy czy siły tropi de Man w drugiej części poematu, w narracji Rousseau o jego spotkaniu z „kształtem będącym samym światłem [*Shape all light*]”.

Analiza metaforycznego łańcucha: słońca, wody, oka, tęczy — we fragmencie, który zdaniem interpretatora „skupia w sobie wszystko, co wcześniejsi i późniejsi poeci [...] kiedykolwiek uczynili ze światłem, wodą i zwierciadłami” (110) — choć znacznie bardziej złożona, przenosi nas, najogólniej rzecz biorąc, w ów „słoneczny język poznania”, który znamy już z *Autobiografii jako od-twarzania*. „Kształt będący samym światłem” — ślizgający się po powierzchni strumienia, stający się „kształtem”

²⁸ J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, New York, 1982, s. 229.

dzięki odbiciu w wodzie, ale też stąpający po niej, przy czym stąpanie to jest pewnym rytmem, „miarą”, a wreszcie znikający — to jednak nie tylko figura zwierciadlanej samowiedzy, figura myśli: to także figura „figuralności wszelkiej signifikacji” (116). Przejście od odbicia — zwierciadlanej struktury reprezentacji i ikoniczności (w tradycyjnym ujęciu figury retoryczne są wszak reprezentacją) do „rytmu”, a więc miary, powtarzalnych artykulacji, to przejście od „wymiaru estetycznego do semiologicznego”, pokrywające się z przejściem od „takich modeli tropologicznych, jak metafora, synekdocha, metalepsis czy prozopopeja (w których nieodzownie w grę wchodzi element świata zjawisk, przestrzenny lub czasowy), do tropów takich, jak gramatyka i składnia [...]” (115). Nie może ono wszakże spowodować zniknięcia „kształtu” — figury; czyni to inny aspekt języka, a mianowicie jego moc ustanawiania, w poemacie Shelleya u dramatyżowana w pokonaniu gwiazd przez wschodzące słońce, a następnie słońca przez światło życia. „Przejście od pewnego działania, będącego punktem i określonego w czasie przez gwałtowny akt mocy, do ruchu ślizgającego się, zawieszono” (115) jest, zdaniem de Mana, zawarte już w tytule poematu, ów „*triumph*” bowiem to zarówno zwycięstwo, jak i „*trionfo*” — tryumfalny pochód dla jego uczczenia. Słońce pokonuje gwiazdy, ponieważ *u s t a n a w i a* formy, tak jak „życie” pokonuje następnie słońce, ponieważ *u s t a n a w i a* „szlak” zdarzeń historycznych. Właściwa językowi moc ustanawiania jest zaś nie tylko arbitralna — jest „ponad biegunami przypadku i determinacji, dlatego też nie może należeć do ciągu zdarzeń w czasie” (116).

Jak akt ustanawiania, który nie wiąże się z niczym, co zachodzi przedtem lub potem, zostaje wpisany w ciągłą narrację? Jak akt mowy staje się tropem, katachrezą, która z kolei rodzi narracyjny ciąg alegorii? Jest to możliwe tylko dlatego, że to my pozbawionej sensu mocy języka ustanawiającego nadajemy autorytet sensu i znaczenia. Jest to jednak z gruntu niespójne: język ustanawia i język znaczy (ponieważ artykułuje), lecz język nie może ustanawiać znaczenia, może je tylko powtarzać (czy odbijać) w swym wciąż na nowo potwierdzanym fałszu. [117—118]

Nadawać znaczenie to tworzyć figury, wymazywać ustanawiającą moc języka, zapominać o jego ustanowieniach; takie właśnie wyłonienie się artykułowanego języka poznania przez wymazanie zdarzeń, jakich język ten w istocie dokonał, symbolizowane jest u Shelleya epizodem, w którym „kształt będący samym światłem” wymazuje w umyśle Rousseau to, co w nim było. Wymazuje jednak tylko „na w pół”:

wymazywania tego dokonuje bowiem środek językowy nigdy nie przestający brać udziału w tej właśnie przemocy, przeciw której jest wymierzony. Zdaje się on rozciągać natychmiastowość aktu ustanowienia na ciąg przekształceń, ale to trwanie jest stanem fikcyjnym [...]. [118—119]

Przerywa go dokonujący się ponownie akt przemocy — ustanowienia.

Te powtarzające się wymazania to właśnie de-figuracja: metafora „przenosząca światło zmysłów i poznania ze zdarzeń i bytów na ich znaczenie nieodwołalnie traci zarys swego własnego oblicza czy kształtu” (119). Proces figuracji i de-figuracji „nie ma końca, gdyż wiedza o performatywnej mocy języka sama jest figurą i jako taka skazana jest na powtarzanie defiguracji metafory [...]” (120).

Wydawałoby się, że poemat Shelleya tematyzując ten proces wpisania rytmicznie zakłócających ciągłość aktów za pomocą figuracji czy zapominania, skutecznie broni się przed defiguracją. Nie mógł jednak zapobiec temu, co obecnie funkcjonuje jako fakt decydujący: że wskutek rzeczywistej śmierci Shelleya sprowadzony został do statusu fragmentu.

W tym momencie figuracja i poznanie zostają naprawdę przerwane przez wydarzenie, które nadaje tekstowi jego kształt, ale nie jest obecne w jego przedstawionym czy artykułowanym znaczeniu. [120]

Tak więc teraz zadanie wpisania defiguracji tekstu w ciągłą narrację, w pewną całość, spada na czytelników, i dotyczy to nie tylko poematu *The Triumph of Life*, gdyż ten „okaleczony model tekstualny odsłania pęknięcie, jakie kryje się we wszystkich tekstach” (120). To my jako czytelnicy zmieniamy teksty w epitafia i pomniki nagrobne, przekształcamy je w przedmioty historyczne i estetyczne, „uposażowujemy” je. Proces ów jest nieuchronny, nieunikniony:

czytać to rozumieć, pytać, poznawać, zapominać, wymazywać, pozbawiać oblicza, powtarzać, innymi słowy — to niekończąca się prozopopeja; dzięki niej zmarli uzyskują oblicze i głos, który opowiada alegorię ich zgonu, pozwalając nam z kolei zwracać się do nich. Żaden poziom wiedzy nie może położyć kresu temu szaleństwu, jest to bowiem szaleństwo słów. [122]

Wszelkie wysiłki „historyzmu”, próby określenia romantyzmu tak w stosunku do nas samych, jak i do innych prądów literackich, podyktowane są tym szaleństwem języka; naiwnością jest sądzić — jak czyni literaturoznawstwo — że wysiłki takie przyniosą prawdziwe poznanie lub że są źródłem wartości.

The Triumph of Life ostrzega nas, że nic, czy będzie to czyn, słowo, myśl czy tekst, nie zdarza się nigdy w związku, pozytywnym bądź negatywnym, z czymkolwiek, co je poprzedza, następuje po nich czy też zdarza się gdzie indziej; jest jedynie zdarzeniem nieobliczalnym, którego potęga, tak jak potęga śmierci, płynie z nieobliczalności jego wystąpienia. [122]

Poemata Shelleya ukazują również, jak i dlaczego wypadki takie muszą zostać włączone w pewien historyczny i estetyczny system. Od-czytywanie pojmowane jako de-figuracja, przeciwstawiając się historyzmowi, okazuje się historycznie bardziej wiarygodne niż owe „posągi”, wytwory archeologii.

Jak widać, w gruncie rzeczy nie opuściliśmy kręgu zagadnień, które towarzyszą nam od początku, a które zostały tylko przeniesione jakby

w inną sferę, przełożone z płaszczyzny ontologicznej i hermeneutycznej na tę, do której naprawdę przynależą — w domenę języka. Działanie i refleksja, akt i jego interpretacja, historia jako „pamiętanie” beczasowych w istocie, arbitralnych aktów, polegające na wpisywaniu ich w czas, nadawaniu im kształtu, czyli znaczenia, a tym samym wymazywaniu („zapominaniu”) ich prawdziwego charakteru — wszystko to okazuje się wytworem samego języka, „szaleństwem słów”. Historia — także historia literatury — to fikcja, podobnie jak „przedmiot estetyczny”, dzieło literackie jako forma, kształt, jako dające się scalić w jedno „znaczenie”. „Uważna lektura” de Mana to zatem nie tyle interpretacja, próba ustalenia tego znaczenia, ile od-czytywanie, proces przeciwstawny scalaniu, tworzeniu jednolitych konstruktów, i w tym sensie jest to dekonstrukcja; to odsłanianie nieprzerwanej oscylacji między trybami konstatywnym i performatywnym języka, które choć nierozzerwalnie ze sobą sprzężone, nie wchodzą z sobą w związek dialektyczny, nie składają się na inną, wyższą całość²⁹. W *Shelley Disfigured* oscylacja ta ukazana jest już nie na poziomie poszczególnych tekstów (jak np. w tomie *Allegories of Reading* czy w eseju *Wordsworth and the Victorians*), ale w języku w ogóle.

