

# Paul de Man

---

## Historia literatury i nowoczesność w literaturze

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 121-140

---

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Roztrząsania i rozbiory

## Historia literatury i nowoczesność w literaturze

Paul de Man, z którego książki *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York 1971) wyjęty został tłumaczony poniżej tekst, wykładu komparatystykę i literaturę francuską na uniwersytecie Yale. Tytuł książki oddaje rodzaj jego zainteresowań. Jego część pierwsza, formuła „*blindness and insight*”, obejmuje współczesną krytykę literacką albo, szerzej, wszelką krytykę literacką obdarzoną samowiedzą swego literackiego statusu. (Szkoda, że dla słowa *insight* trudno o polski odpowiednik, bo „wgląd” to za mało, skoro nie idzie tylko o ujęcie rozumowe, tj. logiczne, „intuicja” za wiele, bo użycie potoczne przeciwstawia to słowo myśleniu dyskursywnemu.) Ta krytyka, mimo że z rozmysłem prezentowana niesystematycznie, m.in. w postaci studiów na temat Lukácsa, Blanchota, Pouleta i Derridy, jest przedmiotem książki. Cóż owa formuła znaczy? Wyrządzamy książce niedźwiedzią przysługę, wykładając w kilkunastu zdaniach jej zawartość, skomplikowaną, chociaż — co dobrze powiedzieć na samym początku — w sposób właściwy literaturze, nie krytyce, przynajmniej nie tej krytyce, z którą na co dzień obcujemy. Trzeba to mieć nieustannie na oku, kiedy się z tekstami de Mana ma do czynienia. Wysiłek autora skupia się przede wszystkim na konstrukcji języka krytyki. Jego umysł wyostrojony jest w najwyższym stopniu na to, że słowo płaci za znalezienie się w sąsiedztwie innych słów utratą części swego „indywidualnego” znaczenia i swej wartości czasowej. Dotyczy to również terminów i pojęć krytyki: jeżeli ta ostatnia nie chce się zapuścić w ślepią uliczkę dowodzenia swych racji *modo geometrico* (co nawet i filozofii się nie udaje), to — przyjmując status „ontologiczny” literatury równocześnie za brzemień i za tytuł do chwały — ma się wyrazić językiem samym, który jest metaforyczny. Zdania krytyki literackiej nie tworzą całości rów-

nej sumie znaczeń poszczególnych słów, ale jakoś nową, metaforyzującą akt lektury, którego krytyk dokonuje. Jest to *quid* książki de Mana; rzecz jasna przedstawiliśmy je dość topornie i oczywiste pytania, które natychmiast się narzucają — przede wszystkim pytanie o to, czy mediacyjna wartość pojęć i terminów krytyki zostaje w ten sposób unieważniona albo oddana w pacht innym rodzajom zainteresowania literaturą niż krytyka literacka — muszą chwilowo pozostać bez odpowiedzi. Otóż, w terminologii książki „ślepotą” i „wgląd” (czy „intuicja”) odnoszą się do pewnego wzoru, który, zdaniem autora, powtarza się we współczesnej krytyce literackiej. Metody, którymi się ona posługuje, z każdym dniem stają się coraz doskonalsze, założenia teoretyczne, na których te metody się opierają, coraz subtelniejsze. Mimo to, kiedy pytamy o rezultaty, tj. o interpretacje utworów literackich, okazuje się nieodmiennie, iż wszędzie tam, gdzie lepsze rozumienie literatury zostało osiągnięte, działa się to wbrew metodzie, wbrew założeniom teoretycznym. Rezultat znajduje się w sprzeczności z założeniem, mimo że krytyk („ślepotą”) tego nie widzi (i, z natury rzeczy, widzieć nie może). Tam natomiast, gdzie wywód główny nie zlikwidował do końca wątków pozornie peryferyjnych, w miejscach, które nie tyle zostały napisane, ile „się napisały”, mamy do czynienia z *insights*, z momentami prawdy, w których spoczywa rzeczywisty rozwój krytyki literackiej.

Problem centralny de Mana można jeszcze wyłożyć inaczej. Pyta on, czy formuła „*blindness and insight*” nie wiąże się czasem z samą istotą języka literackiego, z samym aktem pisania, z metaforycznym charakterem języka krytyki literackiej. I odpowiada twierdząco: „ślepotą” krytyki, tj. właściwa jej afirmacja metodologii, która własne jej rezultaty podaje w wątpliwość, jest po prostu korelatem retorycznej natury języka literackiego. W tym sensie przypisanie krytykowi „ślepoty” nie oznacza wydania o nim sądu ujemnego. Najprościej wytłumaczyć to można, powołując się na to, co pisaliśmy na początku: wszelka wypowiedź dotycząca literatury i zarazem będąca literaturą czytana jest jako homogeniczna w stosunku do języka literatury. Jest ona narracją aktu lektury. Słowa jej znaczą tylko w stosunku do słów, które nadejdą (bo je przygotowują), i do tych, które je poprzedziły (bo je odbijają). Czas utworu literackiego (jak i nasz „ludzki” czas) utkany jest z *praeteritum* i z nielicznych tylko przeblysków *praesens* („wszelka terażniejszość może być przez nas myślana tylko jako terażniejszość, która właśnie minęła” — brzmi stosowne sformułowanie de Mana). Zdania teoretyczne natomiast upierają się i przy „immanentności” swego sensu, i przy swej wartości czasowej, którą jest „prezentywność”. Tam, gdzie opór największy (a daremny, bo retoryce języka literackiego i tak ulegają) rozciągają się obszary „ślepoty”. Tam, gdzie opór słabnie, układają się te zdania „dobrowolnie” w diachronię właściwą literaturze, tworzą narrację, godzą się z możliwością ich niezrozumienia czy też takiego rozumienia, jakie łączy się z literaturą — godzą się z możliwością nigdy niekończącej się interpretacji. Tak tylko „wgląd” jest możliwy.

Czy wynikają z tego jakieś wskazania praktyczne dla krytyka? „Retoryka krytyki” w drugiej części tytułu książki de Mana wskazuje na pewien za-

mysł towarzyszący, zawsze w książce obecny. Obszerne partie są w niej poświęcone, z grubsza biorąc, analizie terminu „nowoczesność”, będącego w powszechnym użytku nie tylko w krytyce literackiej. Analiza ta zakłada, że użytek, jaki może dziś z niego czynić interpretacja rozumiejąca, jest poważnie ograniczony, ponieważ obciąża go bagaż zawartego w nim *implicit* sądu wartościującego, co, jak wiadomo, żadnemu terminowi nie wychodzi na dobre. Fragment o „nowoczesności” jest przykładem postępowania, które oczyścić ma ów termin z akcentów wartościujących (w tym wypadku z akcentów w rodzaju „współczesny” lub „najświeższy”) i sprzęgniętych z nimi ocen pozytywnych lub negatywnych. Ma go też tak określić, by jego przyszłe użycie służyło „ślepecie” w możliwie najmniejszej mierze. To znaczy — wyposażyć go w znaczenie wynikające wyłącznie z odniesienia do literatury jako takiej, tj. do swoistej modalności bytu nazywanej literaturą. Oczywiście, tekst ten nie musi być czytany z referowanego tu punktu widzenia: słowo „nowoczesność” jest znakiem obsesji wypływającej w dyskusjach literackich tak często, że każda próba poważnego przemyślenia go na nowo musi zaniepokoić.

