

## PAMIĘĆ KULTURY\*

JURIJ ŁOTMAN

---

Badanie kultury zaczęło się jako badanie jej historii. Uwagę pierwszych badaczy kultury przyciągały różnice między poszczególnymi epokami. Samoistność hellenizmu lub średniowiecza, renesansu lub romantyzmu ujmowano ze względu na kontrast z poprzedzającymi je epokami i następującym po nich doświadczeniem kulturowym. Zasada ta, przeprowadzona konsekwentnie do końca, prowadziła do teorii zamkniętych kultur. Komunikacja między nimi (zarówno w płaszczyźnie synchronicznej, jak i diachronicznej), podobnie jak kontakt z „obcą duszą”, była uważana za niemożliwą [...].

Z jednej strony dla każdego nieuprzedzonego obserwatora historyczna zmienność kultury, jej dynamiczny charakter są oczywiste. Z drugiej zaś strony oczywista też jest różnica dotycząca tempa zmian poszczególnych jej składników. I język, i sztuka, i moda (podobnie jak wiele innych rzeczy) wchodzi do złożonej, heterogenicznej i polifunkcjonalnej całości, którą nazywamy „kulturą”. Jednakże zmiany języka następują na przestrzeni stuleci, moda naszych czasów zaś co roku zmienia swój kod. Wszystkie próby wciśnięcia rozmaitych rodzajów sztuk w jednolite ramy chronologiczne, podejmowane przez badaczy w imię koncepcyjnej elegancji, prowadzą raczej do uproszczeń, niżli sprzyjają wyklarowaniu zagadnienia. Koła kultury obracają się z różną prędkością i np. zjawisko, które nazywamy romantyzmem w muzyce, chronologicznie nie pokrywa się z romantyzmem literackim (lub może się nie pokrywać). W historii techniki natomiast i w ogóle w historii kultury materialnej „pracuje” jej ostatnia czasowa warstwa. Każdy nowy wynalazek odsyła poprzednie do muzeum. W swej bezpośredniej funkcji one już nigdy nie będą wykorzystywane. Z tego powodu historia techniki jest historią w pełnym tego słowa znaczeniu.

---

\* Tekst pochodzi z tomu *Язык. Обучение. Философия*, Vilnius 1986. Pierwodruk przekładu polskiego: „Autograf”, 1990, R. 3, nr 2(18), s. 3–9.

Semiotyczne aspekty kultury (np. historia sztuki) rozwijają się szybciej, według praw przypominających *prawa pamięci*, w których przeszłość nie ulega zniszczeniu, lecz po selekcji i skomplikowanym kodowaniu jest przechowywana, aby w określonych warunkach znów dać znać o sobie.