O tym, że język „jest zawsze twórczy w tym sensie, że może ustanawiać nawet to, czego nie ma”, pisał de Man już w *Strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego*. Owa „moc ustanawiania”³⁰ zostaje później (w zamieszczonym w *Allegories of Reading* eseju analizującym frag-

²⁹ Można by tu mówić najwyżej o „dialektyce negatywnej” w sensie, jaki nadaje temu terminowi Th. W. Adorno (*Dialektyka negatywna*. Przełożyła i wstępem poprzedziła K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka. Warszawa 1986, s. 4): „Z logiczną konsekwencją zamierza ona zamiast zasady jedności i wszechwładnej dominacji nadrzędnego pojęcia wprowadzić ideę tego, co pozostaje poza fatalnym kręgiem takiej jedności”. Zważywszy zaś, że analizę „ustanawiającej mocy” języka, czyli jego siły performatywnej, przeprowadza de Man w związku z Nietzscheańską „dekonstrukcją” pojęcia sprzeczności, szczególnie interesujący może też być inny fragment z Adorna (s. 10): „Wiedzy o tym, że pojęciowa totalność jest pozorem, nie pozostaje nic, jak tylko burzyć od wewnątrz pozór totalnej tożsamości przez zastosowanie własnego kryterium tożsamości. Ponieważ jednak owa totalność tworzy się zgodnie z logiką, której jądrem jest zasada wyłączonego środka, przeto wszystko, co mu się nie podporządkowuje, wszystko jakościowo inne, przejmuje znamię sprzeczności. Sprzeczność jest tym, co nietożsame w aspekcie tożsamości; prymat zasady sprzeczności w dialektyce mierzy to, co heterogeniczne, miarą myślenia w kategoriach jedności”.

³⁰ Angielskie „*positing*” z jego dość oczywistą etymologią łacińską (od „*ponere*, *positum*”) to w języku filozofii ‘zakładać’, ‘przyjmować coś (za rzeczywiste)’; wokół niemieckiego odpowiednika tego właśnie znaczenia, „*Setzen*” i jego pochodnych, obraca się de Manowska analiza tekstu Nietzschego. Przyjmując coś, język „ustanawia”; o pojęciu tym, a zwłaszcza o stosunku Heideggerowskiego „*Setzen*” do de Manowskiego ujęcia języka performatywnego, zob. R. G a s c h é, „*Setzung*” and „*Übersetzung*”: *Notes on Paul de Man*. „*Diacritics*” 1981, nr 4.

menty *Woli mocy* Nietzschego) ściśle powiązana (a właściwie utożsamiona, mimo iż de Man pisze w przedmowie, że „to niezupełnie to samo”³¹) z „perswazją” — w tradycyjnej terminologii retorycznej, i z językiem performatywnym — w terminologii teorii aktów mowy; retoryka zaś pojmowana jako system tropów skojarzona zostaje z językiem konstatywnym, językiem poznania. Już tam też czytamy:

aporia między językiem performatywnym a konstatywnym to po prostu pewna wersja aporii między tropem a perswazją, aporia generująca retorykę i zarazem paraliżująca ją, a tym samym nadająca jej pozór jakiejś historii³².

Niemożliwość wyjścia poza to wzajemne przeplatanie się i ścieranie „struktury tropologicznej leżącej u podstaw wszelkiego poznania, łącznie z poznaniem samego siebie”, i podważającego to poznanie arbitralnego „aktu” języka, a więc poza retorykę, „wyłania się w procesie lektury”³³ czy od-czytywania. Nic więc dziwnego że podobnie jak eseje zawarte w *Allegories of Reading*, teksty z tomu *The Rhetoric of Romanticism*, nawet jeśli poczynają się jako „studia historyczne”, stawały się w końcu pewną „teorią czytania”³⁴.

De Man ma niewątpliwie rację stwierdzając, że dla jego pokolenia typowe jest takie przesunięcie³⁵; znamienne, że przyniosło ono nie tylko pewną „retorykę lektury”, ale również dość charakterystyczną „retorykę współczesnej krytyki”. Mimo ogromnych różnic dzielących od-czytywania de Mana od np. „analiz przebiegu doświadczenia lektury” Stanleya Fisha³⁶, u obu podmiotem zdań jest jakże często „tekst” lub „język” i podmioty te „wykonują wysoce antropomorficzne gesty”. Jeśli nawet Fish zdaje się nie zauważać, iż „Nie można mówić o tekście, że postępuje strategicznie, nie rzutuując weń tym samym metafory intencjonalnej świadomości czy podmiotu”, to autor *Shelley Disfigured* nie mógł chyba nie spostrzec, iż ta „nieuzasadniona metaforyzacja”, jak ją określa, z czasem stawała się także coraz częstszą cechą jego stylu; skoro jednak zarówno „działanie”, jak i „poznanie” — oraz samopoznanie — tkwią w samym języku, wypada ją uznać za „uzasadnioną”.

Znamion tej podmiotowości języka nie znajdujemy wszakże w dwu następnych tekstach tomu, chronologicznie dużo wcześniejszych, lecz rów-

³¹ P. de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in: Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London 1979, s. IX.

³² *Ibidem*, s. 131.

³³ De Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*, s. 310; *Allegories of Reading*, s. IX.

³⁴ De Man, *Allegories of Reading*, s. IX.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Zob. S. Fish, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1. Cytowane dalej wypowiedzi de Mana dotyczą tego właśnie tekstu (ogłoszonego w „New Literary History” 1970, nr 1), a pochodzą z: *Literature and Language: A Commentary*. B 287.

niez poświęconych „retoryce” — tyle że w jej bardziej tradycyjnym ujęciu. Oba eseje: *Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats* (z 1962 r.) oraz *Image and Emblem in Yeats* (rozdział obronionej w 1960 r. pracy doktorskiej de Mana), mimo innej terminologii i innego „tonu” — jak stwierdza autor w przedmowie — zdradzają bezsprzecznie to samo nastawienie metodologiczne, które potem okaże się w jego tekstach przeważające, są dowodem na to, że uprawiał on „analizę retoryczną, zanim dowiedział się, że coś takiego w ogóle istnieje i jak się nazywa (VIII).

Wprawdzie w pracach tych powracamy niejako do tematyki *Struktury intencjonalnej obrazu romantycznego*, do „tematu wyobraźni współistniejącego z tematem natury”³⁷, jednakże tym razem owa współgra czy wzajemne oddziaływanie „percepcji” i „wyobraźni” ujawnia się wyłącznie w płaszczyźnie analizy typu najbardziej rygorystycznie rozumianego „close reading”. W *Symbolic Landscape* rozpatruje de Man zasadniczą różnicę w podejściu do krajobrazu u Wordswortha i u Yeatsa (postromantyka, jak się go określa w literaturoznawstwie anglosaskim, a więc również poety „romantycznego”, podobnie jak — w tej tradycji — Baudelaire) na przykładzie dwóch utworów uznawanych za reprezentatywne dla tych poetów.

Analizując wers po wersie sonet *Composed by the Side of Grasmere Lake* można się przekonać, że punktem wyjścia jest dla Wordswortha krajobraz naturalny, obraz postrzegany zmysłowo i opisywany „językiem mimetycznym” — w tym wypadku obraz jeziora o zmierzchu i gwiazd odbijających się w tafli wody jak w zwierciadle. Z tej obserwacji „empirycznej”, „fizycznej” (jak ją określa autor) wypływają dopiero jej mitologiczne czy symboliczne konotacje, z niej wyobraźnia wysnuwa analogię między porządkiem ludzkim a porządkiem kosmicznym, gdzie mikrokosmos i makrokosmos wzajemnie sobie odpowiadają. Krajobraz naturalny staje się krajobrazem symbolicznym — światła w jeziorze to już nie odbicia gwiazd, lecz ognie świata podziemnego, na który otwiera się jezioro — gdy wyobraźnia przebija się przez powierzchnię zjawisk i przenika do regionów niedostępnych „ziemskiej wizji”, by wzbogacona powrócić na ziemię. Krajobraz Wordswortha jest więc zarazem naturalny i symboliczny — poeta ten ma bowiem „dar podwójnego widzenia, który pozwala mu widzieć w krajobrazie zarówno przedmioty, jak i wrota prowadzące do świata znajdującego się poza obrębem widzialnej natury”. „Spokojność”, o której mówi ostatni wers sonetu, określa „właściwą równowagę między wizjami dosłowną i symboliczną, równowagę odzwierciedloną w harmonijnym stosunku, w jakim pozostają do siebie języki mimetyczny i symboliczny [...]” (132).