Pośród najrozmaitszych antonimów, jakie przychodzą do głowy jako przeciwieństwo wyrazu „nowoczesność”, żaden nie kryje w sobie więcej możliwości niż „historia”. Można używać przymiotnika „nowoczesny” w opozycji do „tradycyjny” czy nawet „klasyczny”. Dla niektórych z naszych francuskich czy amerykańskich współczesnych „nowoczesny” może być nawet przeciwieństwem przymiotnika „romantyczny”. Takie rozumienie słowa byłoby jednak trudne do stwierdzenia dla niektórych badaczy literatury niemieckiej. Ale gdybyśmy położyli nacisk na któryś z tych antonimów — „tradycyjny”, „klasyczny”, „romantyczny” — zaangażowalibyśmy się niechybnie w oceny i rozróżnienia, które w rzeczywistości są powierzchowne i związane z czytelnikami geograficznymi i historycznymi. O wiele dalej sięgniemy, jeżeli spróbujemy przemyśleć głębszą opozycję: „nowoczesny” — „historyczny”, co zaprowadzi nas wprost do współczesnej wersji problemu. Jednym z najbardziej uderzających przykładów buntu przeciw historii jest intelektualna przygoda, która wydarzyła się Nietzsche’mu, kiedy — jako młody i cieszący się znakomitą opinią w świecie uznanych wielkości akademickich filolog — zwrócił się gwałtownie przeciw tradycyjnym założeniom własnej dyscypliny w polemicznym eseju *O pożytkach i szkodach historii dla życia*. Ten tekst jest wybornym przykładem na to, co może wynikać, kiedy autentyczne zainteresowanie nowoczesnością zderzy się z wymaganiami świadomości historycznej albo kultury opartej na naukach

historycznych. Może on nam służyć jako wprowadzenie w bardziej jeszcze skomplikowaną problematykę, która ujawnia się, kiedy pojęcie nowoczesności zaczyna być stosowane — w sensie bardziej specyficznym — do literatury.

To, że Nietzsche w drugim ze swych *Rozważań nie na czasie* zajmuje się konfliktem między „nowoczesnością” a historią, nie jest na pierwszy rzut oka jasne. Zauważamy tylko, że pod adresem historii rzucone tu zostaje fundamentalne wyzwanie. Że dzieje się to w imię „nowoczesności”, mniej jest oczywiste. Termin „nowoczesny” pojawia się bowiem najczęściej w kontekście negatywnym, jako stały predykat, którym autor opatruje swych współczesnych, odsądzanych od czci i wiary z powodu ich słabości wewnętrznej i zepsucia, spowodowanych nadmiernym i anormalnym zainteresowaniem przeszłością. „Nowocześni” według Nietzschego — inaczej niż Grecy — chronią się tak przed kwestiami współczesnymi; zbyt słabi i zbyt jałowi, by je dźwignąć, uciekają w bezpieczną immanentność historii, która wyrzeka się jakiegokolwiek odniesienia do tego, co dzieje się aktualnie<sup>1</sup>. W tym sensie historia i nowoczesność są sprzymierzeńcami i obie padają ofiarą Nietzscheańskiej krytyki kultury. Ale to użycie słowa jest tu tylko opisowe i zmierza do określenia stanu umysłów, który — zdaniem autora — dominuje pośród współczesnych mu Niemców. Natomiast z pojęciem nowoczesności o wiele bardziej dynamicznym, sięgającym dostatecznie daleko, by służyć nam tu jako podstawowa definicja, spotykamy się tam, gdzie mowa o czymś, co Nietzsche uważa za bezpośrednie przeciwieństwo historii — o „życiu”.

Nietzsche pojmuje „życie” nie tylko w aspekcie biologicznym, ale także w wymiarze czasowym, a to jako zdolność *zapomnienia* tego, co poprzedziło sytuację właśnie przeżywaną. Podobnie jak większość przeciwników Rousseau w wieku XIX, Nietzsche rozumie w sposób typowy dla Rousseau: tekst rozpoczyna się od kontrastowego porównania natury i kultury, które pochodzi bezpośrednio z drugiej *Rozprawy o pochodzeniu nierówności*. Niepokój drażący społeczeństwo ludzkie — w przeciwieństwie do niekonfliktowej natury hordy zwierzęcej — określony jest jako niezdolność do zapomnienia przeszłości.

„(Człowiek) dziwił się sam sobie, że nie umie nauczyć się zapomnienia i temu, że nieustannie związany jest z przeszłością; nic nie znaczy, jak szybko i jak daleko biegnie, jego łańcuchy zawsze mu towarzyszą. (...) «Pamiętam» powiada człowiek, zazdroszcząc zwierzętom, że potrafią natychmiast zapomnieć, że każda chwila umiera w ich oczach na zawsze, pogrąża się we mgle i w nocy, skąd wypłynęła i znika bez powrotu. Toteż zwierzę żyje *ahisto-*

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben Unzeitmässe Betrachtung II*. Cyt. wg. wyd. F. Nietzsche: *Werke*. T. I. Opr. Karl Schlechta. München 1954, s. 232—233, 243.

*rycznie*: (...) niczego nie musi ukrywać i w każdej chwili jest dokładnie tym czym być się wydaje, nie może więc być czymś nieprawdziwym”<sup>2</sup>.

Zdolność zapominania i egzystowania bez świadomości historycznej — powiada Nietzsche — istnieje nie tylko na szczyblu zwierzęcości. Zwierzęcość jest istotną częścią natury ludzkiej, ponieważ „życie” ma nie tylko sens biologiczny, ale i status ontologiczny. Nie tylko nasze uczynki dyktowane bywają niekiedy przez ów pierwiastek zwierzęcy. Zdarza się, że zapośrednicza on nam naszą prawdziwą, ludzką naturę, skoro jego istnienie umożliwia nam pozostanie istotami spontanicznymi.

„Spostrzegliśmy, że zwierzę, ahistoryczne i egzystujące jakby we wnętrzu punktu geometrycznego — taki jest bowiem dostępny mu horyzont — znajduje się w stanie względnej szczęśliwości (...); skłania nas to do uznania zdolności odczuwania ahistorycznego za najważniejszy i najpierwotniejszy mechanizm, który może stać się źródłem sprawiedliwości, zdrowia i wielkości, czyli tego, co naprawdę ludzkie”<sup>3</sup>.

Jeśli zatem kondycja ludzka ujawnia się w swym niezafałszowanym kształcie, to dzieje się to wtedy, kiedy poczucie istnienia przeszłości zanika, unicestwione przez zdolność doszczętnego zapominania. Być może, powiada Nietzsche, takie radykalne odrzucenie historii jest mało realistyczne. Być może jest ono niesprawiedliwe wobec osiągnięć przeszłości. Sankcji dostarcza mu jednak zawsze to, że jest ono niezbędne, jeżeli nasze ludzkie powołanie ma się wypełnić, a także jako warunek wszelkiego działania:

„Goethe powiada, że kto działa naprawdę, znajduje się poza moralnością; podobnie znajduje się on poza wiedzą: zapomina wszystkiego, żeby dokonać czegoś; jest niesprawiedliwy wobec przeszłości i respektuje jedno tylko prawo: prawo tego, co właśnie wcielane jest w czyn”<sup>4</sup>.

Odnajdujemy tutaj ów radykalny impuls, z którego bierze się wszelka autentyczna nowoczesność, będąca czymś więcej niż umownym określeniem świeżej lub minionej mody. Modę porównać można do popiołu, który pozostawiły równo płonące języki ognia; zachowany w popiele ślad pozwala sobie wyobrazić kształt ognia. Inaczej u Nietzschego: jego bezlistosny postulat „zapominania”, ślepotą, z jaką rzuca się w działanie, pozbawione jakiegokolwiek wcześniejszego doświadczenia, zawierają w sobie prawdziwego ducha nowoczesności. Tym samym tonem odzywał się Rimbaud, kiedy ogłaszał, że historia Francji nie zna nikogo, kto byłby jego poprzednikiem, że „początek absolutny” jest wszystkim, czego mamy prawo oczekiwać od poetów i że trzeba być „bezwzględnie nowoczesnym”. Tym samym tonem mówił Artaud, kiedy zapewniał,

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 211.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 214—215.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 216.