Ludzie określonej epoki zawsze w miarę możliwości posługują się techniką swojego czasu, czyli najnowszą techniką (jeśli to z jakichś przyczyn okazuje się niemożliwe, to wówczas znajdują się oni w sytuacji „zacofanych”). Byłoby jednak rzeczą naiwną myśleć, że czytelnicy poematów i powieści lub odwiedzający muzea, aby nie okazać się zacofanymi, powinni się odwracać od arcydzieł przeszłości. Tak zwane historyczne (w trywialnym, ale bardzo rozpowszechnionym znaczeniu tego słowa) badanie literatury, rozpatrując np. literaturę lat trzydziestych XIX w., zastępuje ją utworami napisanymi właśnie w tych latach. I chociaż czytelnicy tej epoki jeszcze zaczytują się książkami romantyków z drugiej i trzeciej dekady XIX wieku, chociaż W. Szekspir i M. Cervantes dla czytelników i dla pisarzy tej epoki jawią się jako postacie żywe, chociaż twórczość M. Lermontowa z lat trzydziestych w znacznej części stanie się dostępną czytelnikom w końcu XIX w., rzeczywistość życia literackiego poświęca się dla diachronicznego schematu. Kody pamięci, według których kultura lat trzydziestych selekcjonowała aktualne dla niej teksty z bliższej i dalszej przeszłości, tak samo należą do rzeczywistości tej epoki, jak i kody, według których tworzone były teksty nowe. Stała aktualizacja rozmaitych tekstów minionych epok, ciągła obecność – świadoma i nieświadoma – w synchronicznym przekroju kultury głębokich, nieraz bardzo archaicznych jej stanów, aktywny dialog kultury teraźniejszości z różnorodnymi strukturami i tekstami należącymi do przeszłości każą zakwestionować płytki ewolucjonizm, zgodnie z którym minione kultury upodabniają się do kopalnianych dinozaurów, a ścisły linearyzm jej rozwoju jest odpowiednim instrumentem badawczym. Czasami „przeszłość” kultury ma dla jej dalszego rozwoju większe znaczenie niż jej „teraźniejszość”. Przykładowo N. Czernyszewski, uważając, że dla literatury rosyjskiej 1855 r. utwory N. Gogola i W. Bielińskiego są „bardziej współczesne” od współczesności, pisał: „Trzeba się jeszcze zapytać, czy naprawdę umarli leżą w tych grobach? Czy nie żywi ludzie są pochowani w nich? Czyż nie ma więcej życia w tych nieboszczykach niżli w wielu ludziach mieniących się żywymi”<sup>1</sup>.

Będąc jedną z form pamięci zbiorowej, kultura – sama podporządkowana prawom czasu – zarazem dysponuje mechanizmami przeciwstawiającymi się czasowi i jego wpływowi. (Mówiąc o kulturze, mamy tu na uwadze nie całą

---

<sup>1</sup> Н. Чернышевский, *Очерки гоголевского периода русской литературы*, Moskwa 1984, s. 36.

zawartość tego złożonego pojęcia, lecz jedynie jego aspekt semiotyczny). W kulturze pracuje nie tylko ostatnia czasowa warstwa, lecz także znacznie głębsze pokłady, ale w miarę posuwania się w czasie, w przeszłości okresowo pojawiają się ogniska aktywności: teksty, odległe o stulecia, „przypominając się”, stają się współczesnymi. Gogol, nie wahając się, stawiał W. Scotta i Homera obok siebie jako dwóch najważniejszych dla współczesności pisarzy.

Zarazem wewnętrzna komunikacja między różnymi etapami kultury możliwa jest jedynie dlatego, że będąc w całości pamięcią, jest ona przeniknięta szczegółowymi strukturami pamięci wewnętrznej. Jeśli zewnętrzna pamięć kultury jest pamięcią o poprzednich doświadczeniach człowieczeństwa, to wewnętrzna – pamięcią o poprzednich stanach kultury. Właśnie na tym jej aspekcie zatrzymamy się w artykule.

\* \* \*

Wszelkie funkcjonowania jakiegokolwiek systemu komunikacyjnego zakłada istnienie wspólnej pamięci kolektywu. Bez wspólnej pamięci jest niemożliwe istnienie wspólnego języka. Jednakże rozmaite języki implikują rozmaity charakter pamięci. Mowa tu nie tylko o różnorodności jej synchronicznej pojemności, lecz także jej diachronicznej głębi. Można sformułować twierdzenie, że im bardziej złożony jest język, im bardziej jest dostosowany do przekazywania i wypracowywania bardziej złożonej informacji, tym większą głębią winna się odznaczać jego pamięć.

Głębinową pamięć zapewnia obecność elementów językowych, które po pierwsze, podlegają zmianom (całkowita niezmiennność czyni pamięć zbyt czną), po drugie, mają zdolność do egzystowania w systemie zarówno w swej niezmienności, jak i zmienności. W rezultacie jeden i ten sam element, przenikając przez różne stany systemu, jak gdyby wiąże je ze sobą. Dlatego powinien on dysponować względną autonomią, powinien wyodrębnić się z kontekstu strukturalnego. W każdym kontekście synchronicznym bowiem funkcjonuje on jako „obcy”, jako mechanizm rekonstrukcji poprzedniego kontekstu strukturalnego. Jednakże, jeśli uwzględnimy szereg kontekstów strukturalnych, to staje się oczywista nie tylko jego stabilność, lecz także nieustanna zmiana, spowodowana jego lekturą przez te czy inne dynamiczne kody.

Najprostszym przykładem będą tzw. „wieczne obrazy” kultury. Kompleks kulturowy, który oznaczamy słowem „doktor Faust”, po przejściu przez kolejne epoki kulturowe zachowuje określoną inwariantność, stale przywołującą w naszej świadomości te konteksty kulturowe, do których historycznie był on włączany. W oczach każdej oddzielnej epoki wygląda on jak cytat z innego czasu. Jedno-

czeń – gdybyśmy postawili przed sobą zadanie: „Faust jako obraz przechodzący przez różne epoki” – aktywizuje się jego inwariantność, która jedynie podkreśla niepokrywanie się Fausta z niemieckich ludowych ksiąg, A. Malraux, J.W. Goethego i T. Manna. Z tego punktu widzenia będzie on cechować się aktywnością kulturową jako organiczna część synchronicznego kontekstu kulturowego.

W istocie rzeczy takie same są prawa funkcjonowania wszelkich znaczących elementów – od leksyki języków naturalnych do najbardziej złożonych tekstów artystycznych. Funkcję, dzięki której znaczący element może odgrywać mnemoniczną rolę, określimy jako *symboliczną* i będziemy nazywali symbolami wszystkie znaki mające zdolność do koncentrowania w sobie, przechowywania i rekonstruowania *pamięci* o swych poprzednich kontekstach. Taką rolę może faktycznie odegrać wszelki tekst, łącznie z imieniem jeszcze żyjącego człowieka (na przykład Goethe dla kultury europejskiej drugiego i trzeciego dziesięciolecia XIX w.), jeśli przekazuje on w danej epoce jakąś pamięć o poprzednich i jeśli jego imię nabrało symbolicznego brzmienia. Stąd się bierze kulturowa rola wieku: w epokach zorientowanych na odrzucanie pamięci okres aktywnego wieku obniża się (por. czasy Wielkiej Rewolucji Francuskiej XVIII w. i wojen napoleońskich, w ogóle epoki rewolucyjne). O. Mandelsztam przytacza cytat z E. Baratynskiego: „Jeszcze mi daleko do patriarchy” (u Baratynskiego: „Jeszcze nie taki stary jak patriarcha”). Charakterystyczna jest różnica między symbolizacją obrazu L. Tołstoja, mającą miejsce za życia pisarza, i pośmiertnym charakterem tego procesu, jeśli idzie o F. Dostojewskiego.

Z punktu widzenia stopnia koncentracji pamięci kulturowej warto przypomnieć słowa V. Turnera o podziale symboli na proste i złożone. Do symboli prostych Turner zalicza najbardziej archaiczne formy przestrzenno-geometryczne, dźwiękowe, gesty i in., do złożonych zaś – kompleksowe symbole kultowe i kulturowe. Badacz zaznacza, że pierwsze mają najbardziej bogatą i wielopłaszczyznową treść, zdolną do zmiany znaczenia w zależności od kontekstu, podczas gdy drugie z reguły mają stałą i jednopłaszczyznową semantykę. W ten sposób symbole proste, według Turnera, dysponują większą pojemnością znaczeniową (z tego punktu widzenia – większą pojemnością pamięci kulturowej) niż złożone: „Nie ma nic niezwykłego w tym, że w złożonych formach symbolicznych, np. w posągach lub świątyniach, zawiera się proste znaczenie, podczas gdy w formy proste, np. narysowane białą lub czerwoną gliną znaki [przypomnijmy, że Turner zajmuje się materiałem afrykańskim – J.Ł.], mogą być w stopniu najwyższym wieloznaczne prawie w każdej sytuacji rytualnej, w której są one wykorzystywane. Prosta formuła przedstawiająca określone kolory, kontury, fakturę lub kontrast, spotykane zazwyczaj w jakimś doświadczeniu [...], może dosłownie lub metaforycznie powiązać znaczny

szereg zjawisk i pojęć. W przeciwieństwie do tego forma złożona – na poziomie percepcji zmysłowej – została już przeprowadzona przez mnóstwo kontrastów i to zawęża, i ogranicza jej misję. Prawdopodobnie dlatego wielkie religijne formy symboliczne, takie jak krzyż, lotos, półksiężyc, arka itp., są względnie proste, chociaż ich *significata* stanowią całe systemy teologiczne”<sup>2</sup>.

Znaczenie symbolu nie jest czymś stałym i pamięci kultury nie należy wyobrażać sobie jako pewnego magazynu, w którym zostały złożone komunikaty, niezmiennie w swej istocie i zawsze tożsame sobie. Pod tym względem wyrażenie „przechowywać informację” może z powodu swej metaforyczności wprowadzać w błąd. Pamięć to nie magazyn informacji, lecz mechanizm jej regeneracji. W szczególności istniejące w kulturze symbole z jednej strony zawierają w sobie informację o kontekstach (resp. językach), z drugiej – aby ta informacja „obudziła się” – symbol winien zostać umieszczony w jakimś współczesnym kontekście, co nieuchronnie transformuje jego znaczenie. W ten sposób rekonstruowana informacja zawsze realizuje się w kontekście gry między językami przeszłości i teraźniejszości. Im mocniej symbol jest związany z jakimś jednym językiem w przeszłości (np. w sytuacji alegorii), tym mniejsze jest pole gry semantycznej i tym mniej on sam jest produktywny jako głębinowy generator pamięci. Najprostsze symbole mogą się łączyć z różnymi elementarnymi środkami rozróżniania znaczeń (kolorystycznymi, dźwiękowymi, geometrycznymi i in.), bardziej złożone zaś, np. należące do symboliki religijnej, państwowej (por. order), artystycznej i in., często tworzą się z ich kombinacji. Ścisły związek symbolu i rytuału przekształca w elementarny symbol gest i pozę, co jest utrwalone w rzeźbie i grafice. Przechodząc przez stulecia, symbole te przeżywają scharakteryzowane wyżej transformacje. Ciekawy przykład z historii gestu znajdujemy u tegoż Turnera.

Opowiadając o wróżeniach w centralnej Afryce, etnolog opisuje procedurę, w czasie której do koszyka wróżbiarza wkłada się rozmaite figurki. Wróżenie wygląda w ten sposób, że potrząsa się koszykiem i ocenia ostateczny układ figurek. Turner pisze: „Druga figurka, którą się zajmujemy, nazywa się Chamutang’a. Przedstawia ona mężczyznę, który siedzi, zjeżywszy się, podpierając podbródek rękoma i opierając się łokciami na kolanach. Chamutang’a oznacza niezdecydowanego, zmiennego człowieka [...]. Chamutang’a oznacza także: «człowiek, od którego nie wiesz, czego oczekiwać». Jego reakcje są nienaturalne. Jest on, jak twierdzą informatorzy, bardzo kapryśny, raz rozdaje podarki, innym razem skąpi. Czasami bez żadnej widocznej przyczyny głośno śmieje się w towarzystwie, a czasami nie wyrzeknie ani słowa. Nikt nie przewidzi, kiedy wpadnie

---

<sup>2</sup> B. Тёрнер, *Символ и ритуал*, Moskwa 1983, s. 39.

on w gniew, a kiedy nie okaże najmniejszych oznak irytacji. Ndebu lubią, kiedy zachowanie człowieka da się przewidzieć [czyli wysoko oceniają człowieka przestrzegającego obyczajów – przyp. W.T.]. Wolą oni otwartość i stałość i jeśli czują, że ktoś jest nieszczerzy, to sądzą, że taki człowiek prawdopodobnie jest czarownikiem. W nowym świetle pojawia się idea o tym, że ukrywanie jest potencjalnie niebezpieczne i niepomyślne<sup>3</sup>.