Podobne interpretowanie krajobrazu u Yeatsa, choć na pozór może

³⁷ De Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, s. 308.

wydawać się usprawiedliwione, prowadzi — jak wykazuje de Man na przykładzie jednego z najbardziej chyba znanych utworów poety, *Coole Park and Ballylee* (1931) — do zubożenia tej poezji, niedostrzegania zarówno całego bogactwa znaczeń, jak i spójnej, precyzyjnej zasady organizacji. Odczytując otwierający wiersz obraz dosłownie — jako realistyczny obraz strumienia łączącego wieżę Thoor Ballylee, w której mieszkał Yeats, z siedzibą Lady Gregory w Coole Park, wizję zaś symboliczną utworu jako wynikającą z tego obrazu na zasadzie analogii, „umotywowaną” nim, nie tylko sprowadzamy znaczenie wyłącznie do hołdu złożonego Lady Gregory i odchodzącemu światu, jaki ona reprezentuje, ale także nie potrafimy wytłumaczyć rozbieżności między tym „przesłaniem” a tonem wiersza, ponadto wiele szczegółów przy całej swej zmysłowej konkretności wydaje się zbędnych, zbyt luźno z sobą powiązanych. Traktujemy wtedy utwór jako będący sam w sobie zamkniętą całością, której egzegeza nie wymaga zwrócenia się ku czemuś wobec niej zewnętrznemu — tak właśnie, jak można traktować sonet Wordswortha.

Jeśli natomiast odwołamy się do innych pism Yeatsa, możemy przyjąć, że znaczenie symboliczne jego krajobrazów „jest uprzednie wobec ich pozoru naturalności” i że obrazy te „działają jako z góry określone emblematy osadzone w mniej lub bardziej stałym systemie symboli, nie wywiedzionym z obserwacji przyrody” (138—139). Wtedy zaś, w kontekście symboli i „emblematów” Yeatsa oraz doktryny ezoterycznej wprowadzonej z Groty Nimf (z Homera), okaże się, że obraz strumienia to nie obraz wzięty z natury, lecz obraz duszy zrodzonej w świat materii i przechodzącej poprzez kolejne wcielenia i śmierci do ostatecznego wyzwolenia, a takie „przedmioty naturalne”, jak „łabędź” i „wydra” to — odpowiednio — symbole zasady boskiej i zwierzęcej. W tym odczytaniu druga część *Coole Park and Ballylee* odnosi się nie tyle do Yeatsa i jego protektorki, Lady Gregory, jako „ostatnich romantyków” w stylu Wordswortha czy Keatsa, ile do „wtajemniczonych” w „świętość” ezoterycznej tradycji; zrozumiały staje się wówczas daleki od tonacji elegijnej nastrój wiersza — upadek pewnej cywilizacji, podobnie jak śmierć jednostkowa, może być tylko wyzwoleniem z więzów materialności.

Te dwa odczytania „niekoniecznie znoszą się nawzajem” — reprezentują tylko dwa różne podejścia do tej samej sytuacji, każde z nich opiera się na innym użyciu obrazu, innej roli, jaką mu się przypisuje — roli obrazu natury bądź emblematycznego „klucza”. W wypadku „emblematu” krajobraz jest tylko maską skrywającą tekst o innym, niedostępnym wprost znaczeniu, a tym samym różni się od takiego krajobrazu, który — jak to się dzieje u Wordswortha — rodzi dopiero wizję wykraczającą poza daną w percepcji przyrodę. Wprawdzie

[Oba te utwory] prowadzą od wglądów materialnych do duchowych, jednakże wyobrażenia Wordswortha pozostaje zawsze odwzorowywaniem fizycznego procesu wzrokowego, natomiast układ odniesienia Yeatsa, podyktowany specy-

fiką przesłania, ma swój początek w doświadczeniach nie mających odpowiednika ziemskiego.

Niemniej owa pogardzająca percepcją wyobraźnia niezdolna jest, jak się okazuje, całkowicie się bez niej obyć — bez swych elementów naturalnych wiersz „stałby się pozbawionym życia szkieletem” (143).

Tej właśnie sprzeczności poświęcone jest blisko 100-stronicowe studium obrazu i emblematu u Yeatsa. Drogę poetycką Yeatsa określa, zdaniem de Mana, nie tyle schemat „*Bildung*”, ile raczej wierność pewnemu wcześniej przyjętemu *a priori* założeniu, pewnemu przekonaniu, toteż za jego językiem kryje się zawsze określona intencja, w której świetle należy rozpatrywać ewolucję stylistyczną, a nawet tematyczną u tego poety. Klucza do zrozumienia poetyckiego przedsięwzięcia Yeatsa należy szukać w ewolucji stylu, a „najbardziej wymowną jednostką stylistyczną” jest tu, jak w całej poezji romantycznej, obraz (151).

Śledząc przemiany obrazowania w twórczości Yeatsa, de Man przyjmuje, ogólnie rzecz biorąc, tradycyjny jej podział na cztery fazy wyznaczone przez zmiany stylu i tematyki, interpretuje je jednak zupełnie odmiennie, niż czyniono zazwyczaj, wskazując, że często opisywane przejście tego autora od języka „poetyckiego”, od hieratycznych, ezoterycznych obrazów, charakterystycznych dla jego utworów młodzieńczych, do języka bardziej „potocznego” i obrazów naturalnych, dominujących w późniejszym okresie, nie oznacza wcale przejścia do konkretnego doświadczenia ani przyjęcia postawy społecznie zaangażowanej, owych tytułowych „obowiązków” czy „odpowiedzialności” z tomu *Responsibilities* (1941).

Analiza wczesnych utworów zawartych w tomie *The Wanderings of Oisín* (1889) wykazuje, że obrazowanie wychodzi tu od rzeczywistej percepcji, od przedmiotu naturalnego, który zostaje jednak przetworzony w swego rodzaju zwierciadło umysłu poety; świat zewnętrzny traci swą substancjalność. Obrazy takie, z których najbardziej charakterystyczny jest może u Yeatsa obraz muszli, to obrazy narcystycznej autokontemplacji, odbicia własnego „ja”. Za takim obrazowaniem kryje się podobna „korespondencjom” Baudelaire’a „konceptja zasadniczej jedności umysłu i materii, jedności wychodzącej od pojedynczego obrazu i przechodzącej w jedność uniwersalną” (153). Wyobraźnia odkrywa obecność tego, co duchowe — czy boskie — kontemplując wrażenie zmysłowe, obraz natury.

[Niemniej tego typu wrażliwość poetycka] jest doskonale spójna tak długo, jak długo pozostaje panteistyczna i przyjmuje ontologiczną supremację przedmiotu naturalnego. Z chwilą jednak, gdy przenosi moc epifanii na słowa, na konstytutywną, a nie mimetyczną moc języka, nieuchronnie staje się ambiwalentna [...]. Doświadczenie jako takie jest całkowicie spójne, lecz jego językowy odpowiednik pada ofiarą logicznej nieciągłości, która zachwiewa obraz naturalny. [157—158]

Nieciągłość taka, często ukryta w samym obrazie, staje się wyraźna na płaszczyźnie tematycznej.

Traktowanie natury jako zwierciadła, narcystyczna koncepcja obrazu wymaga zastąpienia przedmiotu naturalnego jego odbiciem; a przecież obraz pozostaje całkowicie uwarunkowany istnieniem samego przedmiotu — Narcyz to mit dialektyki przedmiotu i świadomości, mit ten zaś musi implikować, że odbicie, które się postrzega, jest odbiciem rzeczy w naturze (222). Powstaje więc sprzeczność: nie sposób obyc się bez natury jako punktu wyjścia, ale jest ona też największym wrogiem poety, bo samo jej istnienie niweczy jego nadzieję na odnalezienie trwałości w słowach.

