

Niekończąca się opowieść.

Alegorie alegorii Andrzeja Warminskiego

WOJCIECH HAMERSKI

Lekturę *Material Inscriptions* warto zacząć od końca, tam bowiem dowiadujemy się o początku, czyli mało znanych faktach z młodości naszego rodaka Andrzeja Warminskiego, jednego z najbliższych obserwatorów XX-wiecznego ruchu intelektualnego znanego jako „Yale School”. W wywiadzie przeprowadzonym przez Stuarta Barnetta Warminski wspomina o ośmioletnim okresie dzieciństwa spędzonym w powojennym Gdańsku, młodzień-
czych lekturach (powieści Sienkiewicza i Verne’a) oraz wczesnym wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Przyszły profesor literatur porównawczych na Uniwersytecie Kalifornijskim (Irvine) pierwszych bodźców stymulujących rozwój późniejszych zainteresowań doznał dzięki wielojęzycznemu wychowaniu – jego rodzice byli Polakami mówiącymi płynnie po niemiecku. Później, podczas studiów na Uniwersytecie Columbia, Warminski uczęszczał na kurs współczesnej literatury brytyjskiej do mało jeszcze znanego profesora Edwarda Saïda i to od niego dowiedział się o istnieniu osoby mającej wywrzeć decydujące piętno na jego myśleniu: „Powinieneś udać się na Yale i wziąć udział w zajęciach Paula de Mana”¹. Warminski posłusznie zapisał się na legendarny kurs poświęcony autobiografii, z którego, jak sam przyznaje, niewiele zrozumiał. Ponieważ jednak wykłady dekonstrukcjonisty otaczała już wówczas „tajemnicza aura”, główną ambicją Warminskiego stało się przeniknięcie myśli de Mana: „Sądzę, że zajęło mi to dobrych dwadzieścia lat” (218).

¹ Appendix. Interview: „Deconstruction in Yale” [z Andrzejem Warminskim rozmawia Stuart Barnett], [w:] Andrzej Warminski, *Material Inscriptions. Rhetorical Reading in Practice and Theory*, Edinburgh 2013, s. 217. Następne cytaty z tej książki oznaczam w tekście głównym.

Material Inscriptions są więc ukoronowaniem trwającego ćwierć wieku mozołu, który pozostawił po sobie ślad nie tylko w postaci tekstów o de Manie, ale i edycji porządkujących rozproszone i fragmentaryczne dzieło dekonstrukcjonisty². Choć autorowi *Ideologii estetycznej* poświęcony jest tylko jeden z ośmiu obszernych artykułów w omawianej książce, pozostaje on jej głównym bohaterem. „Retoryczne odczytania” przeprowadzone w pozostałych rozdziałach w sposób cechujący pilnego ucznia de Mana swobodnie ześlizgują się z literatury na filozofię, interpretacje niepostrzeżenie przemieniają się w teorię interpretacji. Warminski czyta ponadto tych samych filozofów i te same teksty, które czytał de Man (np. *Narodziny tragedii* i *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* Nietzschego), tych samych poetów i te same poematy (m.in. *Preludium* Wordswortha), w dodatku robi to... tak samo jak de Man albo przynajmniej podobnie. Wpływ belgijskiego literaturoznawcy na Warminskiego jest tak przemożny, że z pozoru nie pozostawia miejsca na żadne Bloomowskie *askesis* czy choćby *clinamen*, dopiero całkowite zatopienie się w zniuansowane wywody pozwala dostrzec dyskretny urok parafrazy. Badacz mający dekonstrukcyjną wizję świata zakłada przecież, że każde „retoryczne odczytanie”, również jego własne, jest alegorią, „powtarza jedynie retoryczne zniekształcenie”³ odczytywanego tekstu na innym poziomie, dokładając nowe ogniwo do łańcucha alegorycznych opowieści bez konkluzji i bez morału.

Lektura *Material Inscriptions* jest z kilku powodów zadaniem uciążliwym. Po pierwsze, książkę najlepiej byłoby czytać jednocześnie z *Ideology, Rhetoric, Aesthetics: For de Man*, komplementarnym tomem, opublikowanym przez Warminskiego również w 2013 roku (w tej samej serii „The Frontiers of Theory”). Oba tomy się uzupełniają, tworząc dyptyk-summę prezentujący myślowy dorobek autora z kilku dekad, z którego polskojęzycznemu czytelnikowi znane są chyba tylko *Alegorie referencji*, rozprawa opublikowana jako wstęp do *Ideologii estetycznej*. Inną uciążliwością lektury jest stopień zagęszczenia i uabstrakcyjnienia wywodu. W anegdotycznym skrócie można rzecz zobrazować następująco: *Rozważania ogólne nad geometrią* Pascala wydają się czytelnikowi rozprawą całkiem przystępną, dopóki nie przeczyta komentarza de Mana (*Pascalowska alegoria perswazji*), który znacząco je komplikuje, wszelako dopiero lektura objaśnienia Warminskiego do komentarza de Mana (*Alegorie referencji*) czyni z *Rozważań* tekst prawdziwie hermetyczny.

Żeby zrozumieć myślowy trend, który zrodził *Material Inscriptions*, trzeba też osadzić publikację w szerszym kontekście XXI-wiecznej recepcji pojęcia materialności w późnych pismach dekonstrukcjonisty z Yale. Komentatorzy spuścizny de Mana kładą duży nacisk na „zwrot retoryczny” (przypadający na schyłek lat 60.), oddzielający dojrzałą fazę twórczości badacza od wczesnej, „fenomenologicznej”, jednak równie ważny, choć mniej wyrazisty, jest drugi zwrot (rozciągnięty na kilka ostatnich lat życia), który nazwać nale-

² Wystarczy wspomnieć *Ideologię estetyczną* zbierającą publikowane, niepublikowane, a nawet nienapisane teksty de Mana, będące transkrypcją zarejestrowanych wykładów. Zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przekł. A. Przybylski, wstęp A. Warminski, Gdańsk 2000.

³ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 288.

żałoby „politycznym”⁴. Warminski skupia niemal całą uwagę właśnie na tym drugim, podkreślając przy okazji myślową spójność całości dzieła: „de Manowskie przejście od kwestii czysto językowych do mówienia w sposób bardziej otwarty o ideologii i polityce odbywa się na podstawie krytyczno-językowej analizy retoryki – systemów tropologicznych, ich niezdolności do domknięcia się”⁵. Materialność okazuje się u późnego de Mana terminem-kluczem pokazującym związek między retoryką a polityką. Świadomość doniosłości tego klucza ujawniła się na początku wieku w pracy zbiorowej *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. De Man „przenosi swoje zainteresowanie z tropologicznych przemieszczeń na to, co być może poprzedza samą figurację, na inskrypcję, pewną materialność” – zauważają we wstępie pomysłodawcy książki, przyznając jednocześnie, że owa materialność jest „prawdopodobnie najbardziej enigmatycznym słowem w *Ideologii estetycznej*”⁶. W opisie owej enigmy autorzy, wśród nich Warminski, odwołują się chętnie do zagadkowej frazy Jacques’a Derridy, który w artykule zamykającym *Material Events* nazywa owo kluczowe miejsce na mapie myśli późnego de Mana „materialnością bez materii”⁷. Według francuskiego filozofa jest ona „bardzo użyteczną ogólną nazwą dla wszystkiego, co opiera się zawłaszczeniu”⁸, czyli poprzedza ideologiczną grę uruchamianą przed modelujące posunięcia gramatyki i retoryki. Materialność jawi się więc autorom antologii jako „nieredukowalny inny”, „wyczarowuje miejsce, przez które transportowana jest czysta uprzedniość”⁹. Opuszczenie tego miejsca jest równoczesne z narodzinami zawłaszczającej ideologii – można by pomyśleć, że mowa tu o jakimś kryptoteologicznym rajach materialistów, który w analizach Warminskiego konceptualizowany jest jako „materialna inskrypcja”.

Badacz wykazuje, że przejście od kwestii stricte retorycznych do ideologicznych nie było u de Mana ani nagle, ani niespodziewane. W jedynym rozdziale *Material Incriptions*, zadedykowanym bezpośrednio pisarstwu dekonstrukcjonisty, Warminski przekonująco dowodzi, że kluczowe posunięcia myślowe na tej drodze widoczne są na przykład w artykułach *Semiologia a retoryka* oraz *Roland Barthes and the Limits of Structuralism* pisanych w 1972 roku.

Przypomnijmy, że w pierwszym z nich (przedrukowanym w *Alegoriach czytania*) de Man zestawia „zewnątrzną” i „wewnętrzną” (formalistyczną) krytykę literacką, pokazując, że różnica między nimi jest pozorna, ponieważ obie działają „pod egidą metafory wewnątrz/zewnątrz, której nigdy poważnie nie zakwestionowano”¹⁰. Według Warminskiego model

⁴ Lindsay Waters swój syntetyczny szkic biograficzny o de Manie opiera na koncepcji jednego tylko zwrotu, retorycznego (oczywiście jeśli pominąć kolaborancki epizod wojenny i zwrot autobiograficzny związany z odcięciem się de Mana od europejskiej przeszłości, odkryty zresztą w trakcie pisania szkicu przez badaczkę), pozostawiając poza horyzontem swoich zainteresowań silną reorientację myśli u profesora z Yale pod koniec życia. Zob.: L. Waters, *Preface*, [w:] P. de Man, *Critical Writings 1953–1978*, Minneapolis 1989, s. LIII–LIX.

⁵ A. Warminski, *Alegorie referencji*, [w:] P. de Man, *Ideologia estetyczna*, op. cit., s. 19.

⁶ T. Cohen, J. Hillis Miller, B. Cohen, *A „Materiality without Matter”?*, [w:] T. Cohen, B. Cohen, J. Hillis Miller, A. Warminski (red.), *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis – London 2001, s. VII, XVI.

⁷ J. Derrida, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) („within such limits”)*, [w:] T. Cohen, B. Cohen, J. Hillis Miller, A. Warminski (red.), *Material Events...*, op. cit., s. 308.

⁸ Ibidem, s. 353.

⁹ T. Cohen, J. Hillis Miller, B. Cohen, *A „Materiality without Matter”?*, op. cit., s. XVII, X.

¹⁰ P. de Man, *Semiologia a retoryka*, op. cit., s. 15.

wyprowadzony przez de Mana z analizy aporetycznej relacji między retoryką a gramatyką, składowymi *trivium*, to „prawdziwie referencjalny model” (167). Nie dlatego, że odsyła do rzeczywistości na zewnątrz języka, lecz dlatego, że opisuje samą niemożliwość domknięcia modelu językowego, który nie odnosiłby (łac. *referre*) z powrotem do alternatywnej możliwości: „pewność negatywna” osiągnana w wyniku gramatyzacji retoryki jest złudna, skoro symetryczna retoryzacja gramatyki prowadzi do „zawieszenia w niepewności bez możliwości wyboru między dwoma odczytaniem”¹¹. Dla autora *Material Inscriptions* referencja, ów nieustanny powrót (do drugiej możliwości, do innej możliwości, do Innego), to właśnie realne, „materialne wydarzenie” (168) czekające na odkrycie w każdym tekście. W rozdziale *Ending Up/Taking Back* Warminski wyluskuje je wprost z języka de Mana, pełnego idiomatycznych powtórzeń, ściągającego nas od doraźnych konkluzji (*end up in*) z powrotem (*taking back*) w stronę nierozstrzygalności znaczeniowej.

Z kolei w eseju o *Mitologiach*, będącym zrazu apologią „euforycznego, z lekką maniackalnego”¹² piarstwa Barthes’a, najważniejsze zaczyna się po „ale”: „demystyfikująca moc semiologii jest źródłem siły, ale i zagrożeniem”¹³. Francuski badacz słusznie dezawuuje fikcje (zwane przez niego mitami), wychodzi jednak z założenia, że „negatywna praca demystyfikacji”¹⁴ – oparta w istocie na metaforycznym mechanizmie mitycznego (jest to formalizm działający wciąż w obrębie metafory wewnątrz/zewnątrz, znak/znaczenie) – może zapobiec ideologicznym wypaczeniom. „Negatywna pewność” osiągnana w *Mitologiach* jest więc wynikiem „gramatyzacji retoryki”, która nie dostrzega swojej ekspozycji na możliwą „retoryzację gramatyki”. Barthes nie wie, że wpisuje się w „szerszy schemat błędu”, zakładający „niemożliwość oczyszczenia własnego dyskursu z aberracyjnie referencjalnych implikacji”¹⁵ (Warminski wychwytuje, że sformułowanie „aberracyjnie referencjalny” jest odpowiednikiem „referencjalnych aberracji” w dziele *Semiologia a retoryka*), a tym samym oddala się od „materialnej rzeczywistości” (174) języka. Dla de Mana (i dla Warminskiego) referencja oznacza rekurencję uniemożliwiającą domknięcie modelu: „Zadaniem prawdziwie historycznej, materialistycznej krytyki nie jest jedynie demystyfikować ideologiczne aberracje [...], ale objaśniać rekurencję mistyfikacji, aberracji czy ideologii” (175).