że „poezja pisana zachowuje swą wartość tylko na chwilę i po upływie tej chwili należy ją zniszczyć. Niech zmarli poeci ustąpią swych miejsc poetom żyjącym (...) czas arcydzieł minął”<sup>5</sup>. Formą istnienia nowoczesności jest żądanie likwidacji wszystkiego, co miało miejsce wcześniej, w imię nadziei, że osiągnięty zostanie ostatecznie punkt, który można będzie nazwać „autentyczną terażniejszością”, punkt, z którego rozejdą się nici nowych poszukiwań. Z jednej strony zatem rozmyślnie unicestwienie pamięci, z drugiej — działanie, które wyznacza nowy początek; kombinacja tych dwóch czynników, ich wzajemne oddziaływanie — oto pole, wewnątrz którego idea „nowoczesności” osiąga pełną moc. Tak określone, historia i nowoczesność występują w tekście Nietzschego jako skrajne przeciwieństwa. Co się tyczy jego zaangażowania po stronie nowoczesności, nie może być żadnych wątpliwości. Uważał ją za jedyną drogę prowadzącą do przestrzeni metahistorycznej, t.j. takiej, w której rytm egzystencji jednostki zbiega się z rytmem Wiecznego Powrotu. Jednak krzykliwa retoryka tekstu każe nam podejrzewać, że sprawa nie jest tak prosta, jakby się wydawała na pierwszy rzut oka.

Oczywiście, zważywszy okoliczności, w której powstał, esej Nietzschego musi przesadnie akcentować to, że zwraca się przeciw historii, i celować dalej, niż wymaga zadanie, wierząc, że w ten sposób wykona je najlepiej. Ale ta taktyka mniej nas tu ciekawi niż to, czy Nietzsche naprawdę zdolny jest uwolnić się spod presji historii i czy jego tekst rzeczywiście wypełnia ów warunek nowoczesności, który postuluje. Od samego początku upojenie procesem życia i daną w nim transcendencją poza historię równoważone jest głęboko pesymistyczną mądrością, związaną z poczuciem historycznej przyczynowości. (Ta ostatnia nigdy nie bywa podana w wątpliwość, tyle że kierunek historii utożsamiony jest z regresem, nie z postępem.) Na wstępie oświadcza nam Nietzsche, że „egzystencja” ludzka to „tylko nieprzerwane bycie przeszłością, coś, co utrzymuje się przy życiu dzięki zaprzeczaniu samemu sobie i samozniszczeniu, dzięki własnej sprzeczności”<sup>6</sup>. Otóż ta definicja życia jako permanentnego regresu nie dotyczy błędów kultury, przeciw którym, w zasadzie, esej jest wymierzony, takich jak np. nadmierny udział nauk historycznych we współczesnym systemie wykształcenia. Sięga ona samej natury rzeczy, sięga poza zasięg kultury. Idzie w niej o to, że człowiek przeżywa swe życie jako proces, a więc historycznie, w najgłębszym sensie tego słowa, który zakłada, że wszelka terażniejszość może być przez nas myślna tylko jako terażniejszość, którą właśnie minęła.

Sprawia to, że przeszłość może być myślna jedynie jako coś, co nie pozwala się ani odwołać, ani wyeliminować, ponieważ tkwi nie-

<sup>5</sup> A. Artaud: *Le théâtre et son double. Oeuvres complètes*. Paris 1956.

<sup>6</sup> Nietzsche: *op. cit.*, s. 212.

zwykle zarówno w każdej terażniejszości, jak i w każdej przeszłości. Keats osiągnął tę samą świadomość w *Upadku Hyperiona*, kiedy zgłębiając swego upadłego Saturna, w jego przeszłości wyczytał zapowiedź swej własnej przyszłości, przyszłości jednego ze śmiertelnych:

*Without stay or prop  
But my own weak mortality, I bore  
The load of this eternal quietitude,  
The unchanging gloom...*<sup>7</sup>

Nowoczesność zatem ufa mocy chwili terażniejszej, która ma być absolutnym początkiem, odkrywa jednak, że odcinając się od przeszłości, odcina się równocześnie od terażniejszości. Tekst Nietzschego zmierza nieubłaganie do tego odkrycia, co uderza najsilniej (może dlatego, że jest głęboko ukryte) tam, gdzie wypowiada się on o swej własnej roli jako *krytycznego* historyka. Powiada tam, że odrzucenie przeszłości nie tyle polega na jej dokonaniem zapomnieniu, ile na dokonaniu krytycznego osądu siebie samego.

„(Krytyczny badacz przeszłości) rozporządzać musi siłą potrzebną do rozsadzenia i wymazania przeszłości w imię życia i niekiedy czynić z niej użytek. Osiąga swój cel, pozywając przeszłość przed sąd, poddając ją krzyżowemu badaniu i wydając na nią wyrok potępiający; cokolwiek należy do przeszłości zasługuje wszakże na taki wyrok, ponieważ tak się już ludzkie sprawy mają, że rządzi nimi przemoc i siła (...) Wiele trzeba mocy, by umieć żyć, wiedząc, jak bardzo życie i niesprawiedliwość są z sobą związane; trzeba o tym zapomnieć. (...) Z tym wszystkim jednak to samo życie, które musi zapomnieć, musi też o każdej porze umieć zapomnienia zaniechać, wtedy ujawni się, jak dalece bezprawnie istnieją różne rzeczy w rodzaju przywilejów, kast, dynastii i jak bardzo zasługują one na zniszczenie. To nazywam krytycznym rozważaniem przeszłości, podcinaniem jej korzeni ostrym nożem, okrutną rozprawą ze wszystkimi świętościami. Jest to proces dla samego życia zawsze niebezpieczny. Ludzie i epoki, które tak właśnie służą życiu, które osadzają i unicestwiają przeszłość, są zawsze i niebezpieczne, i wystawione na niebezpieczeństwo. Ponieważ pochodzimy od wcześniejszych generacji, zbierają się w nas ich błędy, namiętności, zboczenia i nawet zbrodnie; nie potrafimy całkowicie uwolnić się od tych łańcuchów. (...) W konsekwencji próbujemy sprokurować sobie nową przeszłość, z której chciałibyśmy się wywodzić, na miejsce tej, z której wywodzimy się naprawdę. Jest to jednak znów niebezpieczne, ponieważ naprawdę trudno znaleźć granicę, poza którą zmuszeni bylibyśmy do negocjowania przeszłości, i ponieważ ta nasza «nowa» natura na ogół bywa słabsza niż poprzednia”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> „Bez żadnego oparcia, bez żadnej pomocy,  
Wsparty tylko na słabej swej, śmiertelnej sile.  
Musiałem dźwigać brzemię tej wieczystej ciszy,  
Niezmienny mrok (...)”

(tłum. Z. Kubiaka w *Poeci języka angielskiego*. T. II. Warszawa 1971, s. 402.)

<sup>8</sup> Nietzsche: *op. cit.*, s. 230.



Z chwilą kiedy nowoczesność staje się świadoma własnej strategii — a chwila taka musi nadejść, jeżeli, jak w cytowanym tekście, mierzy ona w przyszłość — odkrywa ona, że jest siłą produktywną, która nie tylko płodzi historię, ale jest zarazem częścią układu obejmującego daleką przeszłość i wciąż produktywnego. Obraz łańcucha, do którego Nietzsche instynktownie się ucieka, kiedy mówi o historii, przemawia dostatecznie jasno. Sens jest taki: nowoczesność uważana za zasadę życia staje się zasadą wszelkiej płodności i na koniec zmienia w siłę produktywną, która jest historyczna. Zwyciężyć historii w imię życia nie podobna, nie sposób też zapomnieć o przeszłości w imię nowoczesności, ponieważ i w jednym, i w drugim wypadku członki pozornej opozycji łączy we wspólny los łańcuch czasu. Nietzsche uznaje wreszcie, że ucieczka od historii jest niepodobieństwem i ostatecznie skazany jest na umieszczenie dwóch pojęć niezbornych, historii i nowoczesności (tym razem używając ostatniego terminu w sensie radykalnej inauguracji), we wspólnej ramie paradoksu, poza którą tracą wszelki sens. Ów paradoks zbliża się bardzo wyraźnie do określeń, których używamy mówiąc o pułapkach, jakie zastawia na nas nasza własna „nowoczesność”:

„Geneza nakierowanego na historię wykształcenia — które znajduje się w sprzeczności z duchem «nowych czasów» i «nowego ducha» — musi z kolei być interpretowana historycznie; sama historia powinna rozwiązać problem historii, wiedza historyczna musi zwrócić swą broń przeciwko sobie samej — te trzy powinności są imperatywem «nowych czasów», jeśli te mają osiągnąć coś naprawdę nowego, potężnego, życiodajnego i oryginalnego”<sup>9</sup>.

