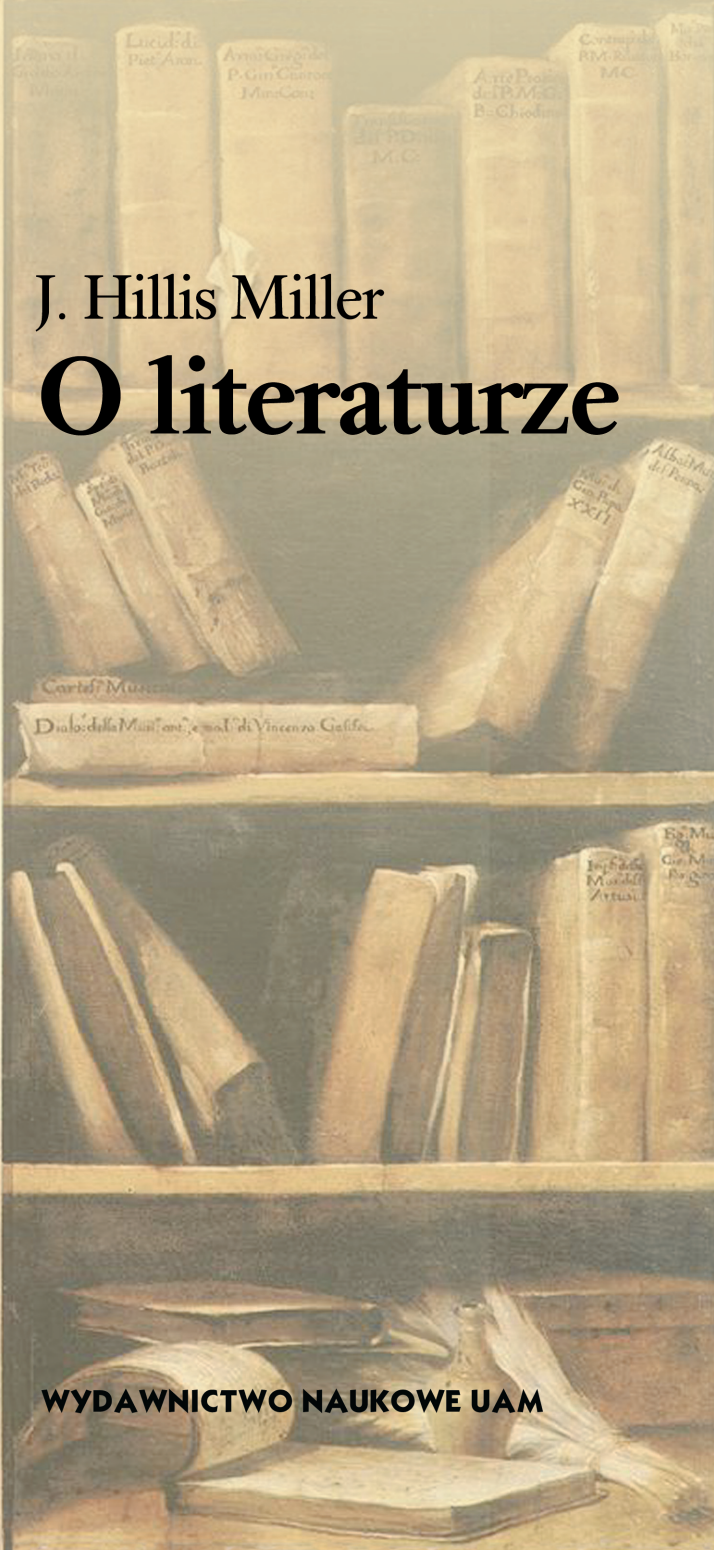




J. Hillis Miller

O literaturze



BIBLIOTEKA
przestrzeni
TEORII

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

O literaturze

*jeszcze jedna
dla Dorothy*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Uniwersytet Jagielloński

BIBLIOTEKA
przestrzeni
TEORII

J. Hillis Miller

O literaturze

Tłumaczenie

Krzysztof Hoffmann



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2014

J. Hillis Miller, *On Literature*, Routledge, London
and New York 2002

TYTUŁ ORYGINAŁU

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 64 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

ADRES REDAKCJI

Stanisław Balbus (Kraków)
Anna Burzyńska (Kraków)
Sylwester Dworacki (Poznań)
Irena Górską (Poznań)
Anna Krajewska (Poznań)
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
David Williams (Londyn)
Seweryna Wystouch (Poznań)

RADA PROGRAMOWA

Anna Krajewska (Poznań)
Krzysztof Hoffmann (Poznań)

REDAKTOR SERII
SEKRETARZ

prof. dr hab. Marek Wilczyński

RECENZENT

Original English-language edition © J. Hillis Miller 2002
Polish-language edition © Krzysztof Hoffmann 2014

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014

Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Ewa Wąsowska

Opracowanie graficzne

Karolina Hamling
Elżbieta Rygielska

Redaktor
Redaktor techniczny

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl
e-mail: press@amu.edu.pl
wyd nauk@amu.edu.pl

ISBN 978-83-232-2667-3

WYDAWCA

Wydanie I. Ark. wyd. 8. Ark. druk. 9,5.

UNI-DRUK, Luboń, ul. Przemysłowa 13

Druk i oprawa

Spis treści

9	Przedmowa do wydania polskiego
11	Podziękowania
13	1. Czym jest literatura?
13	Literaturo, żegnaj?
14	Co umożliwiło literaturę?
18	Zmierzch ery druku
22	Czym zatem jest literatura?
25	Literatura jako pewne użycie słów
29	Literatura jako świecka magia
32	2. Literatura jako rzeczywistość wirtualna
32	„Sezamie, otwórz się”
35	Dlaczego literatura jest pełna przemocy?
36	Początki jako wywoływanie duchów
39	Dziwność literatury
43	Literatura jest wypowiedzią performatywną
44	Literatura strzeże swych tajemnic
45	Literatura posługuje się językiem figuratywnym
48	Literatura wymyśla czy odkrywa?
50	3. Tajemnica literatury
50	Literatura jako świecka wizja we śnie
51	„Całkowicie nowy świat” Dostojewskiego
52	Niebezpieczny nawyk Anthony’ego Trollope’a
57	Henry’ego Jamesa nietknięte ludzką stopą ośnieżone pola
62	„Czysty język” Waltera Benjamina
64	Proust. Literatura jako kłamstwo
67	Maurice Blanchot. Śpiew syren
73	Jacques Derrida. Literatura jako całkiem inny
76	Mieszana paczka

4. Po co czytać literaturę?	77
Wirtualne rzeczywistości są zdrowe	77
Biblia nie jest literaturą	78
Przytyki Platona wobec poezji rapsodycznej i owych przytyków potomstwo	81
Dlaczego Platon tak bardzo bał się poezji?	84
Długi żywot przytyków Platona wobec poezji	86
Arystotelesowa obrona poezji	90
Arystoteles żyje!	92
Literatura jako zakamuflowana autobiografia	93
Autor jako oszust	97
Literatura jako akt mowy	100
5. Jak czytać literaturę?	104
Nauczanie czytania to robota dla frajera	104
Czytanie jako Schwärmerei	106
Dobra lektura to powolna lektura	109
Aporia lektury	111
Dlaczego uwielbiałem <i>Robinsona szwajcarskiego</i>	113
<i>Robinson szwajcarski</i> czytany <i>lento</i>	115
6. Jak czytać komparatystycznie albo odrabianie roboty dla frajera	118
Przed i po <i>Robinsonie szwajcarskim</i>	118
<i>Foe</i> jako rewizjonistyczny komentarz	119
Literatura i historia intelektualna	124
Przemoc w <i>Robinsonie szwajcarskim</i>	128
Crusoe a imperializm	131
Książki o Alicji jako dekonstrukcja <i>Robinsona szwajcarskiego</i>	137
Końcowa pochwała lektury naiwnej albo niezła sztuka, komu się to uda	141
Przypisy tłumacza	143
Indeks nazwisk i tytułów	147

A wszystko inne – to literatura.

(Paul Verlaine)¹

Przedmowa do wydania polskiego

Chciałbym serdecznie przywitać się z moimi polskimi czytelnikami. Niezmiernie się cieszę, że *O literaturze* pojawia się w tłumaczeniu na ich język. Dziękuję Krzysztofowi Hoffmannowi za przekład. Niniejszą książkę pisałem z wielką intelektualną przyjemnością. Cudownie było przypomnieć sobie moje wczesne spotkania z literaturą, powrócić raz jeszcze do *Robinsona szwajcarskiego*, do *Alicji w Krainie Czarów* i innych książek, które tak kochałem jako dziecko. Mam nadzieję, że polscy czytelnicy przypomną sobie te same lub podobne pozycje. Z chęcią dowiedziałbym się, jakie książki dla dzieci mogą w Polsce odgrywać rolę książek opisanych przeze mnie. Zachęcam do pisania w tej lub jakiegokolwiek innej kwestii na adres: <jhmillar@uci.edu>. Cieszyłem się także z tego, że miałem okazję opowiedzieć na tyle prosto i jasno, na ile potrafię, czym, jak sądzę, jest literatura oraz jakie są jej zadania wobec społeczeństwa i wobec jednostki – nawet przy dzisiejszym wzroście znaczenia nowych mediów: filmu, telewizji, gier komputerowych i całej reszty. Mogę tylko pokładać nadzieję, że polscy czytelnicy będą mieli tyle samo radości z lektury niniejszej książki w języku polskim co ja, gdy ją pisałem.

Podziękowania

Pomogło mi przy tej książce wiele osób, którym jestem wdzięczny, zwłaszcza Julianowi Wolfreysowi, Jasonowi Wohlstadterowi i Barbarze Caldwell, mojej „Senior Editor” i niezastąpionej asystentce na University of California w Irvine. Dziękuję Simonowi Critchleyowi za pierwszą sugestię, iż mógłbym książkę napisać do serii przez niego redagowanej, a także za jego uważną lekturę rękopisu. Za jego pomocną lekturę jestem również wdzięczny współredaktorowi serii – Richardowi Kearneyowi. Muna Khogali i Tony Bruce z wydawnictwa Routledge byli niezawodnie wspaniałoduszni i uprzejmi. Tony Bruce przeczytał starannie pierwszy szkic i poczynił cenne uwagi.

Wstępne wersje niektórych pomysłów w tej książce, zwłaszcza tych z rozdziału czwartego, były przedstawione jako wykład w ramach Koehn Endowed Lectureship na University of California w Irvine w lutym 2001 roku. Wykład nazywał się „O autorytecie literatury”. Następnie został on wygłoszony na pierwszym corocznym Wykładzie o Współczesnej Literaturze dla Wydziału Anglistyki na Baylor University w kwietniu 2001 roku. Został wydrukowany jako broszura w lokalnym obiegu. Mojemu gospodarzowi i sponsorowi na Baylor – profesorowi Williamowi Davisowi – jestem wdzięczny za jego wielką życzliwość. Różne wersje wykładu zostały wygłoszone na dwóch konferencjach, w sierpniu 2001 roku, w Chińskiej Republice Ludowej: na odbywającej się co trzy lata w Shenyang konferencji Chinese Association for Sino-Foreign Literary and Cultural Theory i na International Symposium on Globalizing Comparative Literature, sponsorowanym przez uniwersytety Yale i Tsinghua. Profesor Wang Ning zechce przyjąć podziękowania za przygotowanie zaproszeń i za wiele innych uprzejmości. Przekład niemiecki ukaze się jako mój wkład w projekt badawczy nad „reprezentatywną wiarygodnością” [*representative validity*] sponsorowany przez Zentrum für Literaturforschung w Berlinie. Podziękowania dla Ingo Berensmeyera, tak samo jak pozostałych kolegów w Berlinie, za szansę wypróbowania na nich moich pomysłów. Tłumaczenie bułgarskie zostanie opublikowane w tomie dla Simeona Hadjikoseva z Uniwer-

sytetu w Sofii. Dziękuję Ongyanowi Kovachevowi za zaproszenie i życzliwość. Mówiąc ogólnie, moje wstępne pomysły na rozdział czwarty i niektóre inne załączki tej książki skorzystały z wielu pomocnych komentarzy i reakcji.

Wreszcie dziękuję tej, której książka jest dedykowana, za przecierpienie raz jeszcze gehenny pisania. Musiała znosić mój zagubiony wzrok i senne roz-targnienie. Raz jeszcze w wyobraźni pomieszkiwałem po drugiej stronie lustra Alicji albo na opuszczonej wyspie, na której szwajcarscy Robinsonowie stworzyli tak urzekający dom. Długie miesiące trwało, zanim doszedłem do tego, co należy powiedzieć o owym doświadczeniu.

Sedgwick, Maine
15 grudnia 2001

1. Czym jest literatura?

Literaturo, żegnaj?

Koniec literatury jest na wyciągnięcie ręki. Jej czas prawie dobiegł końca. Najwyższy czas. Nastaje czas innych epok, innych mediów. Ale przecież literatura, pomimo jej nadciągającego zmierzchu, jest wieczna i uniwersalna. Przetrwą wszystkie historyczne i technologiczne przemiany. Literatura jest właściwością każdej ludzkiej kultury, każdego czasu i miejsca. Takie dwie przeciwstawne przesłanki muszą dziś kierować wszelką poważną myślą „o literaturze”.

Cóż wywołuje ową paradoksalną sytuację? Literatura ma swoją historię. Używam słowa „literatura” w sensie, jaki nadajemy mu w przeróżnych językach, my, ludzie Zachodu: *literature* (po angielsku), *littérature* (po francusku), *letteratura* (po włosku), *literatura* (po hiszpańsku), *Literatur* (po niemiecku). Jak zauważa Jacques Derrida w *Demeure. Fikcja i świadectwo* [*Demeure: Fiction and Testimony*], słowo „literatura” pochodzi od łacińskiego tematu i nie można go oddzielić od jego rzymsko-chrześcijańsko-europejskich korzeni. Jednak literatura w sensie nowożytnym pojawia się i rozpoczyna na zachodzie Europy dopiero pod koniec XVII wieku. Nawet wtedy słowo to nie miało swego współczesnego znaczenia. Według oksfordzkiego słownika języka angielskiego (*Oxford English Dictionary*) słowo „literatura” w naszym współczesnym rozumieniu po raz pierwszy zostało użyte całkiem niedawno. Nawet definicja „literatury”, która obejmuje zarówno wspomnienia, opowieści, zbiory listów, uczone traktaty etc., jak i wiersze, powieści i wydane sztuki teatralne, zjawia się po czasach słownika Samuela Johnsona (1755). Postrzeżenie literatury wyłącznie jako wierszy, sztuk teatralnych i powieści jest jeszcze późniejsze. Johnson definiuje „literaturę” w przestarzały dziś sposób jedynie jako „znajomość »liter« lub książek; dobre i humanistyczne wykształcenie; kultura literacka”. Jeden z przykładów podawanych przez słownik oksfordzki pochodzi zaledwie z roku 1880: „Był człowiekiem bardzo słabo czytany” [*He was a man of very small literature*]. Dopiero przy trzecim znaczeniu dochodzimy do słów:

Całość produkcji literackiej; korpus piśmienniczy wytworzony w określonym kraju lub okresie, albo w ogólności na świecie.

Dziś także w bardziej zawężonym sensie, w odniesieniu do pisarstwa, które ma prawo być rozpatrywane ze względu na piękno formy lub efekt emocjonalny.

Definicja ta, powiada słownik oksfordzki, „zjawiała się zarówno w Anglii, jak i Francji bardzo niedawno”. Jej ustanowienie może być swobodnie datowane na połowę XVIII wieku i kojarzone, przynajmniej w Anglii, z dziełem Josepha i Thomasa Whartonów (1722–1800; 1728–1790). Edmund Gosse w tekście z lat 1915–1916 („Dwaj pionierzy romantyzmu: Joseph i Thomas Whartonowie” [„Two Pioneers of Romanticism: Joseph and Thomas Wharton”]) okrzyknął ich twórcami współczesnej definicji literatury. Tak rozumiana literatura zbliża się do kresu, ponieważ książkę drukowaną stopniowo zastępują nowe media.

Co umożliwiło literaturę?

Jakie elementy kultury są konieczne, aby mogła zaistnieć literatura w takim kształcie, jaki znamy na Zachodzie? Zachodnia literatura należy do ery książki drukowanej i innych form druku, takich jak gazety, czasopisma czy wszelkie inne periodyki. Literatura na Zachodzie powiązana jest ze stopniowym wzrostem niemal powszechnej umiejętności czytania i pisania. Brak szeroko rozprzecznionej umiejętności czytania i pisania oznacza brak literatury. Co więcej, piśmienność, począwszy od XVII wieku, powiązana jest ze stopniowym wyłanianiem się demokracji w zachodnim stylu. To oznacza ustroje z powszechnym prawem wyborczym, rządami poprzez władzę ustawodawczą, uporządkowanymi systemami sądownictwa oraz podstawowymi prawami człowieka lub swobodami obywatelskimi. Takie demokracje z wolną wypracowały mniej lub bardziej powszechną edukację. Pozwoliły również obywatelom na mniej lub bardziej swobodny dostęp do drukowanych materiałów i do nowych środków druku.

Owa swoboda, oczywiście, nigdy nie była całkowita. Cenzura pod przeróżnymi postaciami (nawet w najbardziej wyzwoleńskich demokracjach naszych czasów) ogranicza potęgę prasy drukarskiej. A mimo to, jeśli chodzi o przeła-

mywanie klasowych hierarchii władzy, nie było jeszcze technologii bardziej efektywnej od prasy drukarskiej. To ona umożliwiła takie rewolucje demokratyczne, jak Wielka Rewolucja Francuska czy rewolucja amerykańska. Dziś podobną funkcję pełni Internet. Ukradkowy druk i kolportaż gazet, manifestów, wyzwolicielskich dzieł literackich był równie nieodzowny dla owych wczesnych rewolucji, jak e-mail, Internet, telefon komórkowy i wszelkie „urządzenia przenośne” będą dla jakiegokolwiek rewolucji w przyszłości. Oczywiście, oba reżimy komunikacyjne są również potężnymi narzędziami represji.

Powstanie nowoczesnych demokracji oznaczało pojawienie się nowoczesnych państw narodowych wraz z ich wzmacnianiem znaczenia etnicznej i lingwistycznej jedności każdego obywatela państwa. Literatura nowoczesna to literatura rodzima. Zaczęła pojawiać się wraz ze stopniowym zanikiem użycia łaciny jako *lingua franca*. Państwu narodowemu towarzyszyło pojęcie literatury narodowej, tj. literatury pisanej w języku i idiomie danego kraju. Wyobrażenie to zostaje silnie skodyfikowane w szkolnych i uniwersyteckich studiach nad literaturą. Instytucjonalizowane jest poprzez oddzielne wydziały literatury francuskiej, niemieckiej, angielskiej, słowiańskiej, włoskiej i hiszpańskiej. Restrukturyzacja tych wydziałów napotyka dzisiaj na potężny opór, a o ile nie mają po prostu zniknąć, będzie ona konieczna.

Nowoczesne zachodnie wyobrażenie literatury zostało silnie ugruntowane w tym samym momencie, w którym pojawił się nowoczesny uniwersytet badawczy. Ten ostatni zazwyczaj utożsamia się z utworzeniem w Berlinie około roku 1810 uniwersytetu podług koncepcji Wilhelma von Humboldta. Współczesny uniwersytet badawczy ma podwójny obowiązek. Jednym jest *Wissenschaft*, odkrywanie prawdy odnośnie do wszelkich rzeczy. Drugim – *Bildung*, kształcenie obywateli (pierwotnie prawie wyłącznie mężczyzn) zgodnie z etosem właściwym danemu państwu narodowemu. Być może przesadą jest twierdzenie, iż współczesne wyobrażenie literatury zostało stworzone przez uniwersytet badawczy i przez przygotowujące do niego szkolnictwo niższego stopnia. Ostatecznie wkład miały tu również gazety, czasopisma, nieuniwersyteccy krytycy i recenzenci, na przykład Samuel Johnson i Samuel Taylor Coleridge w Anglii. Nasze rozumienie literatury zostało jednakże w dużym stopniu określone przez pisarzy wykształconych na uniwersytetach. Przykładem są bracia

Schleglowie w Niemczech wraz z całym kręgiem krytyków i filozofów romantyzmu niemieckiego. W Anglii byłby to William Wordsworth, absolwent Cambridge. Jego *Przedmowa do ballad lirycznych* zdefiniowała poezję i jej funkcje na pokolenia. Wykształcony w Oksfordzie Matthew Arnold był w dobie wiktorianizmu siłą sprawczą zinstytucjonalizowanego literaturoznawstwa w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Jego myśl do dziś nie jest pozbawiona znaczenia w kręgach konserwatywnych.

Arnold z niewielką pomocą Niemców patronował przesunięciu odpowiedzialności za *Bildung* z filozofii na literaturę. Literatura miała kształcić obywatele, dając im wiedzę na temat tego, co – jak to ujmował – „najlepszego poznano i pomyślano na świecie”. Owo „najlepsze” było, jego zdaniem, pieczołowicie skryte w kanonicznych dziełach Zachodu – od Homera i Biblii po Goethego i Wordswortha. Większość ludzi w dalszym ciągu po raz pierwszy dowiaduje się, że istnieje coś takiego jak literatura od swoich szkolnych nauczycieli.

Co więcej, uniwersytetom tradycyjnie powierzano magazynowanie, katalogowanie, zabezpieczanie, komentowanie i interpretowanie literatury poprzez gromadzenie książek, periodyków czy rękopisów w bibliotekach badawczych oraz działach zbiorów specjalnych. Był to literacki wkład w uniwersytecką odpowiedzialność za *Wissenschaft* przeciwstawianą *Bildung*. Gdy wykładałem na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w latach 50. i 60., ta podwójna odpowiedzialność była na wydziałach literatury cały czas niezwykle żywa. Dzisiaj w żadnej mierze nie zaniknęła.

Cechą nowoczesnej demokracji, która w największym stopniu przyczyniła się do powstania literatury, jest być może wolność słowa. Oznacza ona swobodę wypowiedzenia, napisania lub opublikowania mniej więcej czegokolwiek. Wolność słowa pozwala na krytykę i kwestionowanie wszystkiego przez kogośkolwiek. Nadaje nawet prawo do krytykowania prawa do wolności słowa. Co więcej, jak przekonująco dowodził Jacques Derrida, literatura (w zachodnim sensie tego słowa) zasadza się nie tylko na prawie do powiedzenia czegokolwiek, lecz również na prawie do braku odpowiedzialności za to, co ktoś mówi. Jak to możliwe? Ponieważ literatura należy do sfery wyobrażonego, cokolwiek zostanie powiedziane w dziele literackim może zawsze zostać określone jako eksperymentatorskie, hipotetyczne, odcięte od roszczeń referencyjnych lub

performatywnych. Dostojewski w *Zbrodni i karze* ani nie jest mordercą uzbrojonym w siekiere, ani też orędownikiem mordowania przy jej użyciu. Pisze dzieło fikcji, w którym wyobraża sobie, jak by to było być zabójcą z siekiere. Na początku wielu współczesnych historii detektywistycznych wydrukowana jest rytualna formuła: „Jakiegokolwiek podobieństwo do prawdziwych osób, żywych lub martwych, jest czysto przypadkowe”. To (czasami nieprawdziwe) stwierdzenie nie jest tylko formą zabezpieczenia przed pozwami. Kodyfikuje również wolność od referencyjnej odpowiedzialności, wolność, która jest zasadniczą cechą nowoczesnej literatury.

Ostatnia cecha nowoczesnej, zachodniej literatury pozornie przeciwstawia się wolności powiedzenia czegokolwiek. Nawet jeśli demokratyczna wolność słowa z zasady pozwala każdemu mówić wszystko, jest ona zawsze i na różne sposoby silnie ograniczana. W erze literatury drukowanej autorzy byli *de facto* obarczani odpowiedzialnością nie tylko za opinie wyrażone w dziełach literackich, lecz również za społeczne i polityczne efekty, jakie dzieła wywierały lub też uważano, że wywarły. Powieści sir Waltera Scotta i *Chata Wuja Toma* Harriet Beecher Stowe na różne sposoby obarczano odpowiedzialnością za spowodowanie wojny secesyjnej. Pierwsze, za wzbudzanie absolutnie archaicznej idei rycerstwa wśród ziemiaństwa z Południa, drugą za zdecydowane zachęcanie do zniesienia niewolnictwa. Nie były to zarzuty bezsensowne. *Chata Wuja Toma* w przekładzie na chiński była jedną z ulubionych książek Mao Tse-tunga. Nawet dzisiaj pisarz miałby niewielkie szanse na uniknięcie sądu dzięki twierdzeniu, iż to nie on¹ mówi w danym dziele, ale wyobrażony bohater wypowiada wyobrażone opinie.

Opracowanie naszego współczesnego rozumienia jaźni, tradycyjnie przypisywane Kartezjuszowi i Locke'owi, było równie istotne dla rozwoju nowoczesnej literatury zachodniej co rozwój kultury druku i powstanie nowoczesnych demokracji. Poczynając od Kartezjańskiego *cogito*, wraz z wynalezieniem tożsamości, świadomości i jaźni w rozdziale 27. księgi II *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* Locke'a, przez suwerenne *ja* albo *Ich* u Fichtego, przez świadomość absolutną u Hegla, przez *ja* jako narzędzie woli mocy u Nietzschego, przez *ego* jako jeden z elementów podmiotowości u Freuda, przez fenomenologiczne *ego* u Husserla, przez *Dasein* u Heideggera (wymierzone jawnie prze-

ciwko *ja* u Kartezjusza, ale jednak będące zmodyfikowaną postacią podmiotowości), przez *ja* jako podmiot wypowiedzeń performatywnych (takich jak „przysięgam”, „zakładam się”) w teorii aktów mowy J.L. Austina i innych, do podmiotu rozumianego nie jako coś obalonego, ale jako problem do przebadania w myśli dekonstrukcyjnej i postmodernistycznej – cały okres świetności literatury uzależniony był od takiej lub innej idei jaźni [*self*] jako samoświadomego i odpowiedzialnego podmiotu [*agent*]. Nowoczesne *ja* można obciążyć odpowiedzialnością za to, co mówi, myśli i robi, włączając i to, co robi, pisząc dzieła literackie.

Literatura w zwyczajowym sensie zależna jest również od nowego rozumienia autora i autorstwa. Fakt został zalegalizowany przez współczesne prawo autorskie. Co więcej, wszystkie najistotniejsze formy i techniki literackie wykorzystują nowe znaczenie indywidualności. Wczesne pierwszoosobowe powieści, takie jak *Robinson Crusoe*, bezpośrednią prezentację charakterystyki wewnętrznej przyswoiły z siedemnastowiecznych konfesyjnych dzieł protestanckich. Osiemnastowieczne powieści epistolarne wykorzystywały przedstawienia podmiotowości w listach. Poezja romantyczna ręczyła za liryczne „*ja*”. Powieści dziewiętnastowieczne rozwinęły wyszukane formy narracji trzecioosobowej. Mowa zależna pozwoliła na podwójną, jednoczesną prezentację dwóch podmiotowości – narratora i bohatera. Powieści dwudziestowieczne przedstawiają „strumień świadomości” fikcyjnych postaci bezpośrednio w słowach. Monolog Molly Bloom na zakończenie *Ulisses*a jest tu przypadkiem paradigmatycznym.

Zmierzch ery druku

Większość cech znamionujących współczesną literaturę podlega dziś gwałtownym przeobrażeniom lub jest też kwestionowana. Ludzie nie są już tak pewni ani jedności i trwałości podmiotu, ani też tego, że dzieło można wyjaśnić dzięki autorytetowi autora. *Kim jest autor?* Foucaulta i *Śmierć autora* Rolanda Barthes’a zapowiadały koniec starego powiązania pomiędzy dziełem literackim i jego autorem, rozumianym jako jednolite *ja* – prawdziwy William Szekspir albo Virginia Woolf. Sama literatura przyczyniła się do fragmentacji podmiotu.

Siły ekonomicznej, politycznej i technologicznej globalizacji na wiele sposobów doprowadzają do osłabienia odrębności, jedności i integralności państwa narodowego. Większość krajów jest dzisiaj wielojęzyczna i wieloetniczna. Narody postrzega się zarówno jako wewnętrznie podzielone, jak i żyjące pomiędzy nieszczelnymi granicami. Literatura amerykańska obejmuje dzieła napisane po hiszpańsku, chińsku, francusku, w językach rdzennych Amerykanów, jidysz itd., a także dzieła napisane po angielsku wewnątrz tych grup – dla przykładu literaturę afrykańsko-amerykańską. W Chińskiej Republice Ludowej uznaje się ponad sześćdziesiąt mniejszości językowych i kulturowych. Republika Południowej Afryki po apartheidzie ma jedenaście języków oficjalnych, dziewięć języków afrykańskich, angielski i afrikaans. Uznanie owych wewnętrznych podziałów oznacza koniec instytucjonalizacji studiów nad literaturą podług kategorii literatur narodowych, każdej z przypuszczalnie domkniętą w sobie historią literatury, każdej pisanej w jednym języku narodowym. Potworne zdarzenia z połowy XX wieku, II wojna światowa i Holocaust, zmieniły naszą cywilizację, a wraz z nią literaturę Zachodu. Maurice Blanchot i inni przekonująco utrzymywali wręcz, że literatura w starym znaczeniu po Holocauście nie jest możliwa.

Na dodatek przemiany technologiczne i towarzyszący im rozwój nowych mediów doprowadzają do śmierci literatury we współczesnym sensie tego słowa. Wszyscy wiemy, czym są owe nowe media: radio, kino, telewizja, wideo-kasety i Internet, a wkrótce powszechna bezprzewodowa transmisja sygnału wideo.

Niedawno uczestniczyłem w warsztatach w Chińskiej Republice Ludowej (ChRL), które zgromadziły amerykańskich badaczy literatury i przedstawicieli Chińskiego Związku Pisarzy. Na spotkaniu widoczne było, że najbardziej szanowanymi i wpływowymi pisarzami chińskimi są dzisiaj ci, na podstawie których powieści i opowiadań nakręcono filmy lub serie telewizyjne. Główny miesięcznik drukujący poezję w ChRL w czasie ostatniej dekady obniżył nakład z zadziwiających 700 000 egzemplarzy do „zaledwie” 30 000, jakkolwiek rozprze-strzenienie się tuzina lub więcej nowych wpływowych czasopism poetyckich łagodzi odrobinę obniżenie nakładu i jest zdrowym objawem zróżnicowania. Jednakowoż to przesunięcie w kierunku nowych mediów jest rozstrzygające.

Literatura drukowana była podstawową metodą, dzięki której obywatelom danego państwa narodowego wpajano ideały, ideologie, wzorce zachowania i osądu, które uczynią z nich dobrych obywateli. Teraz na całym świecie rolę tę na dobre i na złe coraz wyraźniej odgrywają radio, kino, telewizja, magnetowidy, DVD i Internet. Oto jedno z wyjaśnień, dlaczego wydziały literatury mają dziś trudności ze zdobyciem funduszy. Społeczeństwo nie potrzebuje już uniwersytetów w roli podstawowego miejsca, w którym obywatelom wpaja się narodowy etos. Pracę tę – przede wszystkim poprzez studia nad literaturą – zwykły wykonywać wydziały humanistyczne w college'ach i na uniwersytetach. Teraz coraz częściej wykonuje się ją przez telewizję, radio, kino i rozmaite talk show. Nie da się czytać Karola Dickensa, Henry'ego Jamesa czy Toni Morrison i jednocześnie oglądać telewizję albo film z kasety, choć niektórzy mogą utrzymywać, że to potrafią. Dowody pokazują, że ludzie coraz więcej czasu poświęcają na oglądanie telewizji czy surfowanie po Internecie. Prawdopodobnie o wiele więcej osób widziało ostatnie filmy na podstawie powieści Austen, Dickensa, Trollope'a czy Jamesa niż faktycznie przeczytało te książki. Niekiedy (choć zastanawiam się, jak często) ktoś przeczyta książkę, ponieważ obejrzał adaptację telewizyjną. Drukowana książka zachowa moc kulturową jeszcze przez jakiś czas, lecz jej panowanie wyraźnie się kończy. Bardziej lub mniej gwałtownie jest zastępowana przez nowe media. To nie jest koniec świata, lecz świt nowego, zdominowanego przez nowe media.

Jednym z najsilniejszych symptomów nadchodzącej śmierci literatury jest stadna ucieczka młodszych badaczy z wydziałów literaturoznawstwa na całym świecie od studiów nad literaturą do teorii, studiów kulturowych i postkolonialnych, medioznawstwa (film, telewizja etc.), studiów nad kulturą popularną, studiów kobiecych, studiów afrykańsko-amerykańskich etc. Częstokroć piszą i wykładają w sposób bliższy naukom społecznym niż tradycyjnie pojmowanej humanistyce. Ich pisarstwo i nauczanie często marginalizuje lub ignoruje literaturę. Zdarza się tak, nawet jeśli wielu z nich było wykształconych w duchu staromodnej historii literatury i uważnego czytania [*close reading*] kanonicznych tekstów.

Ci młodzi ludzie nie są głupi, nie są też ignoranckimi barbarzyńcami. Nie chcą zniszczyć literatury ani literaturoznawstwa. Jednak o wiele lepiej od star-

szych wiedzą, w którą stronę wieje wiatr. Żywią głębokie i godne pochwały zainteresowania filmem lub kulturą popularną częściowo dlatego, że to właśnie one tak silnie ich uformowały. Mają również przeczucie, iż tradycyjne studia literaturoznawcze zmierzają do momentu, w którym społeczeństwo i autorytety uniwersyteckie ogłoszą je przestarzałymi. Stanie się tak zapewne przy użyciu o wiele mniejszej liczby słów. Administracja uniwersytecka tak nie pracuje. Zdarzy się to za pomocą znacznie bardziej efektywnego narzędzia wycofywania funduszy w imię „ekonomicznych konieczności” lub „redukcji zatrudnienia”. Na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych na pierwszy ogień pójdą wydziały języków klasycznych i języków nowożytnych innych niż angielski. W istocie, na wielu uniwersytetach już tak się dzieje, poczynając od fuzji wydziałów. Wkrótce dołączy do nich jednak każdy amerykański wydział anglistyki, jeśli jest na tyle nierozważny, by kontynuować wykładanie przede wszystkim kanonicznych dzieł literatury brytyjskiej, żyjąc w iluzji, iż jest wolny od cięć, ponieważ uczy o tekstach pisanych w dominującym w kraju języku.

Nawet tradycyjna funkcja uniwersytetów jako miejsca, w którym biblioteki magazynują literaturę i literaturę przedmiotu wszystkich epok i we wszystkich językach, jest dziś gwałtownie przejmowana przez zdigitalizowane bazy danych. Wiele z nich dostępnych jest dla każdego, kto ma komputer, modem i dostęp do Internetu przez serwer. Coraz więcej dzieł literackich jest osiągalnych online w swobodnym dostępie poprzez różne strony. Przykładem jest „The Voice of the Shuttle” prowadzony przez Alana Liu i jego kolegów z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Santa Barbara (<<http://vos.ucsb.edu/>>). „Project Muse” Uniwersytetu Johna Hopkinsa udostępnia pokazną liczbę czasopism (<http://muse.jhu.edu/journals/index_text.html>).

Widowiskowym przykładem starzenia się bibliotek badawczych jest strona Archiwum Williama Blake’a (William Blake Archive, <<http://www.blakearchive.org/>>). Rozwijają ją Morris Eaves, Robert Essick i Joseph Viscomi. Każdy, gdziekolwiek, jeśli tylko ma komputer z dostępem do Internetu (na przykład ja na odległej wyspie przy wybrzeżach Maine, gdzie spędzam większość dni w roku i gdzie piszę te słowa), może uzyskać dostęp do niesamowicie dokładnych reprodukcji głównych wersji Blake’owskich *Zasłubin Nieba i Piekła* i niektórych pozostałych ksiąg profetycznych, ściągnąć je i wydrukować. Oryginal-

ne wersje owych „ksiąg iluminowanych” są rozproszone w wielu różnych bibliotekach badawczych w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Wcześniej były one dostępne tylko dla specjalistów zajmujących się twórczością Blake’a, dla badaczy z mnóstwem pieniędzy na podróże naukowe. Biblioteki badawcze w dalszym ciągu będą musiały otaczać opieką oryginały tych książek i rękopisów, lecz coraz rzadziej będą funkcjonowały jako podstawowe źródło dostępu do materiałów.

Literatura na ekranie komputera jest przez nowe medium subtelnie odmieniona. Staje się czymś innym dla siebie samej. Dzieje się tak przez łatwość nowych form wyszukiwania i manipulacji oraz poprzez bezpośrednie sąsiedztwo każdego dzieła w nieprzeliczonym mrowiu innych obrazów w sieci. Wszystkie znajdują się na tej samej płaszczyźnie bezpośredniości i oddalenia. Momentalnie stają się sobie bliskie, a jednocześnie obce, dziwne, pozornie dalekie od siebie. Wszystkie strony w sieci, włączając w to dzieła literackie, bytują razem jako mieszkańcy owej nieprzestrzennej przestrzeni, którą nazywamy cyberprzestrzenią. Obsługa komputera jest czynnością cielesną radykalnie odmienną od trzymania książki w dłoniach i miarowego przewracania stron. Solennie próbowałem czytać dzieła literackie na ekranie, dajmy na to *Święta skarbница (The Sacred Fount)* Henry’ego Jamesa. Zdarzyło się kiedyś, że nie miałem drukowanej wersji, ale znalazłem książkę w sieci. Przeczytanie jej w takiej postaci stanowiło dla mnie trudność. Bez wątplenia wskazuje to na mnie jako na osobę, której nawyki cielesne zostały na zawsze ukształtowane przez erę książki drukowanej.

Czym zatem jest literatura?

Chociaż, z jednej strony, czas literatury (jak wspominałem na początku) prawie dobiegł końca, chociaż podczas jej uczt tajemnicza ręka napisała na ścianie *Mane, tekel, fares*, lub też raczej piksele wyświetliły te słowa na ekranie komputera, to z drugiej, literatura albo „literackość” jest (o tym również już wspominałem) powszechna i odwieczna. To pewne użycie słów lub innych znaków, które istnieją w takiej lub innej formie w każdej ludzkiej kulturze każdego czasu. Literatura w pierwszym rozumieniu jest, jako instytucja zachodniej

kultury, szczególną, historycznie warunkowaną postacią literatury w drugim rozumieniu. W tym drugim literatura jest powszechną skłonnością, by słowa lub inne znaki traktować jako literaturę. O politycznej i społecznej użyteczności, znaczeniu i skuteczności literatury piszę poniżej, w rozdziale czwartym zatytułowanym „Po co czytać literaturę?”. W tej chwili moim celem jest ustalenie, jakiego rodzaju rzeczą jest literatura.

Czym zatem jest literatura? Czym jest owo „pewne użycie słów lub innych znaków”, które zwiemy literackim? Co to znaczy traktować tekst „jak literaturę”? Często zadawano te pytania. Właściwie nie wydają się one pytaniami. Każdy wie, czym jest literatura. To wszystkie te powieści, wiersze i dramaty, którym biblioteki, media, komercyjne i akademickie pisma, nauczyciele i badacze w szkołach i na uniwersytetach nadają miano literatury. Jednak takie stwierdzenie niewiele pomaga. Zdaje się znaczyć, iż literaturą jest cokolwiek, co określi się jako literaturę. Jest w tym pewna doza prawdy. Literaturą jest wszystko to, co księgarnie umieszczą na półkach z tabliczką „literatura” albo w jakimś jej podzbiorze: „klasyka”, „poezja”, „literatura piękna”, „kryminały” itd.

To również sytuacja, w której pewne cechy formalne pozwalają komukolwiek, kto pomieszkuje w kulturze zachodniej, stwierdzić z przekonaniem „To jest powieść” albo „To jest wiersz” albo „To jest dramat”. Strony tytułowe, pewne aspekty formatu wydawniczego, jak na przykład drukowanie poezji w podziale na wersy z wielkimi literami na początku każdego z nich, są tak samo istotne w odróżnieniu literatury od innych form wydawniczych, co wewnętrzne cechy języka, które informują biegłego czytelnika, iż trzyma w dłoniach dzieło literackie. Współwystępowanie tych wszystkich cech pozwala, by pewne układy wydrukowanych słów traktować jako literaturę. Ci, którzy są w tym sprawni, mogą takimi drukami posługiwać się jak literaturą. Co to znaczy „posługiwać się jak literaturą”?

Czytelnicy Prousta będą pamiętać historię z początku *W poszukiwaniu straconego czasu* o latarni magicznej, jaką bohater, Marcel, miał w dzieciństwie. Rzuciła ona na ściany pokoju, nawet na klamkę u drzwi, obrazy Golo, pełnego okropnych zamiarów, i biednej Genowefy Brabanckiej, sprowadzonych do sypialni Marcela z przeszłości Merowingów. Moim odpowiednikiem było pudełko fotografii stereoskopowych ze scenami wojny secesyjnej, prawdopodobnie

autorstwa Matthew Brady'ego. Gdy byłem dzieckiem, pozwalano mi je oglądać na farmie dziadków ze strony matki w Wirginii. Mój pradziadek był żołnierzem w Armii Stanów Skonfederowanych. Wtedy tego nie wiedziałem, jakkolwiek powiedziano mi, że dziadek stryjeczny zginął w drugiej bitwie nad Bull Run. Pamiętam z owych potwornych obrazków zarówno martwe konie, jak i ciała zabitych żołnierzy. Jednak o wiele istotniejsze od latarni magicznej były dla mnie książki, które czytała mi matka i te, które później czytałem sam.

Kiedy byłem dzieckiem, nie chciałem wiedzieć o tym, że *Robinson szwajcarski* miał autora. Dla mnie był to zbiór słów, które spadły mi w ręce prosto z nieba. Pozwalały na magiczny dostęp do już istniejącego świata ludzi i ich przygód. Przenosiły mnie tam słowa. Książka władała tym, co Simon During w *Nowożytnych czarach* [*Modern Enchantments*] określił w podtytule jako „kulturową moc świeckiej magii”. Niemniej nie jestem pewien, czy w ogóle można tak łatwo odróżnić magię świecką od nieświeckiej. Zdawało mi się, że ten inny świat, do którego docierałem przez lekturę *Robinsona szwajcarskiego*, nie uzależniał swego istnienia od słów książki, nawet jeśli były one dla mnie jedynym oknem na ową wirtualną rzeczywistość. Dziś powiedziałbym, że bez wątplenia to okno kształtowało ową rzeczywistość poprzez różnorakie instrumenty retoryczne; nie było całkowicie bezbarwne i przezroczyste, ale ja byłem tego błogo nieświadomy. Przez słowa patrzyłem na to, co, jak uważałem, znajduje się za nimi i niezależnie od nich, pomimo że nie mogłem się tam dostać żadną inną drogą, niż czytając owe słowa. Miałem żal, że powiedziano mi, iż nazwisko na stronie tytułowej należało do „autora”, który to wszystko wymyślił.

Nie wiem, jak wiele osób miało takie samo doświadczenie, ale przyznaję, że z ciekawością bym się dowiedział. Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż cała niniejsza książka została napisana po to, aby je wyjaśnić. Czy było to zwykłą dziecięcą naiwnością, czy też reagowałem – jakkolwiek w dziecinny sposób – na jakiś kluczowy aspekt literatury? Wiem, że *Robinson szwajcarski* został napisany po niemiecku przez szwajcarskiego autora Johanna Davida Wyssa (1743–1818) i że czytałem tłumaczenie na angielski. Jednakże uważam, że moje dziecięce doświadczenie było uzasadnione. Może posłużyć jako wskazówka w odpowiedzi na pytanie „Czym jest literatura?”.

Literatura jako pewne użycie słów

Literatura wykorzystuje pewną potencjalność istot ludzkich rozumianych jako zwierzęta posługujące się znakami. Znak, na przykład słowo, funkcjonuje pod nieobecność nazywanej rzeczy po to, aby ją wskazywać, „mieć do niej odniesienie”, jak powiadają językoznawcy. Odniesienie jest niezbywalną cechą słów. Kiedy mówimy, że słowo funkcjonuje pod nieobecność rzeczy, aby ją nazywać, naturalnym założeniem jest, iż nazwana rzecz istnieje. Naprawdę jest tam lub gdzie indziej, być może wcale nie tak daleko. Potrzebujemy słów lub innych znaków, aby wzięły zastępstwo za rzeczy w momencie, gdy te są tymczasowo nieobecne.

Jeśli dla przykładu jestem na spacerze i widzę znak ze słowem „Brama”, przypuszczam, że gdzieś w pobliżu jest faktyczna brama, którą mogę zobaczyć własnymi oczyma i dotknąć dłońmi, by ją otworzyć lub zamknąć, gdy tylko znajdzie się w zasięgu mojego wzroku i rąk. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy słowu „Brama” na znaku towarzyszy strzałka wskazująca kierunek i słowa „¼ mili” albo coś w tym rodzaju. Prawdziwa, namacalna, nadająca się do użytku brama jest ćwierć mili stąd, poza zasięgiem wzroku, w lesie, ale znak obiecuje, że jeśli pójdę za strzałką, wkrótce stanę z bramą twarzą w twarz. Słowo „brama” naładowane jest mocą oznaczania poprzez swe odniesienie do prawdziwych bram. Oczywiście znaczenie słowa jest również generowane poprzez jego miejsce w złożonym, różnicującym systemie słów danego języka. Odróżnia on „bramę” od wszystkich innych słów. Jednakże słowo „brama”, raz obarczone znaczeniem przez odniesienie do prawdziwych bram, zachowuje swoje znaczenie lub funkcję znaczeniową, nawet jeśli w ogóle nie ma tam żadnej bramy. Znak ma znaczenie, nawet jeśli jest kłamstwem, które ktoś umieścił, aby zwieść mnie podczas spaceru na manowce. Słowo „brama” ze znaku ma wtedy odniesienie do fantomowej bramy, której nigdzie w świecie fenomenów nie ma.

Literatura wykorzystuje ową niezwykłą moc słów do oznaczania pod całkowitą nieobecność jakiegokolwiek fenomenalnego desygnatu. W specyficznej terminologii Jeana-Paula Sartre’a literatura posługuje się „nietranscendentną” orientacją słów. Sartre chciał przez to powiedzieć, że słowa w dziele literackim

nie przekraczają siebie samych ku fenomenalnym rzeczom, do których się odnoszą. Całą moc literatury można odnaleźć w najprostszym słowie lub zdaniu użytym w fikcyjny sposób.

Franz Kafka potwierdził ową moc. Stwierdził, że wszystkie możliwości literatury do tworzenia światów ze słów odnaleźć można w takim zdaniu, jak „Otworzył okno”. Pierwsze arcydzieło Kafki, *Wyrok*, korzysta z owej mocy pod koniec pierwszego akapitu. Tam to bohater Georg Bendemann ukazany jest, jak siedział „oparty łokciami na stole” i „patrzył przez okno na rzekę, na most i wzgórze na drugim brzegu, pokryte słabą zielenią” (przeł. J. Kydryński).

Stéphane Mallarmé dał świadectwo tej samej zadziwiającej magii słów, w jego wypadku – pojedynczego słowa. W słynnej formule ogłosił: „Mówię: »kwiat!« i z niepamięci, do której mój głos wtrąca wszelkie kontury, wznosi się muzycznie, jako coś innego niż znane kielichy, sama idea, urzekająca, przedtem mieszkanka wszystkich bukietów” (przeł. E. Grabska).

Słowa użyte jako elementy znaczące bez desygnatów z łatwością tworzą ludzi i ich podmiotowości, rzeczy, miejsca, zdarzenia, wszystkie owe rekwizyty wierszy, sztuk teatralnych i powieści, z którymi biegli czytelnicy są zaznajomieni. W mocy literatury najbardziej zadziwia łatwość, z jaką tworzenie rzeczywistości wirtualnych się wydarza. Krótka historia mojego wyobrazonego spaceru po lesie, w którym spotykam zwodniczy znak – być może złowieszczo wykrętny – jest tego małym przykładem.

Można by się nie zgodzić, twierdząc, że wiele dzieł literackich, zwłaszcza modernistycznych i postmodernistycznych, choć nie tylko takich, celowo stawia opór translacji na wewnętrzny spektakl wyobraźni. Przykładami mogłyby być wiersze Mallarmégo, *Finnegans Wake* Joyce’a, przedziwne dzieła Raymonda Roussela, późne wiersze Wallace’a Stevensa. Dzieła tego typu w większym stopniu zmuszają czytelnika do skupienia się na językowej powierzchni niż na przechodzeniu przez nią do jakiejś wirtualnej rzeczywistości, do której otwierają dostęp. Jednak nawet w takich utworach czytelnik usiłuje wyobrazić sobie tę lub inną scenę. Utwór Mallarmégo o wachlarzu jego żony „Wachlarz (Pani Mallarmé)” [*Éventail (de Madame Mallarmé)*] jest wierszem o owym wachlarzu, tak samo jak jego „Nagrobek (Verlaine’a)” [*Tombeau (de Verlaine)*] jest o nagrobku Verlaine’a i pogodzie wokół niego pewnego dnia. Wiersz „Choco-

rua do swego sąsiada” (*Chocorua to Its Neighbor*) Stevensa jest bardzo elitarny, zgoda, ale wciąż można odczytać go jako wyobrażoną rozmowę pomiędzy gwiazdą i prawdziwą górą, tj. Górą Chocorua, w stanie New Hampshire, w pobliżu której amerykański filozof William James miał zwyczaj spędzać wakacje. Wczesne szkice *Finnegans Wake* pomagają czytelnikom zorientować się dla przykładu w pewnym wyjątkowo niejasnym passusie – poprzez użyczenie wiedzy, iż pod przeróżnymi warstwami ekstrawaganckich gier słów i słów-walizek, to powtórzenie historii o Tristanie i Izoldzie, z Tristanem we współczesnym przebraniu „przystojnego, mierzącego sześć stóp zawodnika rugby”². Częścią przyjemności z *Impressions d’Afrique* Roussela jest próba, nieskazana w żadnej mierze na całkowitą porażkę, rozplątania przeróżnych oszałamiająco poprzetykanych pasm narracji. Wynalezione czy też odkryte przez takie dzieła rzeczywistości wirtualne są niezłe pokręcone, ale mimo to są, na swój własny sposób, jak najbardziej tradycyjnymi „realistycznymi” fikcjami. Przykładem, do którego powrócę później, są powieści Anthony’ego Trollope’a, wraz z ich dziwnym założeniem, że każdy z bohaterów intuicyjnie wie, co myślą inne postaci. Co więcej, nawet najbardziej mętne i idiosynkratyczne konstrukcje literackie tworzą fikcyjną iluzję mówiącego głosu.

Dzieło literackie nie jest, jak mogłoby zakładać wiele osób, słowną imitacją pewnej już istniejącej rzeczywistości, lecz całkiem przeciwnie, jest stworzeniem lub odkryciem nowego, komplementarnego świata, metaświata, hiperrzeczywistości. Nowy świat jest niezastąpionym dodatkiem do już istniejącego. Książka to kieszonkowy, przenośny zaklinacz snów. Nawiązuję tu do dwóch serii wydawniczych popularnych parę dekad temu, „przenośnych” i „kieszonkowych książek”³ – *Kieszonkowy Conrad*, *Kieszonkowa Dorothy Parker*, *Kieszonkowy Hemingway*. Nazwy sygnalizują przenośność współczesnych książek, generatorów alternatywnych światów. Te małe urządzenia można zabrać ze sobą gdziekolwiek się udajemy. Gdziekolwiek i kiedykolwiek będziemy je czytać, ich magia zadziała. Owe współczesne książki są całkiem odmienne od renesansowych foliałów, na przykład Szekspira *in folio*. Tamte wielkie księgi miały znajdować się w jednym miejscu, najczęściej w bibliotekach bogatych ludzi.

Literatura przesadnie i na wielką skalę wykorzystuje ową skłonność słów do nabierania znaczenia nawet pod nieobecność jakiegokolwiek potwierdza-

nego, zmysłowo weryfikowalnego desygnatu. Charakteryzuje się zwodniczą szczegółowością. Za przykład może posłużyć dookreślenie na początku *Powrotu na wrzosowisko* Thomasa Hardy'ego, iż działo się to w „pewne sobotnie listopadowe popołudnie” (przeł. A. Szpakowska). Inny przykład to pierwsze zdanie *Zbrodni i kary* i pozorne ukrywanie prawdziwych nazw ulic, poprzez podanie tylko pierwszej i ostatnich liter, tak jakby coś trzeba było zataić. Nie ma metody, aby na podstawie pierwszego zdania *Skrzydeł gołębic* Henry'ego Jamesa ustalić, czy Kate Croy była, czy nie była prawdziwą postacią: „Kate Croy czekała na ojca...” (przeł. L. Stawowy, A. Kłosiewicz).

Częstokroć iluzja, iż tekst to kronika prawdziwych postaci i zdarzeń, a nie fikcyjny wymysł, wspomagana jest użyciem prawdziwych nazw miejscowych. Nieświadomy czytelnik może paść ofiarą fałszywej szczegółowości. Dom ojca Kate Croy znajduje się w prawdziwym miejscu – w Chelsea, części Londynu, lecz poszukiwania na mapie miasta Chirk Street, przy której jest usytuowany, jak twierdzