

Po co czytać literaturę?*

ABSTRACT. Miller Hillis Joseph, *Po co czytać literaturę?* [Why read literature?]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 219-243. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

The essay in question is the translation of the fourth chapter of J. Hillis Miller's book, *On literature* (2002), in which he circles around questions elemental yet convoluted for literary criticism. Miller reminds us about (as ancient as archetypal) dilemmas concerning the role of literature in society (e.g. Plato's putdown of poetry and Aristotle's defense of it) and discloses contemporary judgments covertly rooted in them. The fundamental issue is why Western culture has granted literature such great authority. His argument reposes on an assumption that literary works give us access to virtual realities that are not otherwise knowable.

Wirtualne rzeczywistości są zdrowe

Pogląd, iż literatura umożliwia dostęp do wirtualnej rzeczywistości niepoznawalnej w inny sposób, nie cieszy się dzisiaj zbyt dużą popularnością. Dla wielu, dla większości, pomysł będzie dziwaczny, absurdalny, zwodniczy. To znaczy, będzie się taki wydawał wszystkim z wyjątkiem tych, którzy mają niecodzienny dar refleksji nad tym, co przydarza się im w momencie, gdy czytają dzieło literackie. Dla większości osób takie rozumienie literatury nie będzie dziś również wystarczającym argumentem, aby czytać dzieła za nią uznawane. Tymczasem twierdzę, że jest to powód wystarczający. Istoty ludzkie nie tylko mają skłonność do pomieszkiwania w wyobrażonych światach, mają również bezdyskusyjną potrzebę, aby tak postępować. Nie jest ona sama w sobie niezdrowa.

Nie powinniśmy jednakowoż lekceważyć mocy owych metaświatów, mocy determinowania działań i osądów w „prawdziwym” świecie, czasami złych działań i złych osądów. Potrzeba, by wejść w pewną rzeczywistość wirtualną, zostanie zawsze w ten lub w inny sposób zaspokojona – jeśli nie poprzez dzieła literackie, to przez gry komputerowe, przez filmy lub przez popularne wideoklipy. Ciężko sobie wyobrazić kulturę ludzką,

* Przedstawiony tekst to czwarty rozdział książki J. Hillisa Millera *O literaturze* (*On literature*) wydanej przez Routledge w 2002 roku, której polskie wydanie ukaże się jako pierwsza pozycja w nowej serii Biblioteka „Przestrzeni Teorii”. Autor oraz Wydawnictwo Routledge zechcą przyjąć podziękowania za zgodę na publikację przekładu. Autor w tekście źródłowym nie lokalizuje cytatów. Jeżeli dokonuję przekładu autorskiego, ponieważ tekst nie jest przełożony, po tytule w języku polskim, podaję jego oryginalne brzmienie. Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza.

w której nie istniałaby opowieść albo pieśń zawarta w takim lub innym medium: ustnym, rękopiśmiennym, drukowanym, kinematograficznym lub cyfrowym. To, co zwiemy literaturą w zachodnim, współczesnym sensie tego słowa, jest po prostu istotną postacią wyobrazonego (*the imaginary*). Postacią wytworzoną podczas relatywnie krótkiego, historycznego okresu kultury, w której papier odgrywał przeważającą rolę.

Taka odpowiedź na pytanie „Po co czytać literaturę?” zadowala mnie. Odpowiada mojemu żywionemu przez całe życie przecuciu, czym jest literatura i dlaczego dobrze jest ją czytać. Jednocześnie w dziejach historii Zachodu padło wiele innych, całkowicie różnych i całkowicie niezgodnych odpowiedzi na pytanie, dlaczego powinniśmy czytać literaturę (albo nie). Współistniały w niespójnej obfitości, która nigdy nikogo nadmiernie nie martwiła. Na Zachodzie literaturze zawsze przyznawano w taki lub w inny sposób wielki autorytet. Nie było niedorzecznością, by działać, rozstrzygać lub osądzać, „powołując się na autorytet literatury”. Kto lub co przyznał ową władzę albo był postrzegany jako jej źródło?

Biblia nie jest literaturą

Formy autorytetu przypisywanego literaturze, tak jak większość aspektów zachodniej kultury, pochodzą od Greków i z Biblii. Poprzez wieki dziedzictwo to przekazano nam wraz z wieloma zwrotami, przekręceniami i permutacjami. W dalszym ciągu jest ono „nasze”, jeśli należymy do zachodniej kultury w jednej z jej wielu obecnych postaci. Jest tak, nawet jeśli „literatura” w obecnym sensie słowa to wynalazek nowożytny, pojawiający się wraz z kulturą druku.

Pamiętajmy niemniej, że Platon (ok. 427–348 p.n.e.), Arystoteles (384–322 p.n.e.) i Biblia nie są absolutnym początkiem. Zawierają w sobie okruchy i fragmenty idei, historii oraz założeń o wiele starszych. Późny pisarz ery wiktoriańskiej Walter Pater pisze w *Platonie i platonizmie* (*Plato and Platonism*) o tej cesze Platona, posługując się czterema pięknymi figurami. Pisma Platona są jak kamień, który sam zawiera w sobie skamieliny, albo jak palimpsest (tj. rękopis wymazany i zapisany raz jeszcze, ale w którym stare zapisy z lekka przebijają spod nowych) czy jak gobelin utkany z już wcześniej użytych nici lub też jak organiczne ciało, które odradza się wraz z czasem:

składnikiem jego filozofii jest część z wyników wcześniejszych, cierpliwych filozofów, nawet już wtedy martwych i zapomnianych. Są w niej wszędzie, nie tak jak luźny rzeźbiony narożnik jakiejś starszej budowli, który można w nowej odnaleźć to tu, to tam, lecz raczej niczym drobniutkie pozostałości wcześniejszego organicznego życia w kamieniu, z którego on sam buduje. [...] Niewielką przesa-

dą jest stwierdzenie, iż u Platona, niezależnie od wspaniałego posmaku literackiej świeżości, nie ma absolutnie nic nowego: czy też raczej, jak w wypadku wielu innych oryginalnych dzieł ludzkiego geniuszu, rzekomo nowe jest również stare, jest palimpsestem, gobelinem, którego nici już wcześniej zostały wykorzystane, albo niczym ciało zwierzęcia, którego każda cząstka żyła i umierała już wielokrotnie.

To, co Pater mówi na temat Platona, sprawdza się również odnośnie do Biblii. Biblia to tekst-zlepek czy też tekst osadowy, o ile kiedykolwiek był w ogóle jakiś tekst. Zawiera wiele warstw niejednorodnych przyrostów. Mój powrót do Biblii, Platona i Arystotelesa jest jednak uzasadniony poprzez sposób, w jaki nasze współczesne poglądy na funkcje literatury są utkane z tematów już obecnych w owych „źródłach”, które same w sobie nie są źródłowe.

Zawahałbym się przed określeniem Biblii mianem literatury. Autorytet, jaki jej przyznano, jako słowu Boga, ma w naszej kulturze o wiele większą moc niż autorytet przypisywany literaturze świeckiej, jakkolwiek ten drugi nie byłby wielki. Powody do czytania (lub do nieczytania) opowieści o Abrahamie i Izaaku z Księgi Rodzaju są całkowicie odmienne od powodów do czytania (lub do nieczytania) Dickensa, Wordswortha, Szekspira czy nawet Dantego i Milтона, chociaż ci dwaj ostatni są poetami religijnymi. Biblia jest dla nas wzorcem Księgi. Jej różne wersje stanowiły podstawę dwóch lub trzech wielkich „religii Księgi”: judaizmu i chrześcijaństwa, tak samo jak Koran jest świętą księgą islamu. Rozprzestrzenienie się chrześcijaństwa do rozmiarów religii światowej uzależnione było od szerokiego udostępnienia tanich wersji drukowanej Biblii chrześcijańskiej. Przetłumaczono ją na niemal wszystkie języki na Ziemi. Protestantyzm, tak samo jak nowożytna literatura świecka, jest czynnikiem towarzyszącym kulturze druku. Jest również czynnikiem towarzyszącym zachodniemu imperializmowi. Handel podążał za flagą¹, ale flaga częstokroć podążała za misjonarzami, którzy udali się do obcych krain, aby je chrystianizować. To oni częstokroć byli tam pierwsi.

W Biblii i literaturze greckiej odnaleźć można wzorce większości gatunków świeckiej literatury Zachodu: poezja liryczna w Księdze Psalmów, epos lub przynajmniej „mały epos”, epyllion, w Księdze Hioba; wizjonerskie prorocstwo u Izajasza, Jeremiasza albo Ezechiela (nie wspominając o owych wszystkich pomniejszych prorokach, od Daniela i Ozeasza aż po Zachariasza i Malachiasza); relacja historyczna albo kronika w pierwszej i drugiej Księdze Kronik oraz w pierwszej i drugiej Księdze Królewskiej; wzorce narracyjne (*narrative*) w Księdze Rut i Księdze Este-

¹ *Trade follows the flag* – przysłowie nawiązujące do imperialnej reguły, w myśl której kolonie promowały handel z państwem kolonizującym. Odwołuje się do zwyczaju zatykania w kolonii flagi państwa kolonizującego.

ry, razem ze wspaniałymi modelami opowieści (*story-telling*) w Księdze Rodzaju i Księdze Wyjścia; przysłowia w Księdze Przysłów, przypowieści w Jezusowych przypowieściach z Ewangelii; biografia w Ewangeliach; listy jako forma literacka w Listach św. Pawła z Nowego Testamentu. Bez wątpienia jeszcze długa droga prowadzi od św. Pawła do *Clarissy* Samuela Richardsons, lecz wielkie europejskie powieści epistolarne z siedemnastego i osiemnastego wieku (autorstwa takich postaci, jak m.in.: Richardson (1689–1761), Aphra Behn (1640–1689), Choderlos de Laclos (1741–1803)) znajdują swoich poprzedników nie tylko we wcześniej publikowanych tomach „prawdziwych listów” znanych osobistości, lecz również w listach Pawłowych oraz tych, pisanych przez Jakuba, Piotra, Jana i Judę. Listy Nowego Testamentu pisane były dla określonego adresata: albo zbiorowego (do Rzymian, Filipian, Koryntian, Hebrajczyków itd.), albo do danej osoby (do Gajusa w przypadku Trzeciego Listu św. Jana), jednocześnie zostają opublikowane i tym samym wszystkim udostępnione. Nie trzeba być Rzymianinem, aby czytać Pawłowy List do Rzymian. W podobny sposób czytelnik uzyskuje magiczny dostęp do prywatnych listów Pameli w *Pameli* Richardsons czy listów Valmonta w *Niebezpiecznych związkach*.