Następne zbiory poezji Yeatsa, *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (1892) i *The Wind Among the Reeds* (1899), są właśnie próbą przezwycięzenia tej sprzeczności „tkwiącej w samej istocie obrazu naturalnego” (162). Między pierwszym a drugim zbiorem wierszy, zazwyczaj łącznie zaliczanymi do okresu młodzieńczego, następuje, zdaniem de Mana, zmiana zasadnicza, polegająca na zerwaniu z obrazem naturalnym, nawet traktowanym jako punkt wyjścia, i przejściu do obrazu będącego symbolem czy — zgodnie z określeniem samego Yeatsa — „emblemem”, wywodzącego się nie z natury, lecz z tradycji, przy czym przez „tradycję” należy tu na ogół rozumieć tradycję ezoteryczną, pewną tradycję „świętą”. De Man podkreśla jednak, że wbrew niektórym oświadczeniom poety, jego emblematów nie należy pojmować jako zamkniętego systemu. Obraz zrodzony przez przypadek, z percepcji naturalnej, bądź reminiscencja literacka, bądź też arbitralny akt wyobraźni nabiera znaczenia albo dlatego, że powtarza się, jak Jungowski archetyp, w różnych tradycjach, albo dlatego, że jego skojarzenie z określonym doświadczeniem usankcjonowane jest wizją nadprzyrodzoną; w każdym wypadku „znaczenie” określa tu decyzja boska: emblematy to boski *logos*. Obraz naturalny to w istocie emblemat, którego poeta nie rozszyfrował, nie rozpoznał w nim emblematu właśnie. W tej koncepcji przedmiotu naturalnego jako jedynie zamaskowanego, nie zrozumianego jeszcze emblematu widzi de Man najbardziej radykalne odejście od „jednego z głównych dogmatów zachodniej tradycji poetyckiej”, która *logos* przyjmuje jako wcielony i „Boską esencję lokuje w przedmiocie, a nie w nie zmediatyzowanym słowie Boga” (168).

Do tej tradycji należą romantyzm i symbolizm z ich mniej lub bardziej wyraźnymi „panteistycznymi mitami i nostalgiami”; o ile jednak „potrafimy zrozumieć i podzielać tęsknotę Hölderlina do czasów, kiedy słowa będą się rodzić jak kwiaty”, o tyle „dużo trudniej zrozumieć taką koncepcję emblematu, która odwraca ten proces i chce, by kwiaty rodziły się tak, jak gdyby były słowami” (168—169). Zapewne też trudność uchwycenia tej koncepcji spowodowała, że — paradoksalnie — właśnie wtedy gdy Yeats eksperymentuje z całkowicie odmiennym i nie znanym

w tej tradycji rodzajem poezji, wydaje się najbardziej wtórny, bardziej konwencjonalny niż prerafaelici z ich zastygłymi średniowiecznymi emblematami; a przecież on „zamierza w istnienie wpisać boskie głosy i odkryć ponownie dawno zatraconą jedność między człowiekiem a bogami [...]” (169). Przy tych odmiennych założeniach ontologicznych obraz nie jest już epifanią, zastępuje bowiem rzecz samą „imionami i znaczeniami” i na sposób gnostyków „szuka Bycia nie w bosko stworzonej rzeczy, lecz w języku jako naczyniu boskiego intelektu” (170).

A mimo to styl czysto emblematyczny skazany jest na zastyganie w realistyczne alegorie i Yeats wkrótce zdał sobie sprawę, że jego obrazy to tylko pseudoemblematy, że ukrywają klęskę, niepowodzenie obrazu naturalnego; po r. 1900 wraca więc — pozornie przynajmniej — do obrazowania opartego na naturze. Ten konflikt między obrazem a emblematem znajduje jednak wyraz na płaszczyźnie tematycznej, w ewolucji analizowanego przez de Mana tematu śmierci. Zostaje również udramatyzowany w sztuce *On Baile's Strand*, zawartej w tomie *In the Seven Woods* (1903); tom ten zarówno sam Yeats, jak i jego interpretatorzy uznali za przejaw nowego stylu, zerwania z dekadencjami obsesjami i estetyzmem na rzecz większego zaangażowania w sprawę świata i ludzi.

Jest to pozór tylko, a w każdym razie wizja nadmiernie uproszczona, gdyż jak dowodzi de Man, to „nawrócenie się” na obraz naturalny uważał poeta w istocie za ofiarę, poświęcenie, i większość utworów z tomu „traktuje o tragedii, jaką oznaczała konieczność porzucenia stylu emblematycznego” (181).

W chwili gdy jego [tj. Yeatsa] twórczość zdaje się wracać do konkretniejszej odmiany poezji, nostalgia za nadprzyrodzonym dochodzi do szczytu. [183]

Zdawszy sobie sprawę z niepowodzenia stylu emblematycznego w jego postaci czystej, jaką reprezentował tom *The Wind Among the Reeds*, Yeats zaczyna „strategicznie unikać pewnych pułapek stylistycznych” (184) i nękający go konflikt ukrywać za zasłonę, która zdołała zwieść większość czytelników. Nie mogąc wyzwolić się całkowicie z tradycji „panteistycznej”, a z drugiej strony nie chcąc wyzbyć się tych transcendencji, na jakie pozwalał emblemat, poeta próbuje nie tyle połączyć obraz i emblemat, ile ukryć dzielący je rozdział. Toteż w dojrzałej fazie twórczości Yeatsa mamy do czynienia z takimi obrazami, jak ten analizowany przez de Mana w *Symbolic Landscape*.

Zaczyna się więc wyłaniać określony wzór stylistyczny: wiersz wykorzystuje obrazowanie naturalne, które nadaje mu bezpośredni urok i siłę wymowy; prawdziwe znaczenie jednak ujawnia się dopiero wtedy, gdy obrazy te odczytywać jako emblematy [...]. [194]

Ta dwoista rola emblematu nie powoduje żadnej nieciągłości strukturalnej i na pozór pozwala na dwa równorzędne odczytania; jednakże

w istocie odczytanie emblematyczne odsłania nieodwołalną podrzędność i klęskę obrazu naturalnego.

Powtarzanie się tego wzorca wyczerpująco demonstruje de Man na kilku przykładach, m.in. na przykładzie *Coole Park and Bollylee*³⁸, wykazując wszędzie tę „chwijną równowagę”, będącą „niezwykłym wyczynem stylu i retoryki”, ale nie „pogodzeniem ani nawet nie dialektyką” (204). Czytelnik waha się zawsze między dwiema skrajnościami (których odzwierciedleniem są też dwa główne prądy dominujące w interpretacji twórczości Yeatsa): między skłonnością do ulegania naturalnemu urokowi obrazów i odczytywaniem tych utworów bez odwoływania się do „systemów” czy pedantycznej erudycji, a z drugiej strony — skłonnością do odczytywania ich jak ezoterycznych zagadek, dostępnych jedynie dla wtajemniczonych.

Jeśli jednak ta retoryka obrazu *quasi*-naturalnego i jego czar zdolne są zwieść czytelnika, nie mogą zwieść autora, i to, co stanowi dlań zasadniczy problem, musi prędzej czy później dojść do głosu. Zdaniem de Mana dochodzi to do głosu w późnym okresie tej poezji nie tyle w strukturze obrazowania, ta bowiem już się właściwie nie zmienia, ile na płaszczyźnie tematycznej. Kończącą partię rozważań o obrazie i emblemacie u Yeatsa poświęca więc de Man analizie tematyki miłosnej i erotycznej w twórczości tego poety, wykazując, że późne wiersze nie są — jak się powszechnie sądzi — pochwałą zmysłowości i miłości erotycznej, lecz przeciwnie, wymierzone są przeciw niej, tak jak są atakiem na doktrynę, w myśl której rzeczy tego świata pojmują się jako odbicie Boskiego porządku, atakiem na wizję świata, w którym Boga można poznać przez analogię z procesami natury. Na innej, głębszej niejako płaszczyźnie mamy tu do czynienia również z tematyzacją problemu obraz—emblem; gorycz i gwałtowność, nawet nihilizm, charakterystyczne dla późnego okresu twórczości Yeatsa, to wyraz niepowodzenia jego „emblematycznego” przedsięwzięcia, klęski „mądrości wywiedzionej z emblematu” (237), porażki spowodowanej niemożnością pokonania wrogiej natury³⁹.