Nietrudno jednak zauważyć, że wszystkie podstawowe gestykulacyjne elementy figurki Chamutung'a z wróżbiarskiego rytuału Ndebu są właściwie również dla *Myśliciela* A. Rodina. Symbolika gestu podpierania podbródka jest na tyle trwała, że statua Rodina nie wymaga wyjaśnień. Jest to tym bardziej znamienne, że intencją rzeźbiarza było przedstawienie „pierwszego” myśliciela: ani czoło, ani proporcje figury nie zawierają cech intelektualnego stereotypu – całe znaczenie przekazuje się wyłącznie pozą. Jest rzeczą interesującą przypomnieć tu, że te same stereotypy, jak mówią przekazy, wykorzystał D. Garrick do stworzenia „typu hamletowskiego” (z poprawką na stojące położenie figury, co czyni zachowanie podstawowego kompleksu gestykulacyjnego szczególnie zauważalnym): „W głębokim zamyśleniu wychodzi on zza kulis, opierając się podbródkiem na prawą rękę, której łokieć podtrzymywany jest lewą ręką i patrzy w bok, w dół, na ziemię. Następnie, odejmując prawą rękę od podbródka i ciągle jeszcze – jeśli pamięć mnie nie zawodzi – podtrzymując ją lewą ręką, wymawia słowa «Być albo nie być»”<sup>4</sup>.

Jeśli uwzględnić, że gra Garricka stworzyła gestykulujący obraz hamletowskiego typu, który utrzymywał się na scenach Europy około stu lat, to sens zacytowanego fragmentu stanie się szczególnie znaczący.

Co więc jest wspólnego między Chamutang'a Ndebu, Hamletem i *Myślicielem* Rodina? Inwariantnym znaczeniem będzie tu człowiek znajdujący się w sytuacji wyboru. Ale dla Ndebu stan wyboru oznacza rezygnację z obyczaju, z roli utwierdzonej wiekami. Taką rezygnację samą w sobie ocenia się negatywnie. Wiąże się ona albo z semantyką naruszenia utwierdzonego porządku, czyli z czarodziejstwem (ponieważ Ndebu wszystko, co wykracza poza przyjęte normy, przypisują złośliwemu czarodziejstwu lub pozytywnej interwencji sił nadprzyrodzonych) lub z takimi negatywnymi ludzkimi właściwościami, jak rozdwojenie i niezdecydowanie. Tu zaznaczamy, że te właściwości w kulturach europejskich będą się kojarzyć z typem intelektualnym w antytezie do człowieka czynu.

---

<sup>3</sup> Ibid., s. 57–58.

<sup>4</sup> Z listu G.Ch. Lichtenberga, *vide*: *Хрестоматия по истории западноевропейского театра*, ред. С. Мокульский, т. 2, Moskwa 1955, s. 157.

Hamlet również znajduje się w sytuacji wyboru drogi, ale zrównuje się on tu z aktem świadomości. A świadomość jest odbierana jako możliwość i obowiązek wyboru czynu.