Od momentu ukazania się drukiem pierwszego wydania (1535) Biblia przez pokolenia była dla milionów osób najprostszą postacią dostępną w domu „literatury”, w bardziej pierwotnym sensie tego słowa, „liter” w ogólności. John Ruskin należał w dziewiętnastym wieku jeszcze do tych, którzy czytali Biblię systematycznie, co roku od deski do deski. Zgaduję, że zaczynał od początku każdego pierwszego stycznia. W naszej kulturze dla chrześcijan Biblia ma absolutny autorytet Słowa Bożego. Owo Słowo zostało podyktowane różnym natchnionym skrybom i profetycznym medium. Najwyższe władze kościelne i państwowe uznały je za kanoniczne. *Biblia Króla Jakuba* (1611) jest tak nazywana, ponieważ została zredagowana pod zwierzchnictwem Jakuba I. „Wersja autoryzowana” została „przeznaczona do lektury w kościołach”, tzn. tych przynależących do nowoustanowionego Kościoła Anglii. Większej władzy już się nie da otrzymać. Jak się można domyślić, nie ma również większego powodu, aby czytać „literaturę”.

W przypadku *Biblii Króla Jakuba* moc ta powiązana jest z suwerennością państwa narodowego. Autorytet świeckiej literatury w zachodniej kulturze druku był zawsze z daleka (a czasem całkiem jawnie) wzorowany na autorytecie uświęconego pisma. Ten drugi ostatnimi wieki sankcjonowany jest przez władzę państwową. Ma to miejsce nawet w krajach fundowanych na wyraźnym rozdziale Kościoła i państwa, na przykład w Stanach Zjednoczonych. Być może to przez związek między władzą państwową a religią, czytanie Biblii w komputerowej wersji on-line, która

może pochodzić z dowolnego zakątka Ziemi, nie sytuuje czytelnika, przynajmniej moim zdaniem, w obliczu takiego samego autorytetu, jak w przypadku Biblii drukowanej.

Przytyki Platona wobec poezji rapsodycznej i owych przytyków potomstwo

Alfred North Whitehead powiedział, że cała kultura Zachodu jest przypisami do Platona, choć być może w jego dziele niewiele jest rzeczy oryginalnych. Powyższe stwierdzenie jest tak samo prawdziwe, jeśli chodzi o pomysły Platona związane z poezją, jak i o pozostałe zasadnicze idee. Grecki filozof miał dwie teorie, dlaczego czytać literaturę. Czy też raczej, mówiąc dokładniej, dawał dwa całkiem odmienne powody, dlaczego nie czytać literatury. Oba miały silny rezonans w wiekach późniejszych. Oba są nadal szeroko rozpowszechnione, jakkolwiek często w formie zakamuflowanej.

Pierwsza z Platońskich teorii poezji została podcięta radykalną ironią Sokratesa. W *Ionie* poeta, czy też raczej publiczny recytator poezji taki jak Ion, postrzegany jest jako po trosze niebezpieczny rapsod. Przez rapsoda przemawiają bogowie lub jakieś boskie natchnienie. Posługując się słynną metaforą magnesu, który przyciąga kolejne pierścienie do niego przyłączane, Sokrates mówi o rapsodzie jako o trzecim w łańcuchu. Prawdziwym mówcą o słusznym autorytecie jest w wierszu bogini lub muza. Oba eposy Homera, *Iliada* i *Odyseja*, rozpoczynają się od inwokacji do muzy. Są to: „Gniew, bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa” w *Iliadzie*² oraz „Muzo! Męża wyśpiewaj, co święty gród Troi / Zburzywszy, długo błądził” w *Odysei*³. Inwokacje sugerują, że Homer nie tworzy owych eposów, a jedynie poprzez siebie je wyśpiewuje. Jest brzuchomównym rzecznikiem Muzy. Rapsod z kolei, niczym drugi z namagnetyzowanych pierścieni, kiedy recytuje lub śpiewa wiersze Homera, ponownie zapośrednicza władzę, która dotarła do niego poprzez Homera. Jeśli jednak będziemy czytać słowa Sokratesa między wierszami, dostrzeżemy, że jest on (i prawdopodobnie Platon również) ironicznie sceptyczny w stosunku do roszczeń rapsoda. *Ion* może być czytany jako pierwsza w naszej kulturze istotna demistyfikacja poetyckich pretensji do przemawiania z boskim autorytetem.

² Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wyd. XII zmien., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 3.

³ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wyd. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 3.

Co więcej, natchniony rapsod jest według Sokratesa (a prawdopodobnie i Platona) niebezpieczny, ponieważ stanowi wyraźne zakłócenie *status quo*. Źródło autorytetu rapsoda miałyby być w ten czy w inny sposób nadprzyrodzone. Ciężko oszacować stopień Sokratesowej ironii w rzekomej pochwalie Iona, pochwalie uczestnictwa w magnetycznym łańcuchu, który przenosi natchnienie Homera na Iona w roli recytatora Homera. Brać ją całkowicie za dobrą monetę byłoby jednak błędem:

Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu. Jak długo ma ten majątek, nie potrafi żaden człowiek być poetą, ni wieszczem⁴.

Słowa te nie do końca brzmią jak jednoznaczna aprobata poety.

Można by spisać długą historię przekonania, że literatura jest z boskiego natchnienia. Taka historia rozpoczyna się, powiedzmy, od hebrajskich proroków i greckich poetów oraz rapsodów. Przechodzi następnie do owych wszystkich średniowiecznych mistyków chrześcijańskich, którzy twierdzili, że mają bezpośredni dostęp do wizjonerskiej wiedzy. Często płonęli jako heretycy – o ile nie wyniesiono ich na ołtarze. Po nich tłumnie kroczą protestanckie roszczenia do wizjonerskiego autorytetu, choćby te Johna Bunyana. Następnie ich sekularyzacja w romantycznej doktrynie nadprzyrodzonego natchnienia. Jej przykładem jest twierdzenie Percy'ego Bysshe Shelleya z *Obrony poezji*, z piękną figurą podziwianą przez Jamesa Joyce'a, iż „umysł w akcie tworzenia jest jak gdyby węgiel na pół spalony, który pewien wpływ niewidzialny, jak wiatr niestały, pobudza do przejściowego blasku”⁵.

Według Shelleya „poeci są nierozpoznanymi prawodawcami świata”⁶. To prawodawcy, ponieważ są drogą, przez którą przechodzi nowa moc, by kształtować społeczeństwo; rozpoczyna się u boskich źródeł, płynie przez poetę, a z niego na świat. Irlandzki poeta William Butler Yeats (1865–1939) pod koniec dziewiętnastego wieku, w *Ideach dobra i zła* (*Ideas of Good and Evil*), w dalszym ciągu podtrzymuje mniej więcej tę samą doktrynę co Shelley, gdy mówi: „W chwilach kontemplacji osamotniony człowiek otrzymuje, jak sądzę, impuls twórczy od najniższej z Dziewięciu

⁴ Platon, *Ion*, [w:] tenże, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Kęty 1999 [dodruk 2005], 534B, s. 21.

⁵ P.B. Shelley, *Obrona poezji*, przeł. J. Świerżowicz, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1975, s. 101.

⁶ Przekład zmieniony.

Hierarchii⁷ i w ten sposób wykuwa i niweczy rodzaj ludzki, a nawet sam świat, bo czyż nie jest tak, że «gdy Oko zmienia, zmienia się wszystko»⁸? Wtrącona fraza, „jak sądzę”, to charakterystyczna dla Yeatsa odrobina dystansu. Co więcej, stwierdzenie, że poetycka moc przemieniania świata to zmiana w spojrzeniu, poprzez którą rzeczy jawią się inaczej, nie jest równoznaczne z opinią, że poeci faktycznie ten świat zmieniają.

Shelleyowska fraza, „nierozpoznani prawodawcy świata”, jest bardziej złożona niż się na początku zdaje. Poeci są legislatorami. Narzucają swoje prawa, dzięki którym społeczeństwo funkcjonuje i jest rządzone. Odgrywają rolę Mojżesza albo Likurga, pierwotnych legislatorów, którzy ufundowali prawa, zapoczątkowujące dwie różne kultury, hebrajską i spartańską. Jednakże poeci Shelleya są „nierozpoznanymi prawodawcami” (wyr. moje – J.H.M.). Działają nieprzerwanie, wykuwając i przekuwając ludzkość. Rozumiem, że oznacza to, iż poeci-legislatorzy pracują ukradkiem, skrycie, niewidzialnie. Prawa Mojżesza i Likurga były publicznie ogłaszane, natomiast tu nie wiemy, co się nam przydarza. W przypadku Mojżesza Dziesięć Przykazań zostało spisanych na tablicach prawa, aby po zniesieniu ich z Góry Synaj, każdy mógł je przeczytać. Shelley sugeruje, że poeci są prawodawcami w tym sensie, że wyrabiają wśród czytelników ideologiczne (i tym samym nieświadome albo „nierozpoznane”) założenia, które rządzą zachowaniami w danym społeczeństwie.

Współcześnie w krytyce literackiej, w nowym historyzmie lub w studiach kulturowych, badacze często przyjmują inne wersje tego samego twierdzenia. Mogliby uznać na przykład, że powieści Anthony’ego Trollope’a silnie potęgują (a do pewnego stopnia nawet tworzą) przekonanie, iż istnieje taki stan jak „bycie zakochanym”. Trollope sądził, iż młoda kobieta w odpowiedzi na propozycję małżeństwa zawsze winna kierować się tym, czy „darzy miłością” mężczyznę, który jej się oświadcza, czy też nie. W *Autobiografii (Autobiography)*, odnosząc się do lady Glencory z jejgo *Czy jej wybaczysz? (Can You Forgive Her?)* powiada: „Zawsze jest błędem zmuszać kobietę do małżeństwa z mężczyzną, którego nie kocha – a z pewnością błędem jeszcze większym, gdy jest ktoś inny, kogo kocha”. Twierdzenia takie jak to nie utrzymują się w mocy wiecznie, wszędzie, w każdych okolicznościach i we wszystkich kulturach. To autorytet literatury danego miejsca i czasu umacnia je w roli czegoś, co należy

⁷ Nawiązanie do chrześcijańskiej angelologii, w której zastępy aniołów zajmują hierarchicznie ułożone dziewięć pięter (chórów anielskich) – od najwyższej umiejscowionych serafinów do najniższej znajdujących się aniołów (aniołów stróżów).

⁸ Cytat z wiersza Williama Blake’a *Duchowy podróżnik*. (Por. W. Blake, *Duchowy podróżnik*, przeł. K. Puławski, [w:] tenże, *Wiersze i poematy*, wyb. i oprac. K. Puławski, Warszawa 1994, s. 37).

postrzegać jako oczywiste i uniwersalne. Wyobrażenia typu „bycia zakochanym” sterują zachowaniem i osądem w danej kulturze danego momentu historycznego. Trollope był nierozpoznanym prawodawcą tego ideologemu.

Tak samo jak ironia Sokratesa podcina roszczenia poezji, krytycy kulturowi starają się uwolnić nas od założeń przyjmowanych za oczywiste, tłumacząc nam, że nie są one odwiecznymi prawdami, a właśnie niczym innym niż ideologicznymi założeniami. Zdaje się, że działanie to wychodzi wszystkim na dobre. Rodzi się jednak pytanie, co w chwili, gdy już jesteśmy całkowicie wolni od wszelkiej ideologii, powinniśmy wstawić w puste miejsce? Prawdopodobnie, najczęściej nie jest to nic innego jak jakiś kolejny zbiór założeń ideologicznych. Kulturę należałoby zdefiniować jako grupę społeczną, która akceptuje podobne założenia w stosunku do wartości, zachowań i osądów. Mocnym powodem do czytania literatury, można by utrzymywać, jest fakt, iż to w dalszym ciągu (na dobre i na złe) jedna z najszybszych dróg do akulturacji, do wkroczenia we własną kulturę i do tego, by do niej przynależać. Tak wyglądała jedna z głównych funkcji literatury dziecięcej w epoce druku. Funkcję tę w coraz większym stopniu, nawet odnośnie do małych dzieci, przejmują telewizja, kino i muzyka popularna. Czytanie literatury jest również jedną z najszybszych dróg do wejścia w kulturę inną niż własna, zakładając, że jest to w ogóle możliwe i zakładając, że tak się składa, iż chcemy to zrobić.

Dlaczego Platon tak bardzo bał się poezji?

Drugi pogląd Platona na poezję, zaświadczony w *Państwie*, jest w stosunku do tego z *Iona* o wiele jawniej pejoratywny. Również ma długą historię – aż do dnia dzisiejszego. W *Państwie* poezja zostaje potępiona, a poeci wygnani tylko z tego powodu, iż poezja jest udanym „naśladownictwem”. Jest ono złe z dwojakich powodów. Po pierwsze, nie jest prawdziwą rzeczą, a czymś pochodnym, ubocznym. W tym sensie jest fałszywe, niezależnie od tego, jak bardzo udaną jest kopią. Platon utrzymywał, iż na przykład złe jest już naśladownictwo „idei” łóżka, idealnego paradygmatu, od którego każde prawdziwe łóżko jest kopiowane. Obraz łóżka albo jego opis w poezji, taki jak Homerowy opis łoża małżeńskiego Odyseusza w *Odysei* (o nogach z wciąż ukorzenionych pni drzewa oliwnego) jest podwójnie oddalony. Jest kopią kopii, kto go zatem potrzebuje?

Co więcej, w drugim odrzuceniu poezji przez Platona naśladownictwo ludzi w literaturze zatruwa czytelników. Jest to w *Państwie* jego drugie zastrzeżenie odnośnie do poezji. Poezja jest chwytna. Czytelnicy wyobrażają sobie, iż są herosami i heroinami, o których czytają. Wszyscy lu-

dzie powinni pozostać tym, kim są. Od tego jest uzależniona moralna uczciwość. Poezja zwodzi ludzi na manowce, ponieważ pobudza predyspozycję istot ludzkich do udawania, iż są czymś lub kimś innym. Poezja przemienia wszystkich w aktorów i aktorki, a każdy wie, jak bardzo niemoralne są to osoby. Platon zakłada, iż ten, kto mówi w *Iliadzie* i *Odysei*, to sam Homer, a nie jakiś fikcyjny „narrator”. Dopóki Homer posługuje się własnym głosem, dopóty jego słowa są moralne. Jednakże kiedy udaje, iż jest Odyseuszem opowiadającym część historii, wkracza niemoralność.

Z udawaniem kogoś lub czegoś innego kłopot jest taki, iż nie sposób tego zatrzymać. Dla Platona czynność udawania prędko, w kulminującej degradacji przebiega przez seksistowski łańcuch bytów od mężczyzn do kobiet, zwierząt, przedmiotów nieożywionych. Zapewnienia Sokratesa o niesamowitym niebezpieczeństwie poezji są w tradycji Zachodu klasycznym potępieniem naśladownictwa. Naśladownictwo to rodzaj odczłowieczającego i niemęskiego (!) szaleństwa. Dla Platona poezja ma swój autorytet, lecz jest to autorytet radykalnego zła. Dlatego poeci z jego idealnego państwa muszą zostać wygnani. To najpotężniejszy argument, jaki kiedykolwiek został wymyślony, na rzecz tego, dlaczego nie czytać literatury. Winniśmy mieć niemniej w pamięci, iż tak samo, jak Platon potępia wcielanie się w role, wcielając się w rolę Sokratesa, tak samo jego potępienie literatury jest przedłożone w wybitnym przykładzie literatury, tj. w jednym z dialogów platońskich. Owe dialogi, jak zapewnia Nietzsche, wyrosły na ruinach wcześniejszych greckich gatunków i zawierają prototyp trybu literackiego, który nadal jest dla nas najbardziej wyrazisty, tzn. powieść. Mówi Sokrates:

Więc nie pozwolimy [...] żeby ci, o których my niby to dbamy i trzeba, żeby wyrósłi na dzielnych ludzi, mieli naśladować kobiety będąc mężczyznami; czy to młodą, czy starszą, czy besztającą męża, czy kłócącą się z bogami i zadzierającą nosa, i uważającą się za szczęśliwą, czy też w nieszczęściach i w cierpieniu, i zawodzącą hymny boleści, a już jeśli chodzi o chorą, zakochaną albo rodzącą, to nawet mowy o tym być nie może. [...] Zatem i niewolnic też nie, ani niewolników zachowujących się tak, jak to oni. [...] Ani ludzi lichych, zdaje się, więc tchórzów i zachowujących się przeciwnie niż wymienieni w tej chwili [tj. ludzie „odważni, rozważni, pobożni, szlachetni”], więc ciskających obelgi i szyderstwa na siebie nawzajem i plotących głupstwa po pijanemu albo na trzeźwo, i popełniających inne grzechy, jakich się tacy ludzie dopuszczają i słowem, i czynem w stosunku do siebie samych i do drugich. Myślę, że do obłąkanych też niech się nie przyzwyczajają upodabniać siebie ani w słowach, ani w czynach. Bo znać trzeba także obłąkanych i złych mężczyzn i kobiety, ale samemu nic takiego nie robić, ani nie naśladować. [...] a jak kowale kują, albo jak się inni jakimś innym rzemiosłem bawią, albo trójwiosłowce pędzą, albo komenderują wioślarzami, albo coś innego w tym rodzaju – czy to naśladować?

- Ale jakże tam – powiada [Adejmant]; – przecież żadnemu z nich nie będzie wolno nawet interesować się takimi rzeczami.
- No cóż? A konie rżące i byki ryczące, i rzeki szumiące, i morze huczące, i grzmoty, i wszystkie znowu tego rodzaju rzeczy będą naśladowali?
- Przecież – powiada – nie wolno im ani popadać w obłąkanie, ani się do obłąkanych upodabniać⁹.

Jak ten elokwentny *passus* pokazuje, odraza Platona wobec poezji i wobec *mimesis* w ogóle, czy też raczej odraza, jaką przypisuje Sokratesowi, jest bez wątpienia powiązana z jego niesławną odrazą wobec ciała. Ciało w najlepszym wypadku jest dla Platona etapem w drodze do bezcielesnej duchowości. Miłość cielesna, jak dowiadujemy się z *Fajdrosa*, musi zostać uwznioślona do wymiaru miłości duchowej. A na przykład eposy Homera są o miłości i o wojnie, dwóch wysoce ucieleśnionych aktywnościach. *Mimesis* miłości i wojny wiąże duszę z jej ziemskim grobem, ciałem. W idealnej wspólnocie winny zostać zatem zakazane.

Długi żywot przytyków Platona wobec poezji

Jednym z aspektów dzieła Jamesa Joyce’a (1882–1941), które celowo buntuje się przeciw swym tradycjom kulturowym, jest naśladowanie dźwięków poprzez słowa, na przykład w *Ulissesie* dźwięku, jaki wydaje prasa drukarska:

Sllt. Najniższy walec najbliższej maszyny wypchnął do przodu swą ruchomą platformę z pierwszą partią złożonego we czworo papieru. Sllt. Prawie ludzkie było to sllt, którym nawoływała, aby zwrócić uwagę. Robi wszystko, co może, aby przemówić¹⁰,

czy też na początku *Finnegans Wake*, grzmotu:

bababadalgharaghtakamminarronknonbronntonneronntuonnthunntrovarrhoun
awnskawntooohooordenenthurnuk!

Joyce utrzymuje, że pisarz może i powinien naśladować wszystko za pomocą słów, korzystając ze swojej suwerennej władzy. Aż dreszcz przecho-
dzi na myśl, co by Platon pomyślał o monologu Molly Bloom z końcówki *Ulissesa*. Potwierdzenie Joyce’owskiej władzy przybiera hiperboliczną postać (w przywołującym na myśl Shelleya) zobowiązaniu zawodowym Stephena Deadalusa z *Portretu artysty w wieku młodzięcym*:

⁹ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003, ks. III, 395D–396B, s. 92-93.

¹⁰ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 132.

Witaj życie! Jak milion razy wcześniej, ruszam naprzeciw prawdziwemu doświadczeniu, by wykuć w kuźni duszy niestworzone dotychczas sumienie mojego plemienia¹¹.

Platońskie potępienie zgubnych skutków naśladownictwa odbija się szerokim echem poprzez całe wieki tradycji Zachodu właśnie z powodu takich przesadnych roszczeń w odniesieniu do pisarskiej władzy. Na przykład w potępieniu czytania powieści przez protestantów. Protestantycy moralizatorzy sądzili, że uwiedzeni książkami młodzi ludzie, zwłaszcza młode kobiety, pomieszkują w fikcyjnych rzeczywistościach. A to odwodzi ich od obowiązków prawdziwego świata.

Uderzającym przykładem jest nieznośne sprzeciwu odrzucenie lektury powieści przez wielkiego filozofa niemieckiego oświecenia – Immanuel Kanta (1724–1804) w jego *Krytyce władzy sądzienia* (1790). „Czytanie powieści”, stwierdził, mniej więcej wprost powtarzając Platona, „osłabia pamięć i psuje charakter”¹². Kant nie lubi literatury dokładnie z tego samego powodu, dla którego ja lubię, tj. ponieważ jest zaproszeniem do solidarnego pomieszkiwania w fikcyjnym świecie. Kant twierdzi, że czytanie powieści jest złe, ponieważ jest fanatyzmem solidarności z czysto fikcyjnymi postaciami, podczas gdy to w prawdziwym świecie powinniśmy rozstrzygać, jakie są nasze obowiązki etyczne, nie z sympatią, ale apatią. Czytanie powieści jest przykładem tego, co Kant wielokrotnie nazywa mianem *Schwärmerei*. „Fanatyzm” to kiepskie tłumaczenie tego wspaniałego niemieckiego słowa. Oznacza ono również hulankę, dzikie zachowanie, entuzjazm, ekstazę, zachwyty nad czymś, ubóstwienie. We fragmencie z notatek poczynionych przez studenta Kanta, jego lęk i pogarda wobec powieści przybierają typowy seksistowski charakter:

Nieszczęśliwy to człowiek, co wziął sobie za żonę czytelnicką powieści; jako że w jej myślach z pewnością już dawno wyszła za Grandisona [bohatera bardzo popularnej w osiemnastym wieku powieści Samuela Richardsona, *Sir Charles Grandison* (1753–54) – J.H.M.], a teraz została wdową. Jak niewielki entuzjazm będzie wykazywać, by udać się do kuchni!

¹¹ Tenże, *Portret artysty w wieku młodości*, przekł., posłowie i przypisy J. Jarniewicz, Kraków 2005, s. 251.

¹² Nie udało się ustalić dokładnej lokalizacji cytatu. Jakkolwiek Kant potępia w *Krytyce władzy sądzienia* czytanie powieści, zdanie w brzmieniu podanym przez Millera nie występuje w angielskim przekładzie ani autorstwa Mereditha (Oxford University Press), ani Guyera i Matthewsza (Cambridge University Press), nie odnalazłem również analogicznego sformułowania w polskim przekładzie Gałęckiego (PWN). Teza, iż czytanie powieści osłabia pamięć, pada za to w innym dziele Kanta – *O pedagogice* (1803). W *Antropologii w ujęciu pragmatycznym* (1798) twierdził, że czytanie powieści prowadzi do zakłóceń koncentracji i zaburzeń psychicznych.

Ten cudownie odkrywczy passus męskiego szowinizmu i jego tłumaczenie zawdzięczam Davidowi Hensleyowi. To jasne, że Immanuel Kant, który pozostał bezżenny, podczas zimnych i ciemnych zimowych wieczorów w Królewcu spędził niewiele czasu na czytaniu powieści. Lub też, jeśli to robił, to czynił to ukradkiem i z poczuciem winy.

W niektórych niesławnych przypadkach powieści same przedstawiają ich własne zło moralne. Jest to nieoczywiste samopotwierdzenie ich niebezpiecznej władzy. Zdarza się, że powieść mieści w sobie zawołane ostrzeżenie, by czytelnik odłożył książkę, którą właśnie czyta. Katarzyna Morland, bohaterka *Opactwa Northanger* Jane Austen (1775–1817), Emma Bovary Flauberta (1821–1880), Lord Jim Conrada (1857–1924) i wiele innych fikcyjnych postaci poprzez czytanie powieści zostało moralnie zepsutych i przywiedzonych do absurdalnych oczekiwań wobec siebie samych oraz wobec świata. Don Kichot Cervantesa (1547–1616) jest oczywiście archetypem tego motywu. Henry James sięga do tej samej tradycji w chwili, gdy Miriam Rooth, utalentowanej aktorce, bohaterce *Muzy tragicznej* (*The Tragic Muse*), braknie ugruntowanej osobowości, właśnie z tego powodu, że jest tak dobrą aktorką. Nie jest niczym innym, jak jakakolwiek rolą, którą wypadnie jej odgrywać, nawet w „prawdziwym życiu”. W Miriam zakochuje się Peter Sherringham, wschodzący młody dyplomata; on jest jej Pigmalionem, ona – Galateą. Sherringham opłaca jej lekcje aktorstwa. W pewnym kluczowym momencie powieści rozmyśla on o dziwnym i niepokojącym braku osobowości u Miriam. Nigdy nie wiadomo, jak ją pochwycić:

Nagle dotarło do niego, iż nie tylko nie było wątpliwości, co do jej teatralnego usposobienia, lecz iż posiadała je w stopniu tak doskonałym, że po prostu grała zawsze; iż jej życie było ciągiem odgrywanych w danym momencie ról, jedna przechodząca w drugą, wystawianych przed nieprzemijającym zwierciadłem jakiegoś zaciekawienia, zachwytu albo zdumienia – przed jakąś publicznością, którą dostrzegała lub wyobrażała sobie w ludziach wokół niej [...]. [Jej] tożsamość zamieszkiwała w szeregu postaci scenicznych, tak iż nie miała prywatnej moralności, jak to określił na własne potrzeby, lecz żyła gnana silnym wiatrem przedstawienia, popisu – kobieta tego pokroju była potworem, w którym z założenia nie było nic, co mogłoby się „przypodobać”, ponieważ nie było też niczego, czego można by się ucześcić [...] Oblicze dziewczyny objawiało mu to teraz w całej jaskrawości – odkrycie, że nie miała własnego wyrazu twarzy, lecz jedynie wyraz twarzy na daną okazję – zestaw, rozmaitość (zdolną zapewne osiągnąć ogromne rozmiary) charakterystycznych gestów.

Stwarzając pozory wiarygodności, moją dziecięcą uległość wobec *Szwajcarskiego Robinsona* można by postrzegać jako przypadek szkodliwego eskapizmu. Był to początek złego nawyku, który potem przez całe życie utrzymywał mnie w służalczości wobec fantazji i fikcji, odciągając

od trzeźwego zaangażowania w „prawdziwy świat” i wypełniania tamtejszych obowiązków. Prawdę mówiąc, cały czas pamiętam głos matki, która usilnie namawiała mnie, bym przestał czytać i wyszedł na zewnątrz pobawić się. Proustowski Marcel, niepoprawny czytelnik jako dziecko, otrzymywał podobne reprimendy, a pewnie i sam Proust też. Dzisiejsze dzieci, które spędzają cały możliwy czas, oglądając telewizję albo grając w gry komputerowe, nie różnią się aż tak bardzo od nałogowego czytelnika z przemijających właśnie dni świetności kultury druku. Gra komputerowa to inny rodzaj wirtualnej rzeczywistości, tak samo jak programy informacyjne, nie mówiąc już o telewizyjnych serialach. To bez wątpienia fikcyjne światy mniej wartościowe, powiedzielibyśmy my, niepoprawni czytelnicy „kanonicznych” tekstów. Jednak różnica być może wcale nie jest tak wielka, jak byśmy sobie tego życzyli.

Jeremy Bentham (1748–1832), filozof angielski o umyśle utylitystycznego pokroju, powiedział, że wartość poezji jest mniej więcej taka sama, co gry w pinęzkę (czymkolwiek ta jest). Jego zdaniem, była to niesłychanie złośliwa uwaga. Porównując literaturę do gier komputerowych, nie mam na myśli tego samego, co powiedział Bentham. Twierdzę, że zarówno dzieło literackie, jak i gra komputerowa tworzą przed tymi, którzy czytają książkę lub grają w grę, wyobrażoną rzeczywistość. Twierdzę również, że zarówno gry komputerowe, jak i literatura, mają niezastępowalną użyteczność społeczną, jakkolwiek w każdym przypadku innego rodzaju. Koniec końców, czyż obie książki o Alicji, *Przygody Alicji w krainie czarów* i *Po drugiej stronie lustra*, nie są wzorowane, na różny sposób, na grach, pierwsza na grze w karty, druga na grze w szachy? Dla Carrolla w każdym razie (a dla mnie także) istnieje głębokie powinowactwo pomiędzy czynnością opowiadania a grami.

Arystotelesowa obrona poezji

Poetyka Arystotelesa, najwybitniejszy antyczny traktat o poezji, była wykładem na temat tego, co dzisiaj nazywamy literaturą, a raczej na temat jej dość wyjątkowych form, greckiego eposu i tragedii. Miały one całkowicie odmienną funkcję społeczną od tej, którą wypełniała literatura podczas epoki druku. Wykład częściowo był odpowiedzią na podwójne potępienie poezji przez Platona. Tragedia i epos stanowiły dla Arystotelesa paradygmatyczne formy „poezji”. Postrzegał je jako osadzone w rzeczywistości społecznej, w której funkcjonowały. Miały w niej pragmatyczną, przyziemną funkcję. Jakby przeciwko Platonowi, Arystoteles bezwstydnie ceni naśladownictwo z powodu dwóch ważnych, społecznych przyczyn. Poprzez naśladownictwo uczymy się, powiada Arystoteles, oraz w naśla-

downictwie znajdujemy przyjemność. Jak zapewnia w niewzruszenie rozumny (i seksistowski) sposób „sztuka poetycka”:

jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instynkt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek [ang. *man* – przyp. tłum.] różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność¹³.

Tragedia, powiada Arystoteles, to naśladownictwo akcji. Sama akcja najczęściej jest wcielona w opowieść lub mit, które wszyscy widzowie tragedii już znają, na przykład w historię o Edypie, a które najogólniej dotyczą zagadkowych i nieodgadnionych relacji pomiędzy bogami i ludźmi. Przykładem (z *Króla Edypa* Sofoklesa) może być pozbawione odpowiedzi pytanie, dlaczego boski Apollo zdecydował się ukarać Edypa tak okrutnie, doprowadzając do nieumyślnego zabójstwa ojca i poślubienia matki. Ale mimo wszystko, dla Arystotelesa społeczna funkcja tragedii jest przyziemna, nawet cielesna. Oczyszcza ciało i duszę ze złych emocji litości i trwogi poprzez ich rozbudzenie. Arystoteles postrzega tragedię jako naśladownictwo akcji, „które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć” lub w angielskim przekładzie Gerarda Else’a, „które poprzez litość i trwogę dopełnia oczyszczenia czynów tragicznych, które mają cechy tych uczuć”¹⁴. Tragedia działa zatem jak swego rodzaju przeczyszczająca (*cathartic*) homeopatia.

Ale jest to tylko jeden z możliwych sposobów rozumienia cokolwiek enigmatycznych wykładowych zapisków, jakie składają się na *Poetykę* Arystotelesa. Przez wieki sprawiały one komentatorom kłopot. Możliwe jest również takie odczytanie Arystotelesa, w którym stwierdza, iż rozbudzenie litości i trwogi w tragedii jest dobre samo w sobie, jest powodem do bycia obecnym na przedstawieniu, nawet jeśli te emocje nie zostają oczyszczone. Dlaczego? Ponieważ są przyjemne same w sobie, a przyjemność jest dobra. W pewnym momencie *Poetyki* Arystoteles zauważa, iż:

Fabula dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej Edypa. [...] Skoro więc poeta poprzez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to przeżycie musi wynikać z układu zdarzeń¹⁵.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tenże, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2008, 1448b 3-10, s. 320.

¹⁴ Tamże, 1449b 27-28, s. 324.

¹⁵ Tamże, 1453b 3-7 oraz 11-12, s. 336-337.

Nic tu się nie mówi na temat *katharsis*. Podkreślona jest jedynie przyjemność nieoczyszczonych emocji. Samo słowo *katharsis* pojawia się w *Poetyce* tylko raz. Jedną z Arystotelesowych obron poezji jest stwierdzenie, iż naśladownictwo sprawia przyjemność. *Katharsis*, oczyszczenie, nie dotyczy złych uczuć litości i trwogi, lecz – w przekładzie Gerarda Else’a – „czynów tragicznych, które mają cechy tych uczuć”. Łączyłoby to tragedię z jej źródłami, z rytuałami oczyszczenia, które były przedstawieniem i powtórzeniem jawnie udramatyzowanych zdarzeń, na przykład wybawienia miasta Teby od plagi poprzez pozbycie się jej przyczyny – Edypa.

Jak pokazał to Paul Gordon w książce *Tragedia po Nietzschem. Upojny nadmiar (Tragedy After Nietzsche. Rapturous Superabundance)*, Arystotelesowi w jego opisie tragedii zależy na pozbyciu się tego, co irracjonalne, a jednocześnie jest niemal obsesyjnie zainteresowany różnymi postaciami irracjonalnego – niczym Edyp, celuje w racjonalne mistrzostwo ujęcia tego, co irracjonalne. W postępowaniu tym powtarza wzorzec paradygmatycznej, jego zdaniem, tragedii, *Króla Edypa*, sięgającej swymi korzeniami dionizyjskich rytuałów. Poniekąd wbrew sobie Arystoteles dostrzegł, iż tragedia ciąży w stronę owego dionizyjskiego centrum, którego miała się pozbyć. Przyznając, iż wywoływane w tragedii litość i trwoga są przyjemne, i że sama przyjemność jest dobra, Arystoteles nie był aż tak daleko od głoszonej przez Nietzschego pochwały dionizyjskiego, irracjonalnego braku umiaru i jego kluczowego charakteru nie tylko dla tragedii, ale dla sztuki w ogóle.

Według Arystotelesa, w wypadku obu odczytań *Poetyki* (a są jeszcze inne), autorytet tragedii nie pochodzi od autora, lecz wynika z osadzenia jej w społeczeństwie. Literatura to złożona instytucja, która dla osiągnięcia specyficznego, społecznego, zbiorowego celu wykorzystuje znane wszystkim mity.

Arystoteles żyje!

Twierdzenia Arystotelesa dotyczące tego, po co czytać literaturę lub oglądać przedstawienia teatralne, nadal – pod postaciami różnych przekształceń – zachowują swą moc. Ich przykładem jest powszechne w dwudziestym i dwudziestym wieku przekonanie, iż literatura zajmuje w swoim ogólnym otoczeniu kulturowym pozycję instytucji publicznej. Literatura czerpie autorytet ze swojej funkcji społecznej. Jego słuszność jest uzasadniana przez użytkowników i przez tych dziennikarzy oraz krytyków, którzy przypisują literaturze wartość. Zdarza się, że autorytet dzieła literackiego pochodzi z przekonania, iż dzieło jest precyzyjnym przedstawieniem rzeczywistości społecznej i włada założeniami ideologicznymi. Czasami nadawany jest on w wyniku poglądu, iż literatura

kształtuje struktury i przeświadczenia społeczne – poprzez skuteczne rozplanowanie „strategii ogarniania sytuacji” (*a strategy for encompassing a situation*), jak ją nazywa Kenneth Burke. Ostatnia z hipotez uznaje silną performatywną funkcję literatury. Jednakże w obu przypadkach autorytet literatury jest społeczny i nadawany z zewnątrz literatury, często w wyniku wiary w prawdziwość odniesienia do spraw społecznych, takich, jakimi są. Przekonanie to odnaleźć można w słynnym twierdzeniu Arystotelesa, iż poezja jest „bardziej filozoficzna i poważna niż historia”. Dzieje się tak, ponieważ literatura przedstawia nie to, co się faktycznie zdarzyło, lecz to, co „mogłoby się zdarzyć”. Poezja, stwierdza Arystoteles, jest „ogólna”. Zapowiada, „że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością”¹⁶.

Kiedy Karol Dickens (1812–1870) broni *Olivera Twista* w przedmowie do trzeciego wydania (1841); utrzymując, że przedstawienie Nancy jest „PRAWDZIWE”, potwierdza przekonanie, iż sprawdzianem dobrej literatury jest prawdziwość jej odniesienia. W późniejszej karierze w ten sam sposób, również w przedmowie, będzie Dickens bronił spontanicznego samospalenia Krooka z *Samotni*. Pisarz przytacza całą rzeszę rzekomo historycznych przykładów spontanicznego samospalenia – w Weronie, Reims, Columbus w Ohio. Niedawne dowody, co dla mnie całkowicie zaskakujące, potwierdziły wiarę Dickensa, choć nie są to przypadki naprawdę „spontaniczne”. To, co jest potrzebne, to jakiś rodzaj zewnętrznego źródła zapłonu, na przykład płomień z kominka, od którego ofiara zajmie się ogniem, choć już ona sama spala się w ten sam potworny, powolny sposób, który stał się losem Krooka opisanym przez Dickensa. Thuszcz z ciała pali się niczym wosk ze świecy. Ubrania ofiary służą jako knot. Czy dostarczenie przez współczesną naukę dowodu przydaje spontanicznemu samospaleniu Krooka w *Samotni* większego autorytetu w oczach dzisiejszych czytelników? Ciężko byłoby zaprzeczyć.

Podsumowując, w omawianej tradycji powinniśmy czytać literaturę, ponieważ dostarcza pożytecznej społecznie przyjemności i ponieważ sądzi się, iż ma przedstawieniową wiarygodność. Założenia te miały niesamowitą siłę w dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej Europie oraz Ameryce. Nawet dziś stanowią podstawowe presupozycje większości pism pedagogicznych i krytycznych.

Literatura jako zakamuflowana autobiografia

Autorytet pewnej nadprzyrodzonej przyczyny, twarda rzeczywistość pozawerbalnego świata społecznego jako podstawa, czyste zło albo też czyste dobro władzy „fikcji” (by wytwarzać wiarę zmieniającą zachowania

¹⁶ Tamże, 1451b 5-9, s. 330.

osób im podporządkowanych) – w dziejach tradycji Zachodu wszystkie te źródła autorytetu literatury zachowały swą siłę. Zachowały, częstokroć występując naraz w tych samych społeczeństwach, u tych samych pisarzy i czytelników, w żywej sprzeczności, której często się nawet nie dostrzega. Rola literatury w europejskiej i amerykańskiej kulturze dziewiętnastego i dwudziestego wieku była niczym innym jak specjalnym przypadkiem tej niespójnej mieszanki.

Czwarta przyczyna autorytetu literatury dopełni mój repertuar opowieści, jakie opowiedzieliśmy sobie, aby wyjaśnić, dlaczego powinniśmy (lub nie) czytać literaturę. Opowieści te są nie tylko pomiędzy sobą niespójne. Nie są również w stanie zawrzeć w sobie, wyjaśnić ani uporządkować przepastnego bogactwa niewspółmiernych wszechświatów tworzących tę część biblioteki powszechnej, którą nazywamy „literaturą”. Wynalazek czegoś nazwanego „zachodnią tradycją” sam w sobie jest częścią literatury. Spośród fikcyjnych wszechświatów jest to jeden z najbardziej zwodniczych i czarownych. Inaczej mówiąc, pojęcie „zachodniej tradycji” jest ideologiczne, a nie, jakby powiedział Dickens o Nancy, „PRAWDZIWE”.

Ponieważ wiara, iż tym, co przydaje literaturze jej autorytetu, jest autor, który za nią stoi, była tak silnym elementem naszej tradycji, Roland Barthes musiał się sporo natrudzić, aby go zabić w *Śmierci autora* (1968). Autor potwierdza zasadność dzieła, nadaje mu solidne podstawy. Nieprzebrana liczba ostatnich badań, zwłaszcza nad literaturą angielskiego i kontynentalnego renesansu, przekonała wielu, że osobowość jest „skonstruowana”. Osobowość jest sprawą „urabiania-się”. Nie jest ani wrodzona, ani ofiarowana od Boga. Zgodnie z takim poglądem osobowość jest produktem otaczających ideologicznych i kulturowych sił, włączając oczywiście te, które zostały wcielone w to, co dzisiaj nazywamy „dziełami literackimi”. Na przykład eseje Montaigne’a są, pośród innych spraw, rozważaniami nad różnorodnością i zmiennością ja w czasie. Własne ja, „moi”, jest „ondoyant et divers”, chwiejne i zróżnicowane. A jednak nadal spora liczba osób od czasów Szekspira do dzisiaj wierzy, że osobowość jest dana od Boga, niezmienna, jednolita, stała od narodzin. Pewność co do tego jest ważnym składnikiem naszych tradycji religijnych i prawnych, chrześcijańskich, żydowskich i muzułmańskich. Jak prawo mogłoby ogłosić kogoś prawnie i moralnie odpowiedzialnym za czyn, skoro w przeciągu czasu nie jest on tą samą osobą? Przekonanie, iż ja jest czymś chwiejnym i zróżnicowanym, dostarcza doskonałej okazji do wykręcenia się od moralnej odpowiedzialności. Pozwala powiedzieć: „To było inne ja, które obiecało, że to zrobię. Nie możesz mnie obwiniać, że tak się nie stało”.

Jednak w obu przypadkach, niezależnie czy osobowość jest postrzegana jako wrodzona, czy skonstruowana, wyobrażenie, że to autor jest

autoryzującym źródłem i gwarantem dzieła, na różne sposoby cieszy się na Zachodzie sporym przywiązaniem. Można je scharakteryzować następująco: autora zwykło się obarczać odpowiedzialnością za to, co napisał; na przykład przez cenzurujące władze, przez czytającą publiczność albo przez naukowców i nauczycieli. Ci ostatni podtrzymują pogląd, wykładając lub pisząc o „Szekspirze”, „Dickensie” albo „Emily Dickinson” w założeniu, iż ich dzieła pochodzą z dobrego źródła. Przeogromny przemysł badań biograficznych i pisarstwa popularyzatorskiego, poczynając od *Żywotów poetów (Lives of the Poets)* Samuela Johnsona, po najnowszą „wiarygodną biografię” jakiegoś kanonicznego czy też niekanonicznego pisarza, wspiera przekonanie, iż autora za to, co napisał, można obwiniać. Wynika z tego również, że można zrozumieć dzieło poprzez wiedzę o jego autorze.

Popularne media informacyjne, takie jak „The New York Times Book Review” albo „The New York Review of Books” mają w zwyczaju recenzowanie każdej biografii, dobrej i złej, pisarza sławnego i nie do końca sławnego, ignorując jednocześnie o wiele poważniejsze dzieła krytyczne poświęcone tym samym autorom. Wywiad jako gatunek to kolejny przykład zainteresowania autorem. Jest charakterystyczną cechą mediów jak świat szeroki. Sam, by dać przykład drugorzędny, wielokrotnie udzielałem ich i w Chińskiej Republice Ludowej i w innych miejscach. Domyślałem się, że w Chinach o wiele więcej osób przeczytało w gazetach lub w czasopiśmie wywiady ze mną, a nie moje książki, chociaż niektóre z nich na chiński przetłumaczono. Jacques Derrida udzielał wywiadów tak często i tak elokwentnie odpowiadał nawet na banalne pytania, iż opublikował oddzielną książkę złożoną wyłącznie z rozmów, *Points de Suspension* (1992), przetłumaczoną na angielski jako *Points... Interviews 1974–1994* (1995).

Wywiad z Alice Walker, afroamerykańską autorką ze Stanów Zjednoczonych, zatytułowany *Odkrywczyni terenu ludzi (An explorer of human terrain)*, przeprowadzony przez Mela Gussowa i zamieszczony w dziale „Sztuka” dziennika „New York Times” z 26 grudnia 2000 r., pokazuje całe skomplikowane uwikłanie ideologiczne, jakie skrywa się za wywiadem jako gatunkiem. Aby nazwać Walker „odkrywczynią terenu ludzi”, trzeba założyć, że gdzieś tam jest jakiś teren ludzi do odkrycia. Pisarka, niczym naukowiec albo etnografka, tworzy opis tego, co znalazła podczas swojej wyprawy badawczej. Artykułowi Gussowa towarzyszy urocze zdjęcie Alice Walker w jej domu w Berkeley w Kalifornii, z szerokim uśmiechem, wygląda na miłą osobę. Wywiad zakłada, że czytelnicy będą bardziej zainteresowani autorką niż jej pisarstwem, że czytelnik będzie postrzegał dzieła jako wpływające bezpośrednio z jej psychiki. Jakkolwiek rzekomą okazją do wywiadu Gussowa jest wydany niedawno

zbiór opowiadań Walker *Isć dalej to isć ze złamanym sercem* (*The Way Forward is With a Broken Heart*), z wyjątkiem wzmianki o ich jawnie autobiograficznej treści, praktycznie nic nie mówi się o samych opowiadaniach. Zdaniem Gussowa, opowiadania przedstawiają, odzwierciedlają miłość Walker do Melvyna Leventhala, białego cywilisty, i ostateczny rozpad ich małżeństwa. Autorytet opowiadań Walker zasadza się na mniej lub bardziej bezpośrednim wyrażaniu jej życia. Oznacza to, iż trafność w przedstawieniu „prawdziwego świata”, tak jak go doświadczała, jest gwarancją ich wartości. Pogląd zawarty implicytnie w wywiadzie Gussowa (koncentrującym się na życiu Walker) głosi, iż jeśli o danym życiu wszystko wiemy, właściwie nie będziemy potrzebować lektury dzieła.

Wspomnianemu założeniu towarzyszy w wywiadzie idea natchnienia, która przynajmniej z oddali, powierzchwnie, na moment, osobliwie powtarza Platońskiego *Iona*. Być może jej obecność można usprawiedliwić przez coś, w co akurat Walker przydarza się wierzyć. Czytelnik dowiaduje się, że myśli ona o swoim dziele jako o przydawaniu życia z za grobu wcześniejszym pokoleniom jej rodziny:

„Łamała mi serce myśl, że jakoś nie przetrwają w postaci, która byłaby im wierna – temu, kim byli i jakie sprawiali wrażenie”, powiedziała. Poprzez swe piarstwo mogła przydać pewnego spełnienia życiom, które napotkały swój kres.

W *Kolorze purpury*, jej najbardziej znanym dziele, gwarancja przetrwania w słowach dokonała się poprzez akt stwórczy, w którym Walker była „obok” i pisała niczym duchowe medium, przez jakie przemawiali jej bohaterowie:

Po rozwodzie napisała *Kolor purpury* i było to jak grom natchnienia. Pisała tak szybko, odręcznie, w małym spiralnym notesie, że robiła to „niemal pod dyktando”. Jako artystka, mówi, jest kanałem transmisyjnym dla matki i jej bliskich. [...] W dopisku do *Koloru purpury* nazwała się „autorką i medium”.

Przyjęty w *Odkrywczyńni terenu ludzi* zestaw założeń ideologicznych jest tak wszechobecny w naszej kulturze, iż autor ma niewielkie szanse uniknąć obarczenia odpowiedzialnością za to, co napisał. Nie może stwierdzić: „Nie oskarżajcie mnie. Jestem tylko niematerialnym i nieuprawnionym konstruktem ideologicznym odnośnie mojej płci kulturowej, klasy społecznej i rasy. Nic nie poradzę na to, że piszę, jak piszę”. Nie może też autor uniknąć odpowiedzialności (jak twierdzi Jacques Derrida, może w demokracji, która uznaje wolność słowa), twierdząc coś w następującym stylu:

Nie oskarżajcie mnie. To nie ja mówię, ale wymyślony, stworzony, fikcyjny narrator. Wykorzystuję swoje prawo, by móc powiedzieć wszystko, by wszystko móc podać w wątpliwość. Nie czyńcie naiwnego błędu, myląc głos narratora z autor-

skim. Nie jestem mordercą z siekierą. Ja tylko sobie wyobrażam w mojej *Zbrodni i karze*, jak by to było nim być.

Prawie jednogłośnie odpowiedzią na coś takiego byłoby stwierdzenie:

Tej wymówki nikt nie kupi. Napisałeś to i – nieważne za pośrednictwem jakich przebiegłe wymyślonych podmian i przykrywek – te słowa wynikają z twojej podmiotowości i są przez ciebie, podmiot piszący, autoryzowane. Obarczamy cię odpowiedzialnością za to, co napisałeś i za wszystkie tego skutki, dobre i złe.

Autor jako oszust

Zawsze, gdy w naszej kulturze obdarzano autora niesamowicie wielkim autorytetem, jako źródła autoryzacji tego, co opublikował, autorytet ten przybierał dwie różne postaci. Po pierwsze, autorowi przypisywano moc konstatającą, moc wypowiedzania prawdy, trafnego przedstawiania otaczającego go społeczeństwa. Po drugie, czasem przyjmowano także, że autor charakteryzuje się czymś, co moglibyśmy nazwać autorytetem performatywnym. Byłaby to moc operowania słowami w taki sposób, by działały niczym akty mowy.

Słowa Anthony’ego Trollope’a z *Autobiografii* na temat obowiązku mówienia prawdy przez powieściopisarza można potraktować jako przykład autorytetu autorskiego w pierwszej postaci. Trollope twierdzi, iż powinnością powieściopisarza jest nauczanie poprzez ich powieści cnoty. Wierzy, że zasadniczym środkiem ku temu jest mówienie prawdy, całej prawdy i tylko prawdy o ludzkim życiu:

Posługując się oboma [poezją albo powieścią – J.H.M.] można podsycać fałszywe opinie, można rodzić fałszywe pojęcia natury ludzkiej, można tworzyć fałszywe poczucie honoru, fałszywą miłość, fałszywy kult; posługując się oboma można nauczać wad w miejscu cnót. Ale posługując się każdą z nich na równi, można wpajać prawdziwe poczucie honoru, prawdziwą miłość, prawdziwy kult i prawdziwą naturę ludzką; i będzie największym nauczycielem ten, kto najszerzej rozgłosi ową prawdę.

Czytelnik zauważy, że Trollope miesza tutaj język konstatywny i performatywny. Podstawowy obowiązek powieściopisarza jest konstatywny: mówić prawdę, ale ta prawdomówność ma performatywną efektywność. „Rodzi”, „tworzy” czy też „wpaja” u czytelników powieści albo cnoty, albo wady.

Przedmowa Henry’ego Jamesa do 15. tomu jego powieści i opowiadań zebranych (wydanie „nowojorskie”¹⁷) pokazuje wprost, w jaki sposób może

¹⁷ Kanoniczny korpus dzieł Henry’ego Jamesa. Za życia pisarza w latach 1907–1909 ukazały się 24 tomy, w roku 1918 dołączyły do niego dwa kolejne (pośmiertnie, z nieukończonymi powieściami).

zadziałać to magiczne zaklęcie, przemieniające teksty literackie w fortunne akty mowy. Tom to zbiór opowiadań o pisarzach, pośród których znaleźć można *Naukę u mistrza* (*The Lesson of the Master*), *Śmierć lwa* (*The Death of the Lion*), *Wzór na dywanie* (*The Figure in the Carpet*). Część z nich po raz pierwszy została opublikowana w niesławnym fidelesciowym czasopiśmie Henry'ego Harlanda „The Yellow Book”. Odpowiadając na zarzuty przyjaciela, dotyczące tego, że pisarze-bohaterowie tych opowiadań są „nierealistyczni”, ponieważ nie było w tamtym czasie w Anglii pisarzy bezinteresownie oddanych wysokiej sztuce, żadnego „artysty rozmiłowanego w doskonałości, opanowanego przez własne pomysły albo płacącego za swą szczerość”, James stwierdza:

Jeśli życie wokół nas przez ostatnie trzydzieści lat odmawia usprawiedliwienia tych przykładów, tym gorzej dla życia. Godną ubolewania byłaby konstatacja, iż miast je tworzyć, musimy się przed nim uchylać: istnieją zasady przyzwoitości, które w imię ogólnego samoposzanowania musimy przyjmować za pewnik, istnieje swego rodzaju rudymenatny intelektualny honor, do którego musimy, w interesie cywilizacji, przynajmniej aspirować.

Zdarzają się, jak widać, czasy, gdy wypowiedzianie prawdy za pomocą trafnych konstatacji jest „gorszące”.

Skąd bierze się wiarygodność takich przedstawień, jak te typu Neila Paradaya, Henry'ego St. George'a i Hugh Verekera (bohaterów trzech opowiadań z tego tomu), skoro nie mają one autorytetu wynikającego z bycia trafnymi kopiami społecznych i historycznych prawd? James daje dwie odpowiedzi. Jedną jest przyznanie się, że postaci te zaczerpnął z głębin umysłu i prywatnego doświadczenia:

[...] materiał do wszelkich obrazów stanów osobowości tak szczególnie skomplikowanych jak te dzielone przez moich nieszczęsnych przyjaciół z niniejszego tomu będzie czerpany w kluczowy sposób z głębin umysłu konstruktora [...]. Przedstawione stany, przeanalizowane komplikacje i kłopotliwe położenia, odnotowane tragedie i komedie mogą być spłodzone tylko i wyłącznie z jego prywatnego doświadczenia.

Nie ma nic złego w wyznaniu, iż te opowiadania są autobiograficzne, ale w jaki sposób „konstruktor” wywołuje w czytelnikach wiarę w te fikcje i tym samym przydaje im przynajmniej fałszywego autorytetu? Odpowiedź brzmi: autor przebiegle i celowo operuje słowami tak, aby uczynić z nich performatywnie skuteczne zaklęcia. Można to przyrównać do Al-bertyny i jej „uroczej sztuki kłamania z prostotą (*l'art charmant qu'elle avait de mentir avec simplicité*)”, która zwodzi Marcela w Proustowskim *W poszukiwaniu straconego czasu*. Na przykład, poprzez jej zręczne kłamstwa Marcel zostaje przywieziony do wiary, iż (jakkolwiek w tamtej chwili już martwy) Bergotte jednak żył i był w stanie z nią rozmawiać.

W innym przypadku stwierdza, że jej kłamstwa mogłyby doprowadzić go do przeświadczenia, iż widział jak Albertyna rozmawiała na ulicy z kobietą, co do której miał pewność, że od miesięcy nie było jej w Paryżu. Zalóżmy, powiada Marcel, że tak się złożyło, iż byłem na owej ulicy w danej chwili i widziałem na własne oczy, że Albertyna kobiety nie spotkała:

wówczas wiedziałbym, że skłamała. A i to czy było całkiem pewne? Święty mrok oświadczyłby moim umysłem, zacząłbym wątpić, czym ją widział samą, zaledwie starałbym się dojść, mocą jakiego złudzenia optycznego nie spostrzegłem owej damy; i nie byłbym nazbyt zdziwiony, że się pomylił, bo świat gwiazd mniej trudny jest do poznania niż prawdziwe postępy ludzkie, zwłaszcza istot, które kochamy, umocnionych przeciw naszemu wątpieniu bajkami przeznaczonymi na to, aby je chronić¹⁸.

A oto opis autorstwa Henry'ego Jamesa podobnej magicznej siły, tym razem usytuowanej po stronie pisarza. W jego przypadku autor ma niebezpieczną zdolność performatywną do wywoływania czytelniczego zaufania w coś, co tak naprawdę nie jest zgodne z rzeczywistością:

I nie wstyd mi przyznać, iż bawiło sprawianie tych ludzi tak „wielkimi”, jak dalece to było tylko możliwe, bez jednoczesnego czynienia ich z gruntu fałszywymi [...]. Bawiło, ponieważ było trudniejsze – mam na myśli oczywiście od momentu, gdy już w ogóle obmyśliło się ich wielkość; od momentu, gdy nie dawało się jej do przyjęcia na wiarę. Ekonomiczne rozplanowanie prawie każdego aspektu jest racją istnienia sztuki przedstawieniowej; tak samo jak prośba, aby przyjąć na wiarę, zabarwiona choćby najmniejszą nutą przesady, jest istotą jej śmierci (wydaje mi się, że może istnieć taki stan umysłu wywołany po stronie czytelnika, jak pełne przekonanie pragnienie by przyjmować na wiarę; lecz jest to jedynie ostateczny owoc podstępnych machinacji działających na rzecz autora aż do wzniesłego końca; i jest to pod każdym względem odmienna sprawa).

Passus ten twierdziłby zatem, że autor jest swego rodzaju oszustem. Ostatnią rzeczą, jaką oszust powinien robić, jest występowanie z otwartym apelem, by mu zawierzyć na słowo. Zdradziłoby to cały podstęp. Pisarz-oszust musi obrać inną taktykę. Operując słowami za pomocą różnych „podstępnych machinacji”, autor musi ułożyć tekst, który nakłoni czytelnika do zawierzenia fikcji niemającej żadnej dowodliwej zgodności z rzeczywistością. Mówiąc dokładniej, James opisuje tutaj postać aktu mowy, którą teoretycy nazywają językiem performatywnym, sposobem, aby coś sprawić za pomocą słów. W tym przypadku jest to akt mowy fundatorski dla literatury: użycie słów jako magicznej mocy, która oczarowuje czytelnika, by ten uwierzył w fikcję albo przynajmniej zawiesił

¹⁸ M. Proust, *W poszukiwaniu utraconego czasu*, t. V, *Uwięziona*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000, s. 218.

wątpliwość. Komentując „całkiem zmyślny «Wzór na dywanie»”, James stwierdza, „Właśnie tutaj mamy dobry przykład czytelniczej cnoty zawierzenia na słowo – kiedy przebiegle spładzam w czytelniku pewną dyspozycję”.

Literatura jako akt mowy

Moje poszukiwania przeróżnych sposobów, w jaki literaturze przypisywano autorytet, zakończyły się – z pomocą Jamesa – na rozpoznaniu, iż ten autorytet płynie z performatywnego użycia języka chytrze wywołującego w czytelniku predyspozycję do zawierzenia na słowo. To predyspozycja do tego, by przyjąć za dobrą monetę wirtualną rzeczywistość, do której wkracza czytelnik podczas lektury danego dzieła. Miało to z pewnością miejsce, gdy czytałem *Szwajcarskiego Robinsona* jako dziecko i nawet teraz, gdy czytam go ponownie. Problem z takim spojrzeniem na literaturę polega na tym, że odrobinę paradoksalnie, zważywszy na to, co mówi James, odcina on dzieło literackie od jego autora. Jeśli Jacques Derrida, Paul de Man i ja mamy rację, nie da się pogodzić performatywnej i poznawczej funkcji języka. Jak ujmuje to de Man, mówiąc o „rozdziale tego, co performatywne, od tego, co poznawcze”:

każdy akt mowy wytwarza nadmiar poznania, ale nigdy nie może mieć nadziei na poznanie procesu swego własnego wytwarzania (a to tylko warto poznać). [...] Retoryka performatywna i retoryka poznawcza, retoryka tropów, nie są w stanie się zejść¹⁹.

Lektura *Śmierci lwa* albo *Wzoru na dywanie* daje wiedzę o rzeczywistości wirtualnej, którą dzieło wytwarza, ale czytelnik nigdy się nie dowie, czy to jest właśnie to, co James sobie zaplanował. Dzieło wywołuje taki skutek, jaki przychodzi mu wywołać w danym czytelniku. Dochodzi do tego w granicach performatywnej mocy jego słów. Jeśli każde dzieło jest jednostkowe, a tak twierdzą, jego performatywny efekt będzie jednostkowy, nie do końca sankcjonowany wcześniejszymi konwencjami. Będzie formą aktu mowy, której nie akceptuje standardowa teoria aktów mowy. Co więcej, performatywny efekt dzieła jest oddzielony od autorskiej intencji czy wiedzy. Ten rozdzźwięk został przewidziany już przez ojca teorii aktów mowy – J.L. Austina, gdy próbował, przynajmniej na chwilę, odseparować „fortunność” aktu mowy od podmiotowej intencji tego, kto go wypowiada. Skoro zawsze mogę powiedzieć „Nie o to mi chodzi-

¹⁹ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 356.

ło, co powiedziałem” i tym samym uciec od obietnicy albo zobowiązania, dla bigamistów, krętaczy w zakładach i innych nikczemnych ludzi, staje otworem droga do tego, aby ich proceder uszedł im płazem. Lepiej jest powiedzieć, zapewnia Austin, „Moje słowo jest moim zobowiązaniem”²⁰. Nie jest istotne, o czym myślałem, kiedy wypowiedziałem takie a takie słowa albo kiedy je zapisałem. Trzeba uhonorować efekt, jaki wywołują. W tym, iż Austin parę stron później wykręca się z tego zobowiązania i ustanawia szczerłość jako warunek fortunnego aktu, tkwi sęk czy też sprzeczność teorii aktów mowy. Musi kombinować na obie strony, ale oczywiście na poziomie logicznym jest to niemożliwe. W moim rozumowaniu istotne jest pierwsze twierdzenie Austina, w którym w słowach trzeba widzieć pracę wykonywaną samodzielnie, niezależnie od intencji wypowiadającego.

Jeśli skonfrontuję to założenie z literaturą rozumianą jako akt mowy, zwłaszcza jeśli myślę o każdym dziele, a uważam, że powinniśmy, jako wyjątkowym, jednostkowym, *sui generis*, wracam to do punktu wyjścia, kiedy zostałem oczarowany przez *Szwajcarskiego Robinsona*. Książka wpłynęła na mnie tak, jak wpłynęła, bez jakiegokolwiek wiedzy o autorze lub też o tym, co, jego zdaniem, robił z powieścią. Dzieło zadziało. Zadziało, otwierając metarzeczywistość nieosiągalną w żaden inny sposób i niemożliwą do pełnego wytłumaczenia projektami autora albo jakimikolwiek innymi cechami kontekstu aktu lektury. Dzieło literackie jest autoautoryzujące.

O tyle, o ile dzieło literackie jest postrzegane bardziej jako performatywne niż konstatywne, musi podlegać ogólnemu prawu niepoznawalności, które rządzi aktami mowy. Coś się zdarzy, gdy dzieło będzie czytane, ale dokładnie co, nie można w pełni przewidzieć, z góry rozpoznać ani kontrolować. Każdy nauczyciel literatury poznaje, często ku jego przerażeniu, dziwne i nieprzewidywalne rzeczy, które zdarzają się, kiedy uczniowie czytają zadane dzieło. Każde dzieło literackie tworzy lub odsłania pewien świat, świat wyposażony w bohaterów mających na własność wyobrażone ciała, słowa, uczucia i myśli. Owi bohaterowie mieszkają otoczeni budynkami, ulicami, krajobrazami, pogodą itd., w skrócie, w alternatywnej rzeczywistości pełnej mieszkańców, którzy są raczej tacy sami jak my. Jest tak, jakby owa rzeczywistość czekała gdzieś tam na odkrycie, ujawnienie, transmisję lub „nadanie” do czytelnika za pomocą słów na stronie. W analogiczny sposób nowsze technologie tworzą rzeczywistości wirtualne na ekranie lub w postrzeżeniu tego, kto zakłada urządzenie do rzeczywistości wirtualnej. Książka, którą trzymamy w dło-

²⁰ Sentencja łacińska *Dictum meum pactum* (ang. *My word is my bond*). Jest ona między innymi mottem Londyńskiej Giełdy Papierów Wartościowych.

niach, gdy czytamy *Szwajcarskiego Robinsona* albo *Foe* J.M. Coetzeego, to urządzenie do rzeczywistości wirtualnej.

Nie da się rozstrzygnąć, czy rzeczywistość wirtualna, do której wkraczamy podczas lektury powieści Trollope'a, Jamesa albo wiersza Yeatsa, istniała uprzednio i została odsłonięta przez autora w akcie odpowiedzi na nią, czy też jest sztucznie wytworzona przez niego słowami, a to specjalnie dobranymi, a to spisany przypadkiem. Nie istnieją żadne dowody, aby pewnie rozsądzić pośród tych dwóch alternatyw. Pomędzy nimi rozpięty jest autorytet literatury. Niemożliwością jest wybrać spośród tych opcji, choć nie ma nic istotniejszego, zarówno dla definicji literatury, jak i dla wyjaśnienia, po co czytać dzieła literackie, od jasnej wiedzy w tej kwestii – raz i na zawsze.

Przełożył Krzysztof Hoffmann