³⁸ A także na przykładzie tego samego 4-wiersza z *Among the School Children*, którego analizę w nieco tylko innym kontekście znajdujemy w *Semiologii a retoryce*; tam fragment ten rozważany jest w kategoriach „gramatyzacji retoryki” bądź „retoryzacji gramatyki”, tutaj zaś w kategoriach: obraz czy emblemat. Jeśli pytanie „Jak można odróżnić tancerza od tańca?” jest pytaniem retorycznym, wyraża ono jedność ducha i materii, jest obrazem; odczytywane „emblematycznie” — jest naprawdę pytaniem i dotyczy sprawy nader istotnej: „wybrać tancerza oznacza upaść w przemijający świat materii dla paru chwil złudnej przyjemności; wybrać taniec oznacza wyrzec się wszelkich uciech naturalnych dla boskiego objawienia” (202).

³⁹ W późnej poezji Yeatsa natura nie funkcjonuje już jako narcystyczne zwierciadło ducha czy umysłu, lecz staje się „brutalną siłą materii, bestialskim gwałtem, który może znaleźć wyraz w obrazach krwi i męki” (229).

Niewątpliwie przeprowadzana tu „analiza retoryczna” wywodzi się z dobrej szkoły „*close reading*” i wykorzystuje najlepsze tradycje amerykańskiego formalizmu. Zarazem jednak wiele tu rzeczy z punktu widzenia Nowej Krytyki niepokojących: dużo się np. mówi o „intencji”, i to rozumianej w sensie wimsattowskim, o „zamierzeniu” poety. Już na początku stwierdza de Man, że badając „osobliwości stylistyczne” Yeatsa musimy być świadomi „intencjonalnej zasady, która je określiła”, i że te właśnie wzorce intencji będą przedmiotem rozważań. Podkreśla wprawdzie wielokrotnie, że deklaracje samego Yeatsa są zwykle mylące i że jego „zawikłanej strategii werbalnej nie sposób wydedukować [...] z jego własnych wyrażanych *explicite* stwierdzeń” (s. 146—147), ale czyni tak po to tylko, by wyraźniej zaznaczyć:

Język jego nie jest językiem prawdy; decyduje o nim pewna intencja, która wykorzystuje język i w którą język jest głęboko uwikłany, lecz która mimo to swe ostateczne uzasadnienie znajduje w dziedzinie metalogicznej czy, niekiedy, antylogicznej. [147]

Często też w swych interpretacjach lub dowodzeniu błędności interpretacji innych odwołuje się de Man do „faktów zewnętrznych” (188) czy „faktów biograficznych” (180). Ale obok tych jaskrawych wykroczeń przeciw dogmatom formalizmu, obok pewnej „fenomenologicznej” tematyki, znanej już ze *Struktury intencjonalnej obrazu romantycznego*, wybija się tu coś jeszcze, coś znacznie ciekawszego. Omawiając najbardziej typowe dla Yeatsa utwory, dopuszczające dwa odczytania — „naturalne”, dosłowne, i emblematyczne — de Man raz po raz wskazuje, jak „podważając wszelką nadzieję na ciągłość sztuki opartej na »życiu«” emblemat dokonuje „*d e s t r u k c j i* tego właśnie środka stylistycznego, dzięki któremu funkcjonuje i istnieje” (195, podkreśl. M. B. F.), i nazywa to „powtarzającą się strategią” w dojrzałej twórczości Yeatsa. Jest to wprawdzie jeszcze strategia poety, a nie samego języka — ta rozbieżność w poezji między tym, co się mówi czy stwierdza, a tym, co się robi, jest zamierzona przez autora, pozostaje całkowicie pod jego kontrolą. A jednak gdy de Man mówi:

Ostrzega [...] on przed niebezpieczeństwem nieuzasadnionych optymistycznych rozwiązań i tym samym dokonuje wszystkiego, czego najwyższe formy języka mogą [...] dokonać. [238]

— jesteśmy już właściwie tam, gdzie 20 lat później zaprowadzi nas *Shelley Disfigured* — w języku angielskim wystarczy tylko zmienić podmiot z odnoszącego się do Yeatsa „*he*” na odnoszące się do języka „*it*”; w języku polskim nawet to nie jest potrzebne.

Przechodząc do ostatnich dwu esejów przechodzimy też do końcowej „fazy” pisarstwa de Mana — należą one do ostatnich jego prac. Wracamy również do tego, co najbardziej go chyba interesowało — do odczytania i jego retoryki.

Anthropomorphism and Trope in the Lyric to „dekonstrukcja” owego „powtarzającego się w wielu filozoficznych i poetyckich tekstach XIX wieku” gestu „łączącego epistemologię z retoryką w ogóle, a nie tylko z mimetycznymi tropami reprezentacji” (239). Dekonstrukcja ta zaczyna się od słynnej definicji (a raczej samego tylko jej początku) prawdy u Nietzschego: „Czym więc jest prawda? Ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów [...]”⁴⁰. Definicja prawdy jako pewnego zbioru (armii) tropów to, zdaniem de Mana, definicja strukturalna; implikuje, że można połączyć pewien podmiot (np. „prawda”) z pewnym predykatem (np. „armia tropów”), co pozwala na definicję nie będącą tautologią. Powiedzieć, że prawda to trop, to tyle co powiedzieć, że prawda to możliwość sądu logicznego, mówić zaś o „armii tropów” to mówić o możliwości wielu sądów logicznych, powiązania kilku predykatów z podmiotem, zgodnie z zasadami takich powiązań, które mogą być różne: „prawda to możliwość definicji za pomocą nieskończenie różnych zbiorów zdań logicznych” (241). Stwierdza się więc jedynie pewną możliwość gramatyczną. Antropomorfizm natomiast to coś więcej — to „utożsamienie na poziomie substancji”, to branie jednej rzeczy za inną, a tym samym implikowanie, że ta inna jest już uprzednio *d a n a*. Antropomorfizm „ści-*na*” nieskończony łańcuch tropologicznych przekształceń w jedną asercję czy esencję, która — jako taka — wyklucza wszystkie inne. „Nie jest to już zdanie logiczne, lecz imię własne” (241). Tropy i antropomorfizmy wykluczają się zatem wzajemnie. Z drugiej jednak strony:

tendencja do przechodzenia od tropów do systemów interpretacji takich jak antropomorfizmy wbudowana jest w samo pojęcie tropu. [241—242]

Antropomorfizm ma strukturę podobną do tropu, lecz choć łatwo przejść od tropu do imienia, niemożliwy jest powrót do punktu wyjścia — „prawdy”.

Prawda to trop; trop generuje wzorec czy wartość; wartość ta (czy ideologia) nie jest już prawdziwa. [242]

Stąd też metafora „armii”; nazwanie prawdy armią tropów podkreśla zarówno siłę epistemologiczną, jak i strategiczną. Tak więc —

[Zdanie Nietzschego] stwierdzając współuczestnictwo epistemologii i retoryki, prawdy i tropu, zmienia także to przymierze w walkę, która przez fakt, że przeciwnicy mogą nawet nie mieć okazji się spotkać, nabiera jeszcze bardziej dwuznacznego charakteru. [243]

⁴⁰ F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*. Szkic ten ukazał się w przekładzie polskim K. Wolickiego, pt. *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym* („Teksty” 1980, z. 3), niemniej ze względu na dalsze wywody de Mana posłużenie się tutaj tą wersją jest niemożliwe — Wolicki tłumaczy: „Ruchliwa mnogość” (s. 170), de Manowi zaś chodzi właśnie o „ar^{mię}”.

Przykładów na to, choć udratyzowanych i złożonych, dostarczają zdaniem de Mana teksty poetów lirycznych, takich jak Baudelaire. Słynny sonet *Correspondances*⁴¹ zawiera wyłącznie zdania oznajmujące; spokój i tryb asertywny tego wiersza głosi moc tropów czy „symboli”, które zdolne są sprowadzić każdą dającą się pomyśleć różnicę do biegunowych przeciwstawięń i połączyć je w niekończącej się grze podstawień. Celem zaś tych podstawień jest jednolity system „ducha” i „zmysłów”, złączenie — za pomocą języka — doświadczenia zmysłowego, estetycznego, z intelektualną pewnością.

[Już sam tytuł] jest jak anagramatyczna kondensacja całego programu tekstu: „*corpus*” i „*esprit*” złączone i zharmonizowane przez „*ance*” asonansu dominującego w końcowych tercetach [...]. [245]

Wydaje się — a przynajmniej taka jest tradycyjna interpretacja utworu — że mamy tu również do czynienia z przejściem od tropów do antropomorfizmu, gdy „człowieka” przeciwstawia się „naturze” i obdarcza drzewa i lasy oczyma i głosami. Zdaniem de Mana tekst pozwala wprowadzić na taką interpretację, ale bynajmniej jej nie narzuca; jeśli „możliwość antropomorficznego (błędne) odczytania” jest niejako wpisana w tekst, to dlatego, że ludzie „wskrzeszeniem naturalnego tchnienia języka, spetryfikowanego przez semantyczną moc tropów” (247).

Obrazem centralnego tropu jest tu „świętynia”. Ta budowla ze słów wznoszona jest przez nieskończoną multiplikację; tym, co uprzywilejowuje „wonie” jako zmysłowy analogon dla łącznych mocy umysłu i ciała, jest możliwość rozprzestrzeniania się w nieskończoność, wykroczenia poza skończoność, transcendencji. Scalająca moc metafory przechodzącej od analogii do tożsamości, od porównania do symbolu i wyższego porządku prawdy opiera się na powtarzającym się „*comme* [jak]”. Ono właśnie pozwala uniknąć tautologii przez łączenie podmiotu z predykatami nie będącymi tym samym — wonie są jak fletnie, jak łąki itd. Jednakże ostatnie „*comme*” sonetu to już nie „jak” porównania, lecz „jak” poprzedzające wyliczenie zapachów, „jak” w znaczeniu „takie jak”. Ogranicza ono pole semantyczne „woni” do tautologii; zamiast analogii mamy wyliczenie.

[Wyliczenie to] przerywa łańcuch podstawień tropologicznych w decydującym momencie, kiedy wiersz obiecuje, dzięki tym właśnie podstawieńiom, pogodzić przyjemności umysłu z przyjemnościami zmysłów i złączyć w jedno estetykę i epistemologię. [250]

To, że słowo, na którym opierają się wszystkie podstawienia, traci w tym właśnie momencie swą syntaktyczną i semantyczną jednoznaczność, jest „zbyt uderzającym zbiegiem okoliczności, by nie być, jak czy-

⁴¹ W kontekście analizy de Mana nie sposób powołać się na polskie przekłady tytułu sonetu; dotyczy to również drugiego omawianego w tym eseju wiersza — *Obsession*.

sty przypadek, poza kontrolą autora i czytelnika” (250). Tropy bowiem, dowodzi de Man, nie mogą przynieść „transcendencji”, nie mogą wykroczyć „poza”. Czy „meta” w „*meta phorein*” oznacza ruch poza określone miejsce czy też oznacza stan poza wszelkim ruchem? „I jak może »poza«, które ustanawia i nazywa ruch, kiedykolwiek wynieść nas poza to, co ustanawia?” (251). W systemie języka można jedynie przenosić się z jednego środka komunikacji na inny; epistemologiczny, estetyczny i poetycki język przeniesień, czyli tropów, „nie może nigdy wypowiedzieć ani też wyśpiewać czy zrozumieć otwierającego sonet stwierdzenia”, że „Natura to świątynia” (252).

Późniejszy co najmniej o 5 lat wiersz *Obsession* Baudelaire’a uważa de Man za odczytanie *Correspondances*.

Relację, w jakiej pozostają do siebie te dwa wiersze, można zaiste uznać za skonstruowanie i zniszczenie zwierciadlanej struktury, jaka zawsze wchodzi w grę w odczytywaniu. [252]

Obsession jest zarówno na płaszczyźnie retorycznej, jak i tematycznej symetrycznym odwróceniem, chiazmatycznym przekształceniem wcześniejszego sonetu: pierwszy 4-wiersz to „naturalizacja” — odwrócenie antropomorfizmu, helleńska „świątynia” z *Correspondances* staje się chrześcijańską „katedrą”, bezosobowy dyskurs sonetu zmienia się w mowę w pierwszej osobie, *Obsession* odrzuca i neguje zmysłowe bogactwo tamtego utworu, itd. Tematycznie można ten wiersz odczytywać jako interioryzację *Correspondances* — odzyskujemy tu to, czego tam tak wyraźnie nie było, obraz obecności podmiotu dla samego siebie jako zamknięcia w ograniczonej przestrzeni. Podobnie „odczytywanie interioryzuje znaczenie tekstu przez jego zrozumienie” (256). (Ponieważ jednak mamy tu do czynienia z figurą chiazmatyczną, równie dobrze można uznać *Obsession* za eksterioryzację podmiotu, który w *Correspondances* pozostał ukryty.)

Tytuł wiersza sugeruje psychologiczny, a więc łatwo zrozumiały odpowiednik tego, co w *Correspondances* pojawiło się na poziomie gramatycznym — wzorzec obsesyjnej myśli musi przywołać na pamięć tautologiczną wyliczankę. Niemniej do tego, by symetria między owymi dwoma tekstami była rzeczywiście pełna, „sama naturalizacja struktury gramatycznej, bo tak można rozumieć relację między wyliczaniem a obsesją, nie wystarczy” (259—260). Powinno być w *Obsession* takie miejsce, gdzie wystąpi podobna sprzeczność między nieskończonym scalaniem a niekończącym się powtarzaniem tego samego — ale niczego takiego tu nie ma: wiersz „ucieka się do syntezy i ztraca w nieokreśloności tego, co nieskończone” (260). *Obsession* unika zatem niebezpieczeństwa „tkwiącego w strukturze tropów, na których opiera się roszczenie do liryzmu”, niebezpieczeństwa, jakim jest „jąkanie się” wyliczania nie poddającego się procesom antropomorfizacji i naturalizacji, a te właśnie procesy zapew-

niąją tropom zrozumiałość. Wiersz *Obsession*, przekładający *Correspondances* na zrozumiałość, jest własnym Baudelaire'a „lirycznym odczytaniem” wcześniejszego sonetu (254).

Każdy tekst jako tekst żąda odczytania jako swego zrozumienia. To, co nazywamy liryką, przykład przedstawionego głosu, dogodnie wyznacza retoryczne i tematyczne właściwości, dzięki którym stanowi wzorzec komplementarnej relacji między gramatyką, tropem a tematem. Do właściwości tych należą [...] zwierciadlana symetria asercji i negacji [...], gramatyczne przekształcenie trybu oznajmującego w pytajny, w eksklamację, zwracanie się do kogoś, hipotezę itd., tropologiczne przekształcenie analogii w apostrofę czy równoważne, bardziej ogólne przekształcenie, które z pomocą Nietzschego obraliśmy za nasz punkt wyjścia: przekształcenie tropu w antropomorfizm. Liryka to nie rodzaj literacki, lecz jedna z wielu nazw na oznaczenie obronnego ruchu rozumienia, możliwości jakiejś przyszłej hermeneutyki. [261]

Zawsze są — mówi de Man — co najmniej dwa teksty, niezależnie od tego, czy zostały rzeczywiście napisane, czy nie. Zawsze gdy czytamy jakiś tekst, kryje się pod nim jakiś inny tekst, jakiś pod-tekst⁴². Stwierdzenie takiej relacji czy to w kategoriach przestrzennych, jak w tym eseju, czy czasowych — „*Obsession*, tekst wspomnienia i elegijnej żałoby dodaje wspomnienie do płaskiej płaszczyzny czasu w *Correspondances*” — tworzy od razu hermeneutykę, „błędne liryczne odczytanie tego, co niezrozumiałe” (262).

Siłą, która przenosi nas od jednego tekstu do drugiego, jest właśnie ta ślepa siła, którą Nietzsche próbował „oswoić” nazywając ją metaforycznie „armią” tropów.

Problemowi „złączenia w jedno estetyki i epistemologii” czy może raczej „epistemologicznych implikacji” estetyki (265), rozpatrywanemu w kategoriach „odczytywania pojmnowanego jako określanie znaczenia” (273), poświęcona jest również zamykająca tom rozprawa *Aesthetic Formalization: Kleist's „Über das Marionettentheater”*. Swoista wielowątkowość czy wielopłaszczyznowość tego eseju udaremnia właściwie jego skrótowe przedstawienie; kwestię możliwości pogodzenia estetyki i jej formalizacji z funkcją poznawczą omawia się tu w perspektywie edukacji i dydaktyki, w perspektywie formalnej utworu (połączenia narracji z *mimesis* albo ilustrującego przykładu z ogólnym wywodem), wreszcie w perspektywie trzech zawartych w tym krótkim tekście Kleista opowiadań, przy czym wszystkie te wątki wzajemnie się zazębiają. Podobnie, zdaniem de Mana, *Über das Marionettentheater* na wiele sposobów problematyzuje odczytywanie w sensie określania znaczenia. Naszkicujmy zatem tylko, jak on sam określa znaczenie utworu Kleista.

W trzech kolejno przedstawianych przez K. i pana C. historyjkach

⁴² W oryginale: „*an infra-text, a hypogram*”; „pod-tekst”, uwydatniający „po norwidowsku” znaczenie dosłowne i nie rezygnujący przy tym z utartych konotacji, wydaje mi się dość trafnym odpowiednikiem tego, co ma tu na myśli de Man.

widzi de Man trzy modele tekstualne o różnym stopniu zrozumiałości, a wszystkie trzy stanowią „różne wersje tego samego tematu: edukacji estetycznej jako połączenia historii z prawdą, do której doszło się na drodze formalnej” (276). Opowieść o młodzieńcu, który ujrzawszy się w lustrze dostrzega podobieństwo do znanego posągu, to model „zwierciadlany” stosunku między tekstem a czytelnikiem, gdzie tekst „demaskuje niechęć czytelnika, by stać się zarówno odbiciem, jak i przedmiotem swego własnego odbicia” (277). To także model, w którym „znaczenie uważa się za coś oczywistego [...] i w którym semiotyka tego znaczenia” ma odpowiadać temu, co było jego wzorcem (281). Jednakże historyjka K. wskazuje, że model tekstu jako imitacji rzeczywistości kryje w sobie idealizację (wszak chłopiec z posągu wyjmując sobie cierni, a uczeń K. jedynie wyciera się — nie mówiąc już o „bezkrwistej” idealizacji posągu); wskazuje zatem na konieczność rozróżniania między *signifié* a referentem, „między przemocą na scenie a przemocą na ulicach” (280).

Przejście od „techniki naśladowania do hermeneutyki tworzenia się znaczeń” symbolizuje u Kleista opowieść o fechtującym się niedźwiedziu. Niedźwiedź potrafiący zawsze odróżnić prawdziwe pchnięcie od udawanego to dla de Mana figura „superczytelnika”. Znaczenie nie jest tu czymś stwierdzonym i widocznym; jest teraz ukryte i „musi zostać odkryte dzięki wysiłkowi dekodowania i interpretacji” (281). Model ten implikuje, że stosunek między autorem a czytelnikiem staje się antagonistyczny, gdyż znaczenie wynika tu z różnicy między znaczeniem zamierzonym a tym, co autor mówi, z tej rozbieżności, którą autor pragnie zataić. Stawką jest więc panowanie autora nad wytwarzanym przezeń znaczeniem; jeśli zdolny jest sam decydować, które z jego znaczeń jest prawdziwe, a które udawane, pozorowane, staje się „superautorem”.

Odczytywanie da się porównać do walki umysłów, w której obie strony walczą o realność lub fikcyjność swego dyskursu, o możliwość decydowania, czy tekst jest fikcją czy (auto)biografią, narracją czy historią [...]. [282]

Szermierka to trafna metafora tej sytuacji.

Dlaczego jednak pan C. odkrywając, że niedźwiedź potrafi rozpoznać, kiedy atak jest prawdziwy, a kiedy pozorny, nadal pozoruje ataki? Bo taki właśnie, odpowiada de Man, jest język: jego pchnięcia zawsze chybają celu, są błędne, niezgodne z zamierzeniem. Trzeci model tekstualny to zatem tekst jako „system zwrotów i odchyłeń, jako system tropów” (285), w historyjce Kleista (pierwszej w kolejności opowiadania) symbolizowany przez taniec marionetek. Tutaj siła estetyczna nie tkwi ani w marionetce, ani w poruszającym nią człowieku: tkwi w „tekście”, który wytwarza się między nimi i który jest „systemem przekształceń, anamorfozy linii, gdy ta skręca się i wiję, zmieniając się w tropy elipsy, paraboli i hiperboli” (285—286). Tu wreszcie „nieokreśloności imitacji i hermeneutyki zostały sformalizowane w pewną matematykę, niezależną już

od modeli ról czy od intencji semantycznych” (286). Udowodniana przez pana C. teza — że mechaniczne marionetki mają więcej wdzięku, gracji niż żywi tancerze — znajduje tu swoiste uzasadnienie.

Niesformalizowana, samorefleksyjna świadomość [...] musi stale przerywać swe poruszenia krótkimi okresami spoczynku nie należącymi do samego tańca. Są one jak parabazy ironicznej świadomości, która musi odzyskać energię po każdej porażce przez wpisanie tej porażki w postępujący proces dialektyki [...]. Przez uwolnienie tropów od ich funkcji semantycznej eliminuje się nieciągłości dialektycznej ironii i teleologię znaczenia, osadzonego w ciężkości rozumienia pojęciowego. [287]

W obrazie martwych, zwisających „jak wahadła” i posłusznych prawu ciężenia, mechanicznych członków włączonych w ciągłość tańca kryje się jednak przemoc — podobnie jak w „rozcłonkowywaniu” wytwarzanym przez tropy: tropy bowiem rozcłonkują znaczenie, atakują „jednostki semantyczne, takie jak słowa i zdania” (289). Niemieckie „*Fall*” przy końcu tej opowieści nabiera więc wielu znaczeń, od teologicznego Upadku po przypadek gramatyczny.

Ale „*Fälle*” oznacza [...] też po niemiecku ‘pułapkę’, pułapkę, która jest ostatecznym modelem tego i wszystkich tekstów, pułapkę edukacji estetycznej, nieuchronnie mylącej rozcłonkowywanie języka przez moc litery — z gracją tańca. [290]

Aesthetic Formalization to niewątpliwie „odczytanie” utworu Klei-
sta; ale to może także od-czytanie (w sensie zdekonstruowania pewnej konstrukcji) innego artykułu na ten sam temat. Wydaje się bowiem, że „pod-tekstem”, owym innym tekstem, jaki zawsze kryje się za właśnie odczytywanym, jest w tym wypadku esej Williama Raya *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's „Über das Marionettentheater”*, zamieszczony w numerze specjalnym kwartalnika „*Studies in Romanticism*”, poświęconego właśnie... retoryce romantyzmu⁴³. Ujęcie Raya streszcza się już — acz w ogromnym uproszczeniu — w owym tytułowym „zawieszeniu w lustrze”; mowa tu o zwierciadlanym modelu poznania z jego rozróżnieniem między podmiotem a przedmiotem, o językowym „ja”, o systemie nieustannych podstawień, jakiemu ono ulega, itd.; a więc o tym wszystkim, co de Man teraz niejako zbywa stwierdzeniem, że u Klei-
sta mamy do czynienia z czymś innym niż z „opowieścią o autorefleksji i samoświadomości” i że stosunek nie jest tu „nigdy po prostu zwierciadlany” (278). Zbywa — bo wykracza już poza znaną z *Autobiografii jako od-twarzania* „strukturę tropologiczną leżącą u podstaw wszelkiego poznania, łącznie z poznaniem samego siebie”, poza „podmiot” czy „głos” jako pewną funkcję języka. Teraz ten „element lustrza-

⁴³ „*Studies in Romanticism*” 1979, nr 4: *The Rhetoric of Romanticism*. Numer ten zawiera eseje i artykuły powstałe w ramach rocznego seminarium pod tym właśnie tytułem, jakie odbyło się w Yale University w r. akad. 1977/78. De Man napisał przedmowę do tego numeru.

nego odbicia” „występujący we wszelkim rozumieniu”⁴⁴ to tylko jeden z możliwych modeli stosunku, w jakim pozostają do siebie czytelnik i tekst.

Jest to jednak, niestety, ten właśnie model „lustrzanego rozumienia, w którym tekst służy jako zwierciadło naszej wiedzy, a nasza wiedza z kolei jest odbiciem signifikacji tekstu”, który odnosi się, zdaniem de Mana, do odczytań będących parafrazą (112 — *Shelley Disfigured*), a zatem także do niniejszej próby przedstawienia de Manowskich tekstów. Jaki więc obraz wyłania się w takim modelu? Czy tom poświęcony „retoryce romantyzmu” i gromadzący, jak stwierdza w przedmowie sam autor, właściwie wszystko, co napisał on o romantyzmie, jest tylko zbiorem esejów czy też składa się w pewną „książkę”, czy działa tu jakaś „tajemna zasada” (VIII) łącząca te prace w jakąś całość? Czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z „hipotaksą” na poziomie poszczególnych esejów, z układem „parataktycznym” zaś na poziomie całości, jak twierdzi de Man?

Nie ulega wątpliwości, że nie jest to książka z zakresu historii literatury i że „zadanie historycznego zdefiniowania” pozostawia de Man „inny” (VIII). Ale jeśli nie określa ona ani „istoty”, ani „historycznego rozwoju” romantyzmu, to z pewnością określa intelektualną osobowość autora i pozwala dostrzec ów Jamesowski „deseń dywanu”, jaki w różnych wariantach i ujęciach powraca nieodmiennie przez 25 lat tego pisarstwa. *The Rhetoric of Romanticism* wyraźnie też dowodzi, że de Mana nie mogą w pełni określić takie etykiety, jak „krytyka świadomości”, „close reading”, „heideggeryzm” czy „nietzscheanizm”, czy wreszcie „dekonstrukcjonizm”. Są to co najwyżej pewne modalności jego myśli; trudno tu też mówić o jakiejś ewolucji. Niezaprzeczalnie ostatnią taką modalnością była dekonstrukcja spod znaku Derridy; a jednak nie z inspiracji Derridańskiej wzięły się analizy retoryczne de Mana, nic prawie ze słownictwa czy (nie)pojęć francuskiego filozofa nie weszło w ten dyskurs krytyczny, samego zaś terminu używał autor *Allegories of Reading* w sensie „technicznym”⁴⁵. „Dekonstrukcja” była dla niego raczej „udoskonaloną” techniką analizy języka literatury — nie odnajdujemy u de Mana takich wątków, jak „dekonstrukcja” zachodniej metafizyki z jej logocentryzmem, jak intertekstualność, w sensie, jaki nadają temu słowu Derrida i jego zwolennicy, jak „dyseminacja”, nieograniczone roz-

⁴⁴ De Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, s. 310.

⁴⁵ De Man, *Allegories of Reading*, s. X. Co więcej, w tej samej przedmowie pisze on, że większa część książki powstała, „zanim »dekonstrukcja« stała się kością niezgody”. Jeśli „techniczna” istota dekonstrukcji zasada się, jak twierdzi B. Johnson (*The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore 1980, s. 139), na „pieczołowitym wydobywaniu ścierających się w tekście sił signifikacji”, to niewątpliwie w wypadku de Mana technikę tę dekonstrukcja jedynie udoskonaliała.

przeustrzenianie się, „plenienie się” znaczeń i zarazem ich roztrwanie się w tym procesie, i wiele innych. Nawet „tekstualista” w rozumieniu dekonstrukcjonistów nigdy nie był — za tekst uważał poszczególny utwór, pojęcia tego nie rozciągał na świat. Obce wreszcie było mu to, co tak często zarzucano Derridzie i jego uczniom — „hedonizm” tekstualny, igranie słowami dla samej swobodnej gry języka, uprawianie krytyki „bez przypisów”. Jego artykuły i eseje są zawsze „porządnie zbudowane” i opatrzone na ogół wieloma przypisami, zawierającymi też uwagi polemiczne wobec poprzednich interpretatorów, gdyż jego „od-czytania” to także jakby oczyszczanie tekstów z nawarstwionych na nich tradycyjnych, utartych interpretacji. De Man ironizuje, często posługuje się paradoksem, ale zawsze jest w tym głębokie *serio*. Daleka od „hedonizmu” jego postawa krytyczna jest raczej „ascetyczna” w sensie, o jakim pisał Nietzsche:

Jak jednak możliwa jest *skepsis*, wątpliwość? Okazuje się ona stanowiskiem myślowym prawdziwie ascetycznym. Nie wierzy ona bowiem w wiarę i niweczy w ten sposób całą jej dobroczynność⁴⁶.

Tym, co go naprawdę i niemal wyłącznie interesowało, był zawsze język literatury — i właśnie literatury tylko, mimo iż nazywano de Mana niekiedy „filozofem języka” — literatura jako retoryka, jako aporetyczny splot estetyki i epistemologii. Jeśli można z jego pisarstwa wysnuć jakąś teorię, to jest to retoryczna teoria interpretacji, nie dająca się sprowadzić do estetycznych, psychologicznych czy historycznych modeli rozumienia, przy czym wszystkie wypowiedzi teoretyczne, uogólnienia de Mana pojawiają się w kontekście omawianych przezeń konkretnych tekstów, choć bezsprzecznie odnosi się czasem wrażenie, że to, co odnajduje on w tych tekstach, wynika raczej z pewnych jego presupozycji niż z analizy. Jeśli formalizm amerykański dostarczył mu techniki „ważnego czytania”, jeśli fenomenologia pozwalała obalić mit o przestrzennym jedynie, organicznym modelu dzieła literackiego, wprowadzając jego wymiar czasowy i intencjonalność, jeśli Austin i filozofia języka przyniosły koncepcję działania językowego, Nietzsche, a potem Derrida, podsyłali sceptycyzm wobec języka i jego pojęć, to wszystko to przełożone zostało na płaszczyznę języka literatury i jego rozumienia — odczytania, które jest zawsze pewną konstrukcją, błędnym odczytaniem, jeśli próbuje ukryć podważanie funkcji poznawczej języka przez jego funkcję performatywną. Podmiot, wymiar czasowy, historia — to wszystko wytwory języka i interpretacji⁴⁷, wytwory nieuchronnie ułomne; interpretacja na-

⁴⁶ F. Nietzsche, *Das Philosophenbuch. Theoretische Studien*. „Teksty” 1980, z. 3, s. 180 (tłum. K. Wolicki).

⁴⁷ P. de Man, *Epistemology of Metaphor* (esej ten w przekładzie niżej podpisanej ma się ukazać w antologii *Twórcze użycie języka: metafora*, przygotowanym przez wydawnictwo „Czytelnik”): „artykulatoryce przebiegające w czasie, takie

daje aktom języka wymiar czasowy, staje się „alegorią”, zdolną pomieścić w sobie sprzeczności odczytywania. Tekst zawsze robi co innego niż to, co mówi, jest zawsze inny od siebie, niezośamy z sobą; zawsze też do czegoś odsyła, ale jego odniesienia uwikłane są w niekończące się łańcuchy podstawień i odchyień, zasłaniają raczej otchłań między znakiem a znaczeniem, owo „nic” Heideggerowskie, „pojmovane jako po prostu Inne wobec bytu”⁴⁸. Historia — również historia literatury — to fikcje:

zarówno terminy rodzajowe, takie jak „liryka” (lub różne jej gatunki, „oda”, „idylla” czy „elegia”), jak i pseudohistoryczne określenia okresów, takie jak „romantyzm” czy „kiasycyzm”, to zawsze określenia oporu i nostalgii, najdalej od materialności historii rzeczywistej. [262 — *Anthropomorphism and Trope*]

Jest tylko język, język „jako prawda, jako imię i jako siła” (243), język stawiający opór poznaniu i odczytywanie tego języka — próba odsłonięcia wytwarzania się i rozpadania znaczeń,

[próba, która] niezależnie od tego, czy występuje jako lustro, jako naśladowanie, jako historia, jako szermierczy pojedynek interpretacji czy też jako anamorficzne przekształcenia tropów, jest pułapką ostateczną, równie nieuniknioną, jak śmiertelną. [290]

Te zamykające książkę słowa to najbardziej może przejmujące świadectwo, jak bardzo literatura i jej język oraz ich poznanie były dla de Mana sprawą *serio*. Nie sposób może z *The Rhetoric of Romanticism* wywieść — ulegając tej skłonności, o jakiej często mówił, do składania w pewną, bez trudu dającą się zrozumieć całość — jakiejś zamkniętej „teorii” wyznawanej przez autora; gdyby jednak chcieć ująć krótko „myśl przewodnią” jego pisarstwa, można by przywołać słowa Edmonda Jabès’a:

Głoska kłamie słowu, które kłamie zdaniu, które kłamie autorowi, który kłamie.

Słowo to obraz człowieka: a więc kto inny.

Słowo uzbraja słowo przeciwko niemu samemu.

Sylaba za sylabą oko czytelnika ryzykuje wzniesienie pożaru.

Za pomocą słów osaczamy przepaść. Pierwsze potknięcie może być zgubne⁴⁹.

jak narracje czy historia, są korelatem retoryki, a nie na odwrót. Zanim więc pokusimy się o jakąś historię retoryki czy literatury lub nauki o literaturze, trzeba by najpierw ułożyć pewną retorykę historii”.

⁴⁸ R i d d e l, *op. cit.*, s. 283.

⁴⁹ E. J a b è s, *Wiosła i żagiel*. „Literatura na Świecie” 1986, nr 2, s. 320, 321, 322, 323 (tłum. J. W a c z k ó w).