Jedynie historią zwycięża się historię; nowoczesność objawia się teraz jako horyzont procesu historycznego, który jest hazardem. Nietzsche nie wierzy w gwarancje, które zapewniłyby, iż jego własny intelektualny i historyczny wysiłek doprowadzi do autentycznych zmian. Spostrzega on, że jego tekst nie może być niczym innym niż jednym z wielu dokumentów historycznych<sup>10</sup> i ostatecznie decyduje się na odniesienie nowoczesności i sił produktywnych zdolnych do jej zapoczątkowania do pewnej mitologicznej konstrukcji nazywanej „młodzieżą”. Tej ostatniej zaleca wysiłek w drodze samopoznania, który jego samego przywiódł do rezygnacji.

Zła wiara zawarta w przypisywaniu zdolności samopoznania młodszej generacji, przy równoczesnym żądaniu od tej generacji, by działała ślepo, zalecanie unicestwienia przeszłości, o której skądinąd wiadomo, że jest nie do osiągnięcia — tworzy schemat zbyt dobrze znany z naszych własnych doświadczeń, by się nad nim

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 261.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 277.

rozwozić. Nietzsche już u początku swej kariery mierzy się z paradoksem, który jego filozofia odsłonić potem miała z godną uwagi jasnością. Szczególnie skomplikowanej relacji, w której znajdują się nowoczesność i historia, nie podobna, jak się okazało, nazwać ani opozycją, ani alternatywą. Jeżeli nie chce się historii uważać po prostu za ruch wsteczny albo bezruch, trzeba przyjąć jej zależność od nowoczesności, która zapewnia jej ciągłość i rozwój. Z drugiej strony okazało się, że nowoczesność nie może ujawnić się bez równoczesnej asymilacji jej i reintegracji w ukierunkowany ku przeszłości proces historyczny. Nietzsche nie podsuwa żadnej szansy ucieczki przed zgubną sytuacją, w której łatwo rozpoznamy smak naszej własnej nowoczesności. Nowoczesność i historia skazane są na wspólny związek, który zagraża istnieniu obojga. Jeśli się zgodzimy, że ta paradoksalna sytuacja odpowiada i naszej nowoczesności, to powiedzieć wypadnie, że literatura i w przeszłości i obecnie była i jest zawsze nowoczesna. Nietzsche wypowiadał się o życiu i o kulturze w ogólności, tj. nowoczesność i historię traktował w tym najogólniejszym kształcie, w jakim pojawiają się we wszystkich ludzkich poczynaniach. Problem komplikuje się, kiedy ograniczymy go do literatury. Tu bowiem mamy do czynienia z aktywnością, w której sprzeczność odkryta przez Nietzschego u kresu buntu przeciw historycznie zorganizowanej kulturze zawarta jest immanentnie, tj. istnienie jej przesądza o specyficznym charakterze literatury. Niezależnie od warunków historycznych czy kulturalnych, niezależnie od systemów wykształcenia czy moralności — nowoczesność literacka stawia nas zawsze wobec nierozwiązywalnego paradoksu. Z jednej strony literatura odznacza się istotnym pokrewieństwem z działaniem, z tym, co niezmediatezowane, swobodne i nie poprzedzone przeszłością. Coś z niecierpliwości Rimbauda i Artauda odzywa się w każdym tekście literackim — obojętne, bardziej czy mniej oryginalnym. Historyk jako taki może się trzymać z daleka od działań zbiorowych, które rejestruje. Język, którego używa, i wypadki, do których język ten odsyła, zachowują swój wyraźnie odrębny charakter. Ale język pisarza jest do pewnego stopnia produktem jego własnego działania. Pisarz jest równocześnie historykiem i sprawcą swego własnego języka. Ambivalencja pisania polega na tym, że można je uważać za akt i za proces interpretacji, który następuje zaraz po dokonaniu się aktu, nigdy się z nim nie zbiegając. W ten sposób specyficzny charakter literatury zostaje równocześnie potwierdzony i zanegowany. Inaczej niż historyk, pisarz pozostaje tak nierozdzielnie związany z działaniem, że nigdy nie potrafi uwolnić się od pokusy zniszczenia wszystkiego, cokolwiek stoi pomiędzy nim a jego aktem. W szczególności zwraca się on przeciwko dystansowi czasowemu, który uzależnia go od wcześniejszej przeszłości. Wyzwanie nowoczesności nawiedza całą literaturę bez wyjątku. Odczytać je możemy z niezliczonych obra-

zów i emblematów literackich, w które obfituje każda epoka — w opętaniu ideą *tabula rasa*, absolutnego początku, która znajduje nieustanny wyraz we wszystkich formach literatury. Jakkolwiek spoglądalibyśmy na język literatury, nie wolno nam pomijać uporczywej pokusy urzeczywistnienia się w jednej chwili, jakiej literatura nieustannie doświadcza. Pokusa bezpośredniości formuje świadomość literacką i musi być włączona w każdą definicję literatury jako zjawiska specyficznego.

Historia literatury zna wielu pisarzy, którzy otwarcie angażowali się po stronie tak rozumianej nowoczesności. Ale pewna szczególna logika, na którą nikt zdaje się nie mieć wpływu, konieczność, tkwiąca bardziej w naturze problemu niż w decyzji twórcy, powodowały, że ostateczna wymowa ich dzieł mijała się z deklarowanymi celami. Deklaracje literackiej „nowoczesności” często kończyły się poważnymi wątpliwościami, czy w ogóle można być „nowoczesnym”. Ale właśnie dlatego, że odkrycia takie zwracają się przeciw początkowemu zaangażowaniu, którego niepodobna po prostu unieważnić jako błędu, nigdy nie daje im się wyrazu wprost, zawsze się je ukrywa, czyniąc użytek z retorycznych możliwości języka, który maskuje i zniekształca to, co pisarz mówi faktycznie, a co niekoniecznie musi się zgadzać z tym, co powiedzieć zamierza. Teksty takie wymagają tłumacza, by ujawniły się w nich znaczenia, które bezpośrednio nie są oczywiste. Sama obecność takich komplikacji wskazuje, że mamy do czynienia ze specyficznym problemem. Jak to się dzieje, że charakterystyczna i ważna cecha świadomości literackiej, jaką jest jej dążenie ku nowoczesności, zdaje się prowadzić poza literaturę, do czegoś, co nie pozostaje w jej autonomicznych granicach? Co skłania pisarza, by osłabiał własne swe słowa wypowiedziane wcześniej po to, by zachować wierność wobec swego powołania?

Czas wyjaśnić, o co nam idzie, na kilku przykładach wziętych z tekstów otwarcie opowiadających się za nowoczesnością. Większość z nich, choć nie wszystkie, pochodzi spod pióra autorów, którzy od początku swej kariery znajdowali się poza literaturą po części dlatego, że instynktownie szukali dystansu właściwego interpretacji historycznej, po części zaś dlatego, że obierali sobie formę działania nie związaną z językiem. Podczas sporu między „starożytnikami” a „nowożytnikami”, tj. dyskursu między tradycyjnym pojmowaniem literatury i „nowoczesnością”, który odbył się we Francji pod koniec XVII w. i który, jak niektórzy<sup>41</sup> uważają, zapoczątkował „nowoczesne” odczuwanie historii, uderzało, iż obóz

<sup>41</sup> Por. np. W. Kraus: *Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung. Studien zur Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin 1963) oraz H. R. Jauss: wstęp do edycji faksimilowej; Ch. Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes*. München 1964.

„nowoczesnych” skupiał pisarzy o mniejszym talencie literackim. Ich argumentacja przeciw literaturze klasycznej zwracała się często przeciwko literaturze w ogóle. Charakter wspomnianej dyskusji zmuszał uczestników do krytycznej oceny dawnej literatury z punktu widzenia literatury współczesnej, co zobowiązywało do zaprodukowania czegoś w rodzaju interpretacji określonych ustępów z Homera, Pindara i Teokryta. Jakkolwiek nikt z nich nie okrył się szczególną krytyczną chwałą (głównie dlatego, że potężny imperatyw *decorum, bienséance*,<sup>12</sup> stawia pomiędzy tekstem antycznym a jego klasycznym odczytaniem zaporę szczególnie uciążliwą do pokonania)<sup>13</sup>, to jednak „starożytnicy” wywiązali się z niego o wiele lepiej niż zwolennicy „nowoczesności”. Jeżeli porównamy uwagi na temat Homera takiego reprezentanta „nowoczesnych” jak Charles Perrault albo dokonaną przez niego w 1688 r. próbę zastosowania współczesnego mu pojęcia *bienséance* do tekstów hellenistycznych (w *Parallèle des anciens et des modernes*) z repliką Boileau w *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694)<sup>14</sup>, zauważymy bez trudności, że to pojęcie „decorum”, którym posługiwali się „starożytnicy”, pozostaje w o wiele ściślejszym związku z literaturą (uwzględniając nawet, że pisząc to, nie rezygnujemy z takiego rozumienia słowa „literatura”, które zakłada obecność w niej zasadniczego impulsu ku nowoczesności) niż pojęcie „decorum”, tak jak je rozumieli „nowocześni”. Na dłuższą metę dawało to przewagę tym ostatnim, mimo ich teoretycznych niedostatków. Najważniejsze jednak, że okazuje się na tym przykładzie, iż postawę orędownika „nowoczesności” łatwiej przyjąć komuś, kto pozbawiony jest wrażliwości literackiej, niż autentycznemu pisarzowi. Literatura, której nie sposób pomyśleć bez uwzględnienia właściwej jej pasji „nowoczesności”, okazuje zatem subtelny, wewnętrzny opór wobec tej pasji.

Dlatego też w tym samym okresie napotykamy umysły niezależne i ironiczne, które, jak wczesny Fontenelle, otwarcie opowiadają się za „nowoczesnymi”, zapewniając, iż „nic nie tarasuje tak zawzięcie drogi postępowi i nic nie ogranicza umysłu tak skutecznie, jak nadmierny podziw dla dawnych mistrzów”. Pragnąc podać w wątpliwość wynalazczość i pierwszeństwo starożytnych pi-

<sup>12</sup> *Decorum*: koncept pochodzący z poetyk klasycznych (Horacy), w myśl którego rodzaje literackie, charaktery i styl, tworzą określoną hierarchię (np. gatunkami najwyższymi są epos i tragedia) i służą określonemu zadaniom (np. epos i tragedia mają przedstawić losy bohaterów z najwyższych klas społecznych i przemawiać w „wysokim” stylu).

<sup>13</sup> Por. wypowiedzi krytyczne o Homerze Ch. Perraulta (bojowy „nowoczesny”) i Boileau (bojowy tradycjonalista).

<sup>14</sup> Por. Jauss. *op. cit.*

sarzy, z powodu których przyznaje im się wyższość nad współczesnymi, Fontenelle zapewnia z zabawną inwencją, iż wartość, jaką przypisujemy tzw. pierwszeństwu, bierze się ze złudzenia, jakie tworzy dystans oddzielający nas od dalekiej przeszłości. Równocześnie wyraża on ironiczną, lecz rzetelną obawę, że wzrastająca racjonalność myślenia rodzaju ludzkiego uchroni przyszłe pokolenia przed przesadnie wysoką oceną spuścizny jego własnego okresu, ponieważ przesady, którym Grecy i Rzymianie zawdzięczają opinię tak wysoką, przestaną działać w przeszłości.

„Uciekając się do takich kompensacji (wychwalania starożytnych) wierzymy, że będziemy przedmiotem bezwzględного podziwu przyszłych stuleci, które nadrobią w ten sposób niewielkie tylko uznanie, jakim darzy nas nasz własny czas. Krytycy będą się ubiegać w wynajdowaniu w naszych dziełach ukrytych piękności, o których istnieniu my sami nie mieliśmy pojęcia; oczywiście słabości, które autor pierwszy gotów byłby uznać, gdyby wytknięto mu je dziś, w przyszłości znajdą zaciętych obrońców. Bóg jeden wie, z jaką pogardą będzie się traktować najznamienitszych pisarzy owych przyszłych dni — może się okazać, że będą to Amerykanie — w porównaniu z nami. Dokładnie te same przesady, które obniżają nasze oceny dziś, podniosą naszą wartość jutro; dziś jesteśmy ofiarami błędnych sądów, jutro, dzięki tym samym błędom, będą nas traktować jak bogów — zabawna jest ta gra, jeśli ją obserwować z daleka”.

Ironia historyczna Fontenelle'a nie zmierza ku zerwaniu łączności z literaturą, ale to, co w niej najważniejsze, znajduje się na przeciwnym biegunie „literackości”, tj. brak mu owego impulsu do działania, bez którego jest ona nie do pomyślenia. Nietzsche podziwił Fontenelle'a, ale musiał w nim widzieć swoje własne, apollińskie przeciwieństwo, ponieważ niepodobna znaleźć nic odleglejszego od ducha nowoczesności niż *perfectibilité* Fontenelle'a, czyli rodzaj statystycznej, ilościowej równowagi między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe, proces polegający na szeregu prób losowych, który może prowadzić do określonych reguł, za pomocą których przyszłość będzie umiała zapobiegać sądom jawnie niedorzecznym. W imię tej *perfectibilité* Fontenelle zdolny jest ograniczyć normy krytyczne do zbioru mechanicznych reguł i zapewnić, z lekka tylko ironizując, że literatura rozwija się prędzej niż nauka, ponieważ wyobraźnia musi się liczyć z mniejszą ilością reguł niż rozum. Potrafi on też łatwo zbagatelizować poezję i sztukę jako „mało ważne”, bo uważa, że sam znajduje się daleko poza ich granicami.

Jego pozycja ma być pozycją obiektywnego, naukowego historyka. Jest on wszakże bliższy specyficznemu, wyłącznemu charakterowi literatury niż np. Charles Perrault, który szukając uzasadnień wyższości „nowoczesnych”, powołuje się na wojenne i polityczne sukcesy swego czasu! Jest zupełnie jasne, że jego „nowoczesność”

wyprowadza zupełnie poza literaturę. Topos głuchego na literaturę człowieka techniki jako wcielenia „nowoczesności” powraca nieustannie jako jedna z *idées reçues* XIX w. i stanowi znamienny wyraz gorliwej gotowości „nowoczesności” do wykorzystania każdej okazji, aby pozbyć się literatury w ogóle. Zarówno „zaangażowany” modernizm Perraulta, jak i umiarkowany i odosobniony Fontenelle’a prowadzą poza granicę pojmowania literatury zgodnego z jej wymogami jako obszaru wyłącznego.

Pojęcie nowoczesności, którym posługiwał się Baudelaire — mamy na myśli sławny esej o Constantinie Guysie (*Le peintre de la vie moderne*) — zbliżony jest do omawianego pomysłu Nietzschego z *Rozważań nie na czasie*. Wywodzi się ono z ostrego zmysłu terażniejszości jako konstytutywnego elementu wszelkiego przeżycia estetycznego.

„Przyjemność, którą czerpiemy z przedstawienia terażniejszości (*la représentation du présent*), zawdzięczamy nie tylko pięknu, jakie może ona roztaczać, ale także zasadniczej jakości terażniejszości, jej «prezentywności»<sup>15</sup>.

Paradoksalna strona problemu pozwala się w zasadzie wyłuścić z samej formuły „przedstawienie terażniejszości”. Połączone tam zostało to, co należy do porządku momentalnego (terażniejszość), i to, co należy do porządku ciągłego (przedstawienia). Na pierwszy rzut oka Baudelaire zdaje się nie uświadamiać sobie tej niezborności, ale napięcia, które ona wytwarza, dominują w całym esej. Jak na jego początku, trwa urzeczenie terażniejszością. Wszelka świadomość czasu jest dla Baudelaire’a nierozłącznie odniesiona do chwili obecnej. Nawet pamięć wiąże się dla niego o wiele naturalniej z terażniejszością niż z przeszłością:

„Biada temu, kto, studiując klasyków, zagłębia się w cokolwiek z wyjątkiem sztuki czystej, logiki i metody ogólnej. Pograżony w przeszłości, może on łatwo stracić *pamięć terażniejszości* (*la mémoire du présent*). Odrzuca on wartości i korzyści, jakie nastęrcza mu jego własny czas, albowiem prawdą jest, że niemal cała nasza oryginalność nosi na sobie znamię, jakie epoka odciska na naszych doznaniach”<sup>16</sup>.

Ta sama ambiwalencja skłania Baudelaire’a do sprzęgnięcia wszystkiego, cokolwiek odnosi się do terażniejszości, z takimi wyrażeniami, jak *représentation*, *mémoire*, nawet *temps*. Łączy je to, że wszystkie otwierają perspektywę dystansu czasowego i wszystkie wskazują, że niepodzielna pozornie chwila jest w istocie wewnętrznie zróżnicowana. Niemniej i jego „nowoczesność” (jak Nietzschego) to w gruncie rzeczy wysiłek zapomnienia czy sfluwnienia przeszłości. Postacie dziedziny „nowoczesności” występują

<sup>15</sup> Ch. Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. W: F. F. Gautier: *L'art romantique. Oeuvres complètes*. T. IV. Paris 1923, s. 208. Podkr. moje.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 224—225.

zawsze w parze z takimi okolicznościami, jak przeżycia dzieciństwa, ozdrowienia, wyostrenie percepcji przed świeżo otwartą tablicą; dalej, z nieobecnością przeszłości lub z jej „zawieszeniem“, z nieprzytłumioną jeszcze bezpośredniością doznań (inna rzecz, że to, co zostało świeżo odkryte, zapowiada rychły koniec owej „świeżości”); wreszcie z taką przeszłością, która (jak w przypadku ozdrowieńca) okazuje się tak niebezpieczna, że musi zostać czym prędzej zapomniana.

Przedmiotem każdego z tych przeżyć jest bezpośredniość, ale każde sprzężone jest — *implicite* — ze swą własną negacją. Każde ciąży ku kombinacji, która łączyłaby i terażniejszość (tj. właściwą jej „otwartość” i oddzielenie od innych wymiarów czasu), i zawsze niepokojącą przyszłość, i zawsze ważącą przeszłość, a na koniec — dążenie do totalności, której nie sposób osiągnąć, nie wprowadzając takiego pojmowania czasu, które nie traktowałoby poszczególnych jego wymiarów w izolacji. Stąd też Constantin Guys, który w eseju Baudelaire’a jest emblematem wyobraźni poetyckiej, przedstawiony został jako postać łącząca rysy człowieka czynu (tj. człowieka terażniejszości oddzielonej od przeszłości i przyszłości) i obserwatora czy kronikarza chwil, mających konieczne odniesienie do szerszej totalności. Niby dzisiejszy fotograf czy reporter musi on pojawiać się na polach bitew i na scenie zbrodni, nie po to jednak, by informować, ale po to, by na płótnie unieruchomić to, co ulotne. Guys musi być przede wszystkim człowiekiem światowym i znajdować się „duchowo, zawsze, w nastroju ozdrowieńca”. Artystą wolno mu być dopiero w drugiej kolejności. Opis jego techniki — tak jak ją widzi Baudelaire — to zapewne najlepsze sformułowanie „idealnej” kombinacji momentalności i totalności, czystego ruchu i formy — kombinacji, która pogodzi dążenie ku nowoczesności z postulatem permanencji, stawianym dziełu sztuki. Dzieło malarza pozostaje stale w ruchu i jego istnienie jest istnieniem szkicu, polega na „otwarciu” i improwizacji, na następstwie powstającym z nieustannego zaczynania na nowo. W metodzie tej idzie o to, by rozmyślnie odwlekane zamknięcie się kręgu nastąpiło tak szybko i tak nieoczekiwanie, żeby jej zależność od tego, co ją poprzedza, zniknęła w jej momentalności. Cały proces zmierza ku prześcignięciu czasu, i to tak, by osiągnięta została szybkość, która unieważni ukryte przeciwieństwo między działaniem a formą.

„Sposób, w jaki maluje M(onsieur) G(uy), ma dwa rysy charakterystyczne: na pierwsze miejsce wybija się zaczepny głos niezmiernie sugestywnej, wskrzeszającej mocy pamięci, pamięci wołającej do wszelkiej rzeczy, która jest, «Łazarzu, ja takie mówię, wstań!» Z drugiej strony uderza namiętna, upajająca energia kreski czy pociągnięcia pędzlem, przypominająca prawie szaleństwo. Wydaje się, że dręczy go uczucie, że pracuje zbyt wolno,

że iluzja umknie mu, zanim zdąży uchwycić jej syntezę i utrwalić ją na papierze. M. G. zaczyna od nieznacznych ruchów ołówka, które wskazują tylko miejsce przeznaczone różnym przedmiotom w przestrzeni. Następnie szkicuje główne powierzchnie. (...) Na koniec ostateczne kontury przedmiotów pociągnięte zostają tuszem. Ta prosta, elementarna prawie metoda (...) zawiera w sobie nieporównaną korzyść: w każdym momencie powstawania rysunku wydaje się on być skończony. Kto chce, może go nazwać szkicem, ale jest to szkic doskonały”<sup>17</sup>.

Można przyjąć, że „Monsieur Guys” z eseju to emblemat, którym posługuje się Baudelaire, aby sformułować przyszłe perspektywy swego dzieła. Tak więc samo wyliczenie tematów, które malarz (lub pisarz) wybiera, wskazuje znowu na „nowoczesność” jako na pokusę wykroczenia poza granice sztuki, jako tęsknotę za bezpośredniością, jako nacisk położony na „twardą” faktyczność motywów znajdujących się w ścisłym związku z terażniejszością, odzwierciedlających heroiczną umiejętność pomijania lub zapomniania tego, że już w owej terażniejszości zawarta jest przyszła samowiedza jej niemożliwości. Typ, który Baudelaire obrał, porusza się na granicy tej samowiedzy. Może być tak, że obcujemy w jego dziele z samą powierzchnią terażniejszości (nieświadome wyzwanie śmierci w kolorowym płaszczu żołnierza); może być też tak, że mamy do czynienia ze zmysłem czasu filozoficznie uświadomionym (dandys). W każdym wypadku wszakże „charakter”, który Baudelaire wybiera dla poszczególnych tematów, czerpie swe prerogatywy stąd, że wywodzi się ze sfery faktyczności, z nowoczesności, że przynależy do terażniejszości, podległej doświadczeniom leżącym poza językiem i nie poddającej się czasowości ciągłej, trwaniu, z którymi związane jest pisanie. Baudelaire stwierdza jasno, że siła przyciągająca tematu (równocześnie — siłą przyciągającą działanie, nowoczesność, autonomiczne *znaczenie*, które wydaje się osiągalne poza domeną języka), którą odczuwa pisarz, pochodzi w zasadzie od wszystkiego, co sztuką nie jest. Ta konstrukcja wyrażona zostaje z okazji „tematu” najbardziej anonimowego i bezkształtnego, jaki można sobie wyobrazić — z okazji „tematu” tłum. „*C'est un moi insatiable de non-moi*” — („To ja, wiecznie łakome tego, co nim nie jest”). Jeśli pamiętać o tym, że owo *moi* jest metaforą specyficznego charakteru literatury (albo że oznacza specyficzną literaturę przez metaforę „tematu”), to ta specyficzność definiowana jest przez wskazanie jej niezdolności do stałego pozostawania we własnych granicach, tj. niezależności do bycia specyficzną literatury.

Jest to słuszne przynajmniej w stosunku do znacznej z cech tej modalności bytu, którą nazywamy literaturą. Okazuje się, że literatura jest całością, której istotnie nie sprowadza się do tej samo-

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 219.



negacji, że nie jeden moment ją tworzy, ale wielość momentów, co można przedstawić — pamiętając wszakże, że idzie tu o *przedstawienie* — jako następstwo, albo jako trwanie. Innymi słowy, literatura pozwala się przedstawić jako ruch i — w samej swojej istocie — jest fikcyjną narracją o tym ruchu. Skoro tylko jedna jego część, moment oddalenia się od własnej specyficzności, dobiegła końca, następuje moment powrotu, druga część ruchu, w której literatura utożsamia się znów z tym, czym jest. Musimy jednak zawsze pamiętać, że słowa „potem”, „następować” itp. bynajmniej nie odnoszą się tu do jakichś faktycznych momentów diachronii. Używamy ich w sensie metaforycznym, nie oznaczają, lecz stanowią *metaforę* trwania. Tekst Baudelaire'a ilustruje ów powrót, ową *reprise*, z uderzającą jasnością. „*Moi insatiable de non-moi*” porusza się w stronę pewnej serii „tematów” — i tu odsłonięta zostaje niecierpliwość, z jaką literatura próbuje oddalić się od swego własnego centrum. Owe „tematy” stają się wszelako coraz mniej konkretne, coraz bardziej tracą substancjalność, choć ewokowane są z wzrastającym realizmem i choć ich zewnętrzna warstwa oddawana jest ze znacznym mimetycznym rygiorem. Im bardziej malownicze, im bardziej realistyczne się okazują, tym więcej w nich abstrakcji i tym mniejsza nadwyżka znaczenia, której oczekujemy poza specyficznością „tematu” — znaczenia w sferze języka, w sferze *signifiant*. Ostatni „temat” wymieniony przez Baudelaire'a — „powozy”, nie ma nic wspólnego z faktycznymi powozami, choć poeta nastaje na to, że w dziełach Constantina Guysa „cała struktura pudła pojazdu jest doskonale ortodoksyjna: każda część znajduje się na swoim miejscu i niczego nie trzeba poprawiać”<sup>18</sup>. Wszelako istotny, tematyczny sens wiążący się z powozem, *substancjalność* powozu — zniknęły.

„Bez względu na położenie, w którym się znajduje, i usytuowanie w przestrzeni, bez względu na szybkość, z którą się porusza, powóz, niby okręt, czerpie ze swego własnego ruchu pewną szczególnie korzystną atmosferę, którą niezwykle trudno uchwycić sposobem stenografa (*très difficile à sténographier*). Przyjemność, którą wychwytuje z niej oko artysty, pochodzi, jak się zdaje, z sekwencji figur geometrycznych, kreślonych przez ów i tak już sam w sobie skomplikowany przedmiot szybko, jedna po drugiej, w przestrzeni”<sup>19</sup>.

Tym, co jest tutaj „stenografowane”, jest ruch, który wykonuje literatura, najpierw poza swą specyficzność, potem z powrotem ku niej. Procesualny charakter ruchu jest pozorem, metaforą. Ślad, jaki pozostawia temat, o którym mowa, to zarys, mniej na-

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 259.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 259.

wet niż szkic, raczej arabeska utkana z czasu niż konkretna figura. Poprzez alegoryzację kształt powozu zatracił się w nicłość i tym, co z niego pozostało, jest czysto temporalne drżenie — ślad ruchu postępującego, który zachodzi na poziomie lingwistycznym i tylko na nim. Niepodobna sobie wyobrazić czegoś bardziej metaforycznego niż wyrażenie „figury geometryczne”, którego Baudelaire musi użyć, by go zrozumiano. To jednak, że dba, by zrozumiano właściwie jego przekonanie, że w ostatecznej instancji owa geometria musi odwoływać się do tego, co językiem nie jest, wynika jasno z jej utożsamienia się z pewnym sposobem zapisu. Częstka *stenos* w słowie „stenografia” znaczy „wąski” i dlatego można tym słowem wyrazić ideę ograniczenia literatury do jej własnej specyfiki i jej zależność od ciągłości i powtórzeń, którą Baudelaire odczuwa jako przekleństwo. Sama okoliczność, iż wspomniane słowo oznacza pewien sposób zapisu, wskazuje na to, że Baudelaire czuł się zmuszony do powrotu do literatury jako modalności bytu, jako do formy języka zakładającej samowiedzę swego charakteru, który opiera się na powtórzeniu, fikcyjności, alegorii, niezadolny jest natomiast do uczestniczenia w nowoczesności, którą identyfikujemy jako spontaniczność działania.

Ruch, który obserwujemy w omawianym tekście, odpowiada rozwojowi poezji Baudelaire'a, która zaczyna się od zmysłowego bogactwa wczesnych wierszy i kończy stopniową alegoryzacją w *Le Spleen de Paris*. Ale powtarza się to, mniej lub bardziej jawnie, w twórczości każdego pisarza i jego obecność jest dowodem, że miano pisarza naprawdę mu przysługuje.

Nowoczesność okazuje się więc w końcu jednym z pojęć, którymi można się posłużyć, by ujawnić specyficzny charakter literatury w całym jego skomplikowaniu. Nic też dziwnego, że musiała się ona stać centralną kwestią dyskusji krytycznych i źródłem wiecznych mąk dla pisarzy. Muszą oni spojrzeć jej w oczy jako wyzwaniu i nie mogą, zachowując czyste sumienie, rozstrzygnąć jej jednoznacznie. Jeśli opowiedzą się za swym własnym czasem, zmuszeni będą odkryć, że podobne deklaracje składali ich literaccy poprzednicy, tj. że ich pretensja do absolutnego nowatorstwa okazuje się powtórzeniem podobnych pretensji, z którymi występowano od wieków. Skoro tylko Baudelaire zmuszony zostaje do zastąpienia pojedynczego momentu odkrycia (jego aktu) przez ruch-ciągłość, który zakłada co najmniej dwa wyraźnie odgraniczające się momenty, wkracza on w świat, w którym w sposób niezwykły istnieje głębia zawsze obecnego czasu, wzajemna zależność przeszłości i przyszłości, która nie dopuszcza, by jakkolwiek teraźniejszość mogła się zmaterializować.

Im gwałtowniejsze odrzucenie wszystkiego, co wcześniejsze, tym większa okazuje się zależność od przeszłości. Antonin Artaud mógł posunąć się do ostateczności i odrzucić wszystkie formy sztuki

teatralnej wcześniejsze niż jego własna, mógł też w swym dziele żądać zniszczenia tekstów pisanych. Niemniej w ostatecznym efekcie musiał, szukając argumentów na rzecz wizji, uciekać się do takich przykładów, jak teatr mieszkańców wysp Bali, który jest antytezą „nowoczesności” i kwintesencją teatru nieodwołalnie zrosniętego z tekstem. Musiał tak czynić, wiedząc dokładnie, że burzy gmach własnego projektu, i niczym zdrajca, nienawidzi obozu, do którego się przyłączył. Jacques Derrida, cytując fragment, w którym Artaud atakuje pojęcie teatru, leżące u podstaw całego jego przedsięwzięcia („*Rien de plus impie que le système Balinais (...)*”), komentuje słusznie: „Artaud okazał się niezdolny do rezygnacji z teatru opartego na ciągłości i nie potrafił odrzucić teatru, który wyparł się wszelkiej ciągłości”<sup>20</sup>. Ta sama brzemien-na ambiwalencja kieruje stosunkiem pisarza do nowoczesności. Nie potrafi on porzucić ambicji bycia nowoczesnym, ale równocześnie nie potrafi odrzucić swej zależności od poprzedników. Nigdzie też Baudelaire nie znalazł się tak blisko swego poprzednika, jakim był Rousseau, jak w swych ostatnich, ciężących ku skrajnej nowoczesności poematach prozą. Ale i sam Rousseau nigdy nie był silniej związany ze swoimi literackimi przodkami, niż kiedy utrzymywał, że z literaturą nie ma nic wspólnego.

Okazuje się tedy, że właściwość najbardziej znaczącą literatury stanowi jej niezdolność do przewyciężenia własnych uwarunkowań, których jednak równocześnie znieść nie potrafi. Wydaje się, że ciężenie tej sprzeczności nie zna końca ani spoczynku, przynajmniej póki ją rozważamy z punktu widzenia pisarza. Odkrywana każdorazowo niemożliwość „bycia nowoczesnym” skazuje go na powrót do punktu wyjścia, tj. w automatyczny obszar literatury. Jego ambicje jednak nigdy nie zostają zaspokojone — gdyby zaspokojone zostały, przestałby być pisarzem. Ciągłe wyzwanie nowoczesności, popęd ku wyłamaniu się z granic literatury i osiągnięciu realności konkretnej chwili przeważa i, z kolei, powracając tą samą drogą, którą się wyruszało, zdradza ruch, ciągłość, powtórzenie, tj. kontynuuje literaturę. Dlatego też nowoczesność, która w zasadzie oznacza odejście od literatury i odrzucenie historii, oddziałuje równocześnie jako siła udzielająca literaturze ciągłości i egzystencji historycznej.

Powstaje teraz pytanie, czy historia zjawiska tak wewnętrznie sprzecznego, jak literatura, jest w ogóle do pomyślenia? Współczesny stan badań literackich daleki jest od możliwości udzielenia odpowiedzi twierdzącej. Przyznaje się ogólnie, że pozytywistyczna historia literatury, traktująca swój przedmiot tak, jak gdy-

<sup>20</sup> J. Derrida: *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. W: *L'écriture et la différence*. Paris 1967 Édition de Seuil, s. 367.

by był on zbiorem danych empirycznych, może być zaledwie historią tego, czym literatura nie jest. W najlepszym razie można ją uważać za coś w rodzaju wstępnej klasyfikacji, otwierającej drogę do faktycznego badania literatury. W najgorszym — za przeszkodę, barykadującą drogę rozumiejącym badaniom literackim. Z drugiej strony „wewnętrzna” interpretacja literatury stara się o miano anty- czy ahistorycznej, ale często zakłada pojęcie historii, którego istnienia sam krytyk nie jest świadomy.

Z punktu widzenia jej własnej specyficzności (która dostępna jest badaniu historycznemu, ponieważ objawia się jako odrębna jakość w badaniu) literatura egzystuje równocześnie jako modalność fałszywa i prawdziwa. Okazuje się mianowicie niewierna wobec swego sposobu istnienia i — zarazem — dochowuje mu wiary. Pozytywistyczna historia literatury, która w literaturze dostrzega to tylko, czym literatura nie jest (obiektywny fakt, empiryczną psychę, komunikacją wykraczającą poza tekst literacki jako taki), okazuje się tedy z konieczności nieadekwatna wobec swego przedmiotu. Ale to samo powiedzieć trzeba o stanowiskach teoretycznych, które zakładają specyficzność literatury (ściślej idzie nam o to, co strukturaliści francuscy, powtarzając formalistów rosyjskich, nazywają „literackością” literatury). Gdyby literatura spoczywała nieruchomo w swych granicach, można by ją studiować metodami science'owymi raczej niż metodą historii. W przeciwnym wypadku, skoro ustrój, którym się zajmujemy, podaje sam uparcie w wątpliwość swój ontologiczny status, zobowiązani jesteśmy ograniczyć się do historii. Strukturalistyczny cel wiedzy o formach literackich zakłada więc stabilność literatury i traktuje ją tak, jakby zmienny ruch, niszczący autonomiczność jej definicji, nie stanowił znaczącej części języka literatury. Jakoż strukturalistyczny formalizm systematycznie ignoruje istnienie tego składnika literatury, do którego termin „nowoczesność” zdaje się pasować zupełnie nieźle — mimo swych ideologicznych i polemicznych podtekstów. Ten paradoks mówi wiele; potwierdza, że cokolwiek wchodzi w styczność z literaturą, zmienia się w końcu w puszkę Pandory. I właśnie metoda krytyki, która neguje nowoczesność literacką, wydaje się — i nawet pod pewnymi względami jest — najnowocześniejszą z obecnych tendencji krytycznych. Czy potrafilibyśmy wyobrazić sobie taką historię literatury, która nie deformowałaby swego przedmiotu, umieszczając się błędnie bądź w *jego granicach*, bądź *poza nimi*? Musiałaby ona podpisać się pod ową aporię literatury, o której była tu mowa. Musiałaby wyjaśnić zadowalająco równoczesność prawdy i fałszu we wszelkiej wiedzy, którą literatura przekazuje o samej sobie. Musiałaby rygorystycznie rozróżnić pomiędzy językiem metaforycznym a historycznym i, wreszcie, musiałaby dotrzymać pola zarówno „nowoczesności”, jak i „historyczności” literatury. Stosunku praw-

dy i błędu, który dominuje w literaturze, nie podobna przedstawić w relacjach genetycznych, ponieważ prawda i błąd egzystują w niej równocześnie i nie ma w niej mowy o faworyzowaniu jednego kosztem drugiego. Potrzeba poddania rewizji podstaw historii literatury może się zdawać postulatem rozpaczliwie szerokim. To zadanie okaże się bardziej jeszcze niepokojące, kiedy nie będziemy odstępować od przekonania, iż historia literatury może w istocie być uznana za paradygmat wszelkiej historii: albowiem człowiek sam, podobnie jak literatura, może być zdefiniowany jako urządzenie zdolny do opatrzenia swego sposobu istnienia znakiem zapytania. Z drugiej strony zadanie to okaże się łatwiejsze, jeżeli sobie uprzytomnimy, że wszystkie dyrektywy, które sformułowaliśmy wyżej jako zasadnicze wskazania dla historii literatury, przyjmujemy z góry, kiedy poświęcamy się przedsięwzięciu znacznie skromniejszemu, jakim jest czytanie i rozumienie tekstu literackiego. By stać się dobrymi historykami literatury, musimy pamiętać, że to, co zwykle nazywamy historią literatury, ma niewiele — jeżeli w ogóle — wspólnego z literaturą; to natomiast, co nazywamy interpretacją literacką — zakładając, że mamy do czynienia z dobrą interpretacją — jest w rzeczywistości historią literatury. Jeżeli rozciągniemy to pojęcie poza literaturę, możemy dojść do wniosku, że podstawą wiedzy historycznej nie są fakty empiryczne, ale teksty pisane, nawet jeżeli teksty te pojawiają się w przebraniu wojen i rewolucji.

przełożył i wstępem opatrzył  
Janusz Gościński

Paul de Man

## O „Weselu” Andrzeja Wajdy \*

### Splot symboliczny

Kiedy myślę o *Weselu* Wyspiańskiego i przez nie o epoce, z której dramat ten wyrasta i którą uogólnia, uporczywie nasuwa mi się skojarzenie z pewnym obrazem, podobnie wysoko mierzącym, zajmującym wśród dzieł malarskich tamtego czasu jakby analogiczne miejsce. Obrazem tym jest *Melanchoolia* Malczewskiego. Do obu dzieł w równej mierze stosować się mogą słowa, w jakich Makowiecki zawarł coś, co dla techniki artystycznej Wyspiańskiego wydawało mu się najistotniejsze: „widmowość i realizm”; do obu użyć by można — jako pod-

---

\* Dyskusja odbyła się 6 marca b.r. w Pracowni Psychologii Literatury Instytutu Badań Literackich PAN.