Człowiek myślący zazwyczaj jest przeciwstawiany temu, kto nie myśli (inwariant tej antytezy: nosiciel świadomości indywidualnej – nosiciel świadomości kolektywnej). W tym wypadku nacisk będzie kładziony na sceptycyzm, racjonalizm, krytycyzm. W tej sytuacji wybierający drogę występuje jako burzyciel istniejącego ładu, jako niebezpieczny nowator. Jednakże jest możliwe jeszcze inne przeciwstawienie: może on występować w antytezie do kogoś, kto już wybrał drogę, jako wahający się wobec zdecydowanego, medytujący – działającego. W tym wypadku opozycję utworzą nie osobowość i tradycja, lecz osobowość aktywna i osobowość pasywna. Tutaj w człowieku, który oddaje się medytacjom, wyodrębni się znaczenie niezdecydowania, wahania lub nawet dwulicowości. Tak będzie wyglądać znane przeciwstawienie Hamleta i Don Kichota, które przeprowadził I. Turgieniew, dostrzegając w nim w ogóle antytezę dwóch podstawowych typów ludzkich.

Analiza odsłania zarówno zdolność gestu symbolicznego do daleko idących transformacji, jak i zdumiewającą inwariantność jego treści. W istocie rzeczy cała gama znaczeń potencjalnie była już ukryta w figurce wróżbiarza – Ndebu.

Mówiąc o przeciwstawieniu symboli prostych – złożonym, należy pamiętać o jego względności. „Bycie prostym” lub „bycie złożonym” symbolem nie zależy od materialnych właściwości struktury wyrażenia, lecz jest funkcją tworzoną przez stosunek tekstu do użytkownika i kodu. Przykładowo, kultura europejska XVIII w. (w pierwszej kolejności francuska) jest przesiąknięta obrazami symbolicznymi pochodzącymi ze starożytnego Rzymu. Przepuszczone przez teksty Rollaigne’a, Monteskiusza, przez dzieła tragików i monologi aktorów detale rzymskiej historii i kultury stają się symbolami, czyli jednostkami semantycznymi kultury XVIII w. Metaforyczne użycie rzymskich imion (a w epoce Rewolucji przekształcenie tych metafor w imiona własne) stanie się symboliczną formułą programu codziennego zachowania tej czy owej osoby. Babeuf przyjął imię Gracchusa, A. Radiszczew powiązał swój program życiowy z Katonem Utyceńskim, Napoleon zaś – z Juliuszem Cezarem. W tym przypadku należy mówić o przekształceniu imion historycznych w symbole kulturowe należące do tej epoki, do której zostały one w danym wypadku włączone. W każdym konkretnym przypadku mamy do czynienia ze złożonym symbolem, rytualnie określającym całą daną życiową drogę. Jednakże wszystkie one w sumie symbolizują „coś rzymskiego” – obszerny, wieloznaczny, ale całkowicie realny dla kultur XVIII w. znak. Pod tym względem rzymska epoka w całości i wszelki jej oddzielny detal tworzą w XVIII w. jeden prosty symbol, mimo całej złożoności jego sfery wyrażenia.

Dodatkowo okoliczności komplikują się jeszcze przez to, że przez jeden symbol może „przeświecać” inny, o którym pamięć może mieć w tym przypadku charakter nieświadomy, co nie przeszkadza jej w określonych historycznych momentach lub w tekstach artystycznych aktualizować się i stawać się uświadomionym spoiwem kultur.

Opisowi walki z tyranem w utworach Radiszczewa stale towarzyszy jeden charakterystyczny szczegół: zabójstwo tyrana nie jest aktem indywidualnym, lecz działaniem zbiorowym, w którym uczestniczą wszyscy obywatele, a każdy ośobiście wykonuje to, zdawałoby się, już niepotrzebne działanie.

W *Podróży z Petersburga do Moskwy* myśl ta została wypowiedziana jeszcze z większą wyrazistością w związku z zabójstwem tyrana – obszarnika i jego synów przez chłopów (całemu epizodowi został nadany charakterystyczny „rzymski” koloryt: synowie „asesora” popełniają te same przestępstwa, co i synowie Tarkwiniusza Dumnego, cały epizod buntu chłopskiego został nałożony na zdarzenia, które doprowadziły do narodzin republiki rzymskiej: „Okrażyli wszystkich czterech panów i zatłukli ich na śmierć na tym samym miejscu. Tak mocno ich nienawidzili, że żaden nie chciał uniknąć tego, żeby nie być uczestnikiem w tym zabójstwie”<sup>5</sup>).