Wydaje się, że promując język „demystyfikujący aberracje”, ale jednocześnie „objaśniający rekurencję mistyfikacji” nieustannie temu językowi zagrażającą, Warminski postuluje uprawianie swoistej krytyki transcendentalnej (w Kantowskim rozumieniu słowa), to znaczy takiej, która odsłaniając mechanizmy opisywanych tekstów, zarazem badałaby warunki własnego istnienia, lub też krytyki ironicznej (w Schleglowskim rozumieniu słowa), nieustannie unoszącej się „na skrzydłach refleksji w środku między przedstawianym a przedstawiającym”¹⁶. Warminski nazywa ją jednak krytyką alegoryczną (w de Manowskim rozumieniu słowa): „Demystyfikujący, dekonstrukcyjny dyskurs w istocie zawsze

¹¹ Ibidem, s. 28.

¹² P. de Man, **Roland Barthes and the Limits of Structuralism**, [w:] E.S. Burt, J. Newmark, A. Warminski (red.), **Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers**, Baltimore – London 1996, s. 166.

¹³ Ibidem, s. 170–171.

¹⁴ Ibidem, s. 173.

¹⁵ Ibidem, s. 174.

¹⁶ F. Schlegel, **Fragmety**, przekł. C. Bartł, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 60.

wytwarza «uzupełniającą nakładkę figuralną» [...], to jest drugą historię, drugą narrację, która opowiada o niemożliwości *odczytania* pierwszej narracji” (181–182).

Ze względu na nieustanną rekurencję materialność języka pozostaje nieuchwytna, co niewczy aspiracje zarówno semiologii, jak i każdego innego dyskursu literaturoznawczego do naukowości. Pragnienie scjentyficznego (zewnętrznego względem badanego przedmiotu) dopięcia jakiegokolwiek modelu języka zderza się za każdym razem z koniecznością nawrotu w stronę jego realności (materialności). Myśl ta jest oczywiście dobrą okazją do dyskusji z *Wissenschaft* – Warminski w tym również zgadza się z de Manem i Hegla nie traktuje zbyt dosłownie. W *Znaku i symbolu w „Estetyce” Hegla* dekonstrukcjonista dowodził, że wielka narracja o ciągłości form sztuki jest w istocie „alegorią dysjunkcji”¹⁷, wnioski w *Material Inscriptions* są zbliżone, chociaż wyciągnięte nieco innym sposobem. Warminski zaczyna od mimetycznej rekonstrukcji Hegłowskiej koncepcji rozwoju sztuki – od symbolicznej, w której obrębie ułomność idei powoduje niezgodność treści i formy, przez unikatowy epizod harmonii osiągnięty w sztuce klasycznej, po romantyczną, w której relacja treści i formy ulega powtórnemu zaburzeniu, tym razem ze względu na pełen rozrost idei. Fundamentalna dla Hegla różnica między początkiem a schyłkiem, presztuką symboliczną a postsztuką romantyczną jest według Warminskiego pozorna. Relacje w obrębie modelu mają charakter znakowy, a więc arbitralny. Egipskie piramidy, greckie rzeźby, romantyczne poematy – filozof wymusza na materialnych wydarzeniach określone znaczenia, przylepiając etykiety braku lub pełni, niedostatku lub nadmiaru, a zatem manipuluje biegunami opozycji znak – znaczenie, wewnątrz – zewnątrz, wytwarzając jedynie pozór historyczności. Warminski zauważa, że „romantyczna sztuka jest w gruncie rzeczy tym samym co symboliczna” (41), ponieważ obie dokumentują zasadniczą niemożność osiągnięcia współmierności wewnętrznej treści i zewnętrznej formy. Właśnie dlatego na ratunek przybywają starożytni Grecy – „gdyby nie istnieli, musielibyśmy ich wymyślić” (42) – to oni oddzielają w progresywnej narracji zbyt abstrakcyjną sztukę symboliczną od zbyt konkretnej sztuki romantycznej, wytwarzając efekt historii, choć oczywiście znowu autorytatywnie (nagi grecki tors nie dla każdego musi być synonimem uduchowionej materii). Jak wiadomo, dla niemieckiego filozofa sztuka grecka była ideałem na zawsze utraconym: „Sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością”¹⁸. Warminski zgadza się z tym znanym sformułowaniem Hegla, choć rozumie je, wbrew autorowi, nie jako zapowiedź wyczerpania możliwości sztuki, przydatnej jedynie w pierwszej fazie rozwoju ducha absolutnego (po niej przyjdą czasy „prozy myśli”, czyli religii i filozofii), lecz jako sygnał „radikalnej przeszłościowości sztuki jako takiej” (45). Hegłowski duch wyrwa się do przodu, ale ze względu na opisaną „referencjalną aberrację” tekst za każdym razem odsyła nas z powrotem (*taking back*) do materialności języka. W konsekwencji *Estetyka* staje się „monotonną alegorią niemożności ukazania się ducha – od sztuki symbolicznej, przez symboliczną, do symbolicznej, albo od romantycznej do romantycznej i do romantycznej, egipskiej, egipskiej i znowu egipskiej, albo chrześcijańskiej, chrześcijańskiej i wciąż chrześcijańskiej – ale *nigdy* klasycznej, *nigdy* greckiej” (43).

¹⁷ P. de Man, *Znak i symbol w Estetyce Hegla*, [w:] P. de Man, *Ideologia estetyczna*, op. cit., s. 157.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 114.

Rozprawa z Heglem prowadzi Warmińskiego do wyboru jako przykładu *Ody na urnę grecką* Johna Keatsa. Wybór wiersza jest prawidłowy, ponieważ związek formy i przeświecającej idei to jego główny temat. Apostrofy wychwalające sceny namalowane (lub wyrte) na powierzchni antycznej urny stanowią łatwy łup dla proheglowskiej interpretacji, zgodnie z którą „symboliczna wyobraźnia” „prowadzi nas od zmysłowego i empirycznego do duchowego i idealnego za pomocą negacji”, czyli „przenosi nas w pamięci do żywej Grecji” (50). Wiersz wystawia czytelnika na pokusę natychmiastowej sublimacji, zaprzeczenia niskiej materialności: „Słodko brzmią usłyszane melodie, lecz słodsze są te, których nie słyhać”. Jest to jednak syreni śpiew wiersza Keatsa, któremu dali się zwieść między innymi Cleanth Brooks i Kenneth Burke, poszukujący „transcendentalnego gruntu” dla symbolicznej lektury w problematycznej strofie czwartej, przedstawiającej opuszczone miasteczko („w jego ulicach cisza zapadła na wieki”). Aby „żywa Grecja” powstała, konieczna jest „podmiana wertykalnego ruchu transcendencji za horyzontalny ruch immanencji” (55), czyli zredukowanie kluczowej strofy do poprzednich. Warmiński demaskuje ów interpretacyjny podstęp, wychodząc od analizy Keatsowskiego *or*, które w pierwszej strofie przedstawia alternatywę między śmiertelnikami i bogami, a następnie ludźmi i bogami (*deities or mortals; men or gods*), podczas gdy w czwartej łączy już tylko luźno przylegające do siebie rzekę, morskie wybrzeże i górę („What little town by river or sea shore, / or mountain-built with peaceful citadel”). Metafizyk musi zatem „przenieść ślepo metonimiczną relację przylegania między urną a martwą kulturą, która ją wyprodukowała, na metaforyczną relację substancjalnej (symbolicznej) analogii między zmysłową urną a duchowo żywą kulturą” (55). W ten sposób odwraca się jednak od „materialnego wydarzenia” tekstu – urna jest „ruiną, która odnosi do innych ruin”, „resztą reszty, fragmentem fragmentu, rozbitym kawałkiem rozbitego kawałka” (52, 53). W zakończeniu rozdziału Warmiński, wyraźnie przesadzając, doszukuje się w *or* hipogramu, rekurencji dającej o sobie znać w różnych miejscach wiersza (np. *nOR ever; fOR ever*), także w chiazmatycznych odwróceniach (*sORROwful*), dekretującej elegijny, czysto przeszłościowy (*Past*) status „zimnej eklogi” (*Cold Past-ORal*), która wszak tylko pozornie przemawia żywym głosem (*ORal*) w zakończeniu utworu: „Piękno jest prawdą, prawda – pięknem”. Lichy *bon mot* zamykający wiersz, traktowany przez interpretatorów jako wrota do utraconej krainy (ironiczny *chiasm* sugeruje możliwość swobodnego tranzytu od piękna wiersza do prawdy o minionych wydarzeniach), jest tylko materialną inskrypcją wyrytą na powierzchni urny, napisem na grobie martwego świata.

Bardzo reprezentatywny dla książki Warmińskiego jest pierwszy, rozbudowany rozdział o Wordsworthie, stanowiący zarówno wykład preferowanej metody, jak i demonstrację jej praktycznego zastosowania. Interpretacje trzech urywków z autobiograficznego *Preludium* – o błogosławionym dzieciąciu, topielcu i ślepym żebraku – tworzą zgrab „językowego modelu tekstu”, składającego się z krzyżujących się wariantów: performatywnego, tropologicznego oraz inskrypcyjnego. Jest znamienne, że do tych samych fragmentów poematu odwoływał się w *Autobiografii jako od-twarzaniu* de Man, odczytujący wymienione postaci jako „figury deprivacji” będące również „figurami poetyckiego «ja» samego Wordswortha”¹⁹. Lektura Warmińskiego przemieszcza się bliżej językowej materii

¹⁹ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przekł. M.B. Fedewicz, [w:] R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk 2000, s. 114.

tekstu, występując przeciw „zinstytucjonalizowanym sposobom na niestawianie czoła Wordsworthowi” (2). Tę instytucjonalizację w różnych miejscach książki autor nazywa także lekturą „metafizyczną”, „symboliczną” „ofiarną”, „odrodzeńczą” lub „wcieleniową”. Instytucję reprezentuje między innymi Richard Onorato, który broni mitu dzieciństwa u Wordswortha jako stanu doskonalszej, „przedjęzykowej” (5) egzystencji, zaprzeczając tym samym faktom poematu – nowo narodzone dziecko prowadzi wszakże z piastującą go matką „nieme rozmowy” („mute dialogues”). Obrazowe nawiązania do języka w *passusie*, będącym zawołanym opisem relacji podmiotu z Matką Naturą, są intuicyjnie odczytywane przez Onorata jako metafory percepcji, co według Warmińskiego jest fenomenologicznym lapsusem polegającym na pomieszaniu języka z mową. Semiotycznym medium bezgłosnego dialogu jest dotyk sięgający samego serca matki („by intercourse of touch / I held mute dialogues with my Mother’s heart”). Stanowi on „figurę procesu figuralnego” – należy go rozumieć nie jako „makabryczną operację chirurgiczną” (6), lecz operację językową od początku konstytuującą „ja” w *Preludium* Wordswortha.

Niespełna dziewięcioletni William ponownie zagląda w oblicze Natury w księdze V. Spojrzenie w jej „mówiącą twarz” pozwala rozproszyć się „cielesnemu obrazowi” i ukazać „nieśmiertelnego ducha”. Na obraz ten, zapraszający do metafizycznej lektury w duchu heglowskim, nakłada się jednak inne skomplikowane wspomnienie z dzieciństwa. Poeta opowiada o widoku topielca, który, jak przyznaje, skojarzył mu się z podobnym obrazem przedstawionym w książce – blade oblicze trupa zdaje się dziecku uduchowionym dziełem „najczystszej poezji”. Warmiński kieruje naszą uwagę ku „materialnej pozostałości”, w miejsce, którego unika spojrzenie czytelnika instytucjonalnego, mianowicie ku stosi-kowi porzuconych ubrań leżących na brzegu jeziora. Ów dodatkowy element wprowadza utarte skojarzenie w ruch i zapoczątkowuje autodekonstrukcję tekstu. Wszak ubiór pozostaje w takim samym stosunku do ciała jak ciało do ducha. Ożywa tu w dość upiorny sposób stara metafora ciała jako ubioru dla duszy – teraz ubiór staje się ciałem dla ciała, a dusza ciałem dla tego ubioru, „co oznacza, że ciało – w relacji ubiór do ciała – może być teraz czytane, musi być teraz czytane, jako figura martwego ducha” (16), sam zaś duch zajmuje pozycję ciała w jego relacji do ubioru. Takie *nomen omen* rozebranie wielowiekowej metafory – analogiczny „striptease” (71) odbywa się u Warmińskiego na sławnym przykładzie z „kapeluszami i płaszczami” w *Medytacji drugiej* Kartezjusza – ukazuje niemożność domknięcia modelu tropologicznego i prowadzi do prostej antymetafizycznej konkluzji: ciało jest „raczej materialną pozostałością niż wcielonym duchem” (17).

Z kolei w księdze VII *Preludium* dorosły już poeta wędruje po nielubianym Londynie. Jego spojrzenie bezradnie prześlizguje się po setkach nieznanymi twarzy i w końcu przechodzi w tryb „uwewnętrzzenia” – teraz ruchomy tłum staje się „uroczystym tłem” dla „drugiego spojrzenia”, poetyckiego marzenia o sobie („A second-sight procession”). Z zadumy wyrzywa poetę widok ślepego żebraka. Kartka papieru zawieszona na piersi streszcza historię nieszczęśnika – w przekonaniu poety zawiera wszystko, co człowiek powinien wiedzieć o sobie i świecie („This label seemed of the utmost we can know, / Both of ourselves and of the universe”). Zgodnie z „instytucjonalną” interpretacją epifanijny powrót do rzeczywistości uruchamia „trzecie spojrzenie” będące syntezą dwóch poprzednich, znoszące dysharmonię między rzeczywistością wewnętrzną a zewnętrzną – dzięki twarzy Innego, żebraka, poeta odzyskuje więź ze światem. Warmiński ironizuje,

że krytycy-metafizycy działają tak, jakby na piersi nędzarza wisiało miniaturowe wydanie *Fenomenologii ducha*, podczas gdy treść tabliczki celowo pozostaje zagadką (powiedziane jest tylko: „Wearing a written paper, to explain / His story, whence he came, and who he was”). Według badacza poruszenie, które odczuwa poeta na widok żebraka, nie wynika z troski i zaciekawienia jego historią, ale z odkrytej analogii – ślepiec z kartką na piersi staje się dla Wordswortha figurą nieczytelności własnej biografii (i nieodczytywalności autobiografii jako takiej). Już pierwszy dziecięcy krzyk *Preludium* jest metaforą, a kolejne odsłony poematu potwierdzają komplikację dialektycznego modelu, odpowiadającego za kształcenie podmiotu, udokumentowaną powstaniem dwóch wersji autobiografii (z 1805 i 1850 roku). Scena ze ślepyim żebrakiem jest dla Warminskiego pogładową „deskrypcją inskrypcji” (27), rozumianą jako gatunek (poeta odwołuje się do tematu *siste viator*, a tabliczka na piersi przypomina epigram), ale i jako „radikalna” prawda o języku – „materialna inskrypcja momentu autobiograficznego” w swej „radikalnej zewnętrżności i nieredukowalnej inności” (30) mówi o „radikalnej przeszłościowości sztuki jako takiej” (45).

Szerszy zamysł towarzyszący *Material Inscriptions*, zwłaszcza w kluczowym rozdziale o Wordsworthie, obejmuje dość czytelną polemikę z kanonicznym odczytaniem *Preludium* przez Geoffreya Hartmana. Według autora *Wordsworth's Poetry* „poeta jest zmuszony odkryć autonomię wyobraźni”²⁰, mającej mediować między naturą a samoświadomym podmiotem i prowadzić do epicko-lirycznej syntezy, a w konsekwencji „rozwoju umysłu poety” (jak głosi podtytuł poematu). Pomimo wydzwięku polemicznego *Material Inscriptions* zawdzięczają Hartmanowi więcej niż autor tu i ówdzie przyznaje, nie chodzi jednak o dialektyczny silnik, ale o konsekwentny layout utrzymany w stylistyce grave. W eseju *Wordsworth, Inscriptions and Romantic Nature Poetry* Hartman znacząco ukształtował myślenie o Poezji Jezior jako modernizatorze tradycji elegijnej czy epigramatycznej (inskrupcyjnej). „Wordsworth przekształcił inskrupcję w samodzielny poemat natury”²¹ – zauważał Hartman – co zaowocowało interesującym efektem lirycznym: „poeta czyta pejzaż, jakby to był pomnik albo grób”²². Warminski, utrzymując wywód w inskrupcyjnej stylistyce, radykalizuje przekaz przez konsekwentną despiarytualizację *Preludium* – poematu ukazującego „martwą twarz natury”, zamieszkiwanego przez „żyjące trupy” i „zombie” (17). Warminski wprowadza w algorytm Hartmanowej dialektyki wirusa, który blokuje „rozwoj umysłu poety”, zawiesza system, generując efekt zaciętej płyty. Formowanie się poetyckiego „ja” Wordswortha można więc skonkludować tymi samymi słowami, którymi autor podsumowuje narodziny *cogito* u Kartezjusza: „Jego dom tropów zawiera nie tylko ubrania dla ciała i ciała dla dusz, ale także ubiory dla ubiorów, uduchowione ciała lub ucieleśnione dusze, ciała myślące lub cielesne myśli. Jest to nawiedzony dom pełen duchów, automatów i zombie” (70).

Nawiedzonym domem, w którym bezkarnie hula duch de Mana, jest i omawiana książka. Warminski posiadał niekwestionowaną zdolność do ujmowania rzeczom metafizycznej głębi, wyrażanej najczęściej przez odkrywanie relacji metonimicznych w miejscu, gdzie

²⁰ G. Hartman, *Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry*, w: *Beyond Formalism. Literary Essays 1958–1970*, New Haven and London 1971, s. 41, 63.

²¹ *Ibidem*, s. 221.

²² *Ibidem*, s. 223.

inni badacze dostrzegają metaforyczne, horyzontalnych w miejscu wertykalnych, alegorycznych w miejscu symbolicznych. Dusze w figuralnych równaniach Warminskiego skracają się do ciał ciał i ubiorów ubiorów, twórcza rola „trzeciego spojrzenia” redukuje się do pisania pisania, urna to tylko ruina ruiny i fragment fragmentu, postęp zaś ducha okazuje się alegorią wiodącą od sztuki symbolicznej do symbolicznej do symbolicznej.

Wszystkie cechy wyobraźni i warsztatu badacza kumulują się w rozdziale *Reading Over Endless Histories*, w którym mowa o *Ołtarzu Umarłych* Henry’ego Jamesa, „inkrypcyjnym” opowiadaniu napisanym jakby specjalnie z myślą o Warminskim. Główny bohater, samotnik Stransom, czci na tytułowym ołtarzu swoich zmarłych, zapalając jedną świecę dla każdego z nich – każdego z wyjątkiem Actona Hague, dawnego przyjaciela, który w niewyjaśnionych okolicznościach stał się wrogiem. Według Warminskiego jest to „niemal «teoretyczny» tekst o wznoszeniu symbolicznego systemu” (131), w którym puste miejsce jest oczywiście zapowiedzią własnej śmierci (Hague może być traktowany jako alter ego bohatera). W opowiadaniu zawiązuje się dziwna przyjaźń Stransoma z kobietą pojawiającą się przy ołtarzu we własnej intencji. Wieloletnie porozumienie dusz zostaje zerwane, gdy mężczyzna dowiaduje się przypadkowo, że „symboliczny system” kobiety był zaprzeczeniem jego systemu – w jej wyobraźni wszystkie świece dedykowane były ukochanemu Actonowi Hague (a więc i śmierci Stransoma). Nietrudno się domyślić, co Jamesowska ironia losu oznacza dla Warminskiego – oto „metaforyczny system wzniesiony przez Stransoma zostaje zniweczony przez radykalnie metonimiczną relację pomiędzy odczytaniem, jego i kobiety” (146).

A zatem w koło Macieju, Warminski podejmuje swoją niekończącą się opowieść, „odczytując w nieskończoność dzieje”²³ jednego pasaży, od metafory do metonimii i z powrotem. Wprawdzie w *Oporze wobec teorii* de Man ostrzegł, że poprawne odczytania są „nudne, monotonne, przewidywalne i nieprzyjemne”²⁴, nigdy jednak nie traktowałem tej trochę autoironicznej diagnozy aż tak serio, jak Andrzej Warminski. Lektura *Material Inscriptions*, książki naprawdę imponującej pod względem konsekwencji wyводу, pozostawia nieodparte wrażenie redundancji („materialnej nadwyżki”, mówiąc językiem autora) wynikającej z nadmiaru przedustawnego rygoru myślowego, zapędzającego wszystkie traktaty i poematy w jedno miejsce, do nawiedzonego domu chiasmów, pleonazmów i metonimii. Badacz wielokrotnie mówi to samo, o tym samym lub tak samo jak de Man, w konsekwencji, czytając Warminskiego czytającego Wordswortha, czytelnik wyobraża sobie de Mana czytającego de Mana – w ten sposób pisarz, całkiem świadomie, zamienia własny tekst w „uzupełniającą nakładkę” na „uzupełniającą nakładkę”, w inskrypcję, napis nagrobny, w alegorię *Alegorii czytania*.

Tekst powstał przy częściowym wsparciu ze środków z grantu NCN *Ironie romantyczne* (UMO-2013/11/D/HS2/04490).

²³ Właściwie „odczytując w nieskończoność poszczególne dzieje” – tak brzmi niewpadający w ucho polski przekład tytułu-cytatu Warminskiego *Reading Over Endless Histories*. H. James, *Ołtarz Umarłych*, [w:] idem, *Drzewo wiadomości i inne opowiadania*, przekł. M. Skroczyńska, Warszawa 1977, s. 238.

²⁴ P. de Man, *Oporo wobec teorii*, przekł. M. Rusinek, [w:] R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach...*, op. cit., s. 104.