Wielokrotność zabójstwa tyrana („Umrzyj! Umrzyj ty po stokroć” w odzie *Wolność* Radiszczewa) wyraźnie prowadzi do opisu śmierci Cezara u Plutarcha: „Było postanowione, że wszyscy spiskowcy wezmą udział w zabójstwie i zakosztują ofiarnej krwi. Dlatego właśnie Brutus zadał cios w pachwinę [...]. Cezar, jak mówią, otrzymał dwadzieścia trzy rany”<sup>6</sup>.

Tekst ten oczywiście był znany każdemu pisarzowi XVIII w. *Juliusz Cezar* Szekspira (przekład rosyjski N. Karamzina ukazał się w roku 1787) i *Śmierć Cezara* Woltera podtrzymywały jego aktualność. Zinterpretowanie tyranobójstwa jako rytualnego składania ofiary w imię wolności i jednocześnie eucharystii staje się kodem symbolicznym, określającym najważniejsze momenty myślenia politycznego ludzi przełomu XVIII i XIX w. Z wyobrażeniem tym z jednej strony jest związana procedura jawnego i personalnego głosowania w Konwencji w sprawie egzekucji Ludwika XVI. Przed obliczem Francji i historii deputaci Konwentu spełniali publiczny rytuał osobistego uczestnictwa w śmierci króla. Z drugiej zaś strony właśnie tym związkiem pojęć tłumaczy się utożsamianie w poezji A. Puszkina z okresu pobytu poety w Kiszyniowie tyranobójstwa i komunii, krwawej eucharystii.

---

<sup>5</sup> А.Н. Радищев, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Москва–Ленинград 1936, s. 274.

<sup>6</sup> Плутарх, *Сравнительные жизнеописания*, т. 2, Москва 1963, s. 490.



*Oto inna eucharystia...  
... szczęściem się upoimy  
Z krwawej czary przyjmujemy komunię.  
I powiem: Chrystus zmartwychwstał.*

W ten sposób przez polityczne pojęcia XVIII w. prześwieca „rzymska” symbolika, przemieniająca empiryczne postęпки w tekst kulturowy, a przez nią archaiczna symbolika składania ofiary. Włączenie symboliki chrześcijańskiej do tego archaicznego obrazu, zachowującego pamięć o takich głębiach świadomości, o jakich XVIII w. w ogóle nie myślał, nabrało aktualności w epoce romantycznej rewolucyjności, kiedy w ofiarnym baranku zaczęto upatrywać nie tyrana, lecz tego, kto ośmielił wydać na siebie wyrok śmierci w walce z nim (znany jest okrzyk dekabrysty A. Odojewskiego w czasie wyjścia na plac: „Umrzemy bracia, ach jak chwalebnie umrzemy!”).

Minione stany kultury nieustannie wyrzucają do jej stanów przyszłych swoje odłamki: teksty, fragmenty, pojedyncze imiona i pomniki. Każdy z tych elementów ma swoją pojemność „pamięci”, każdy z kontekstów, do którego jest on włączony, aktualizuje pewien stopień jego głębi. Oczywiście nie jest to jedyny aspekt „pamięci kultury”.

Inną stroną zagadnienia powinno się stać rozpatrzenie kodów kultury specjalnie nastawionych na rekonstrukcję przeszłości i zapewnienie zbiorowości poczucia ciągłości swego bytu.

Ale to stanowi już przedmiot odrębnej pracy.

*przełożył Bogusław Żyłko*

---

<sup>7</sup> А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, t. 2, ka. 1, Moskwa–Leningrad 1947, s. 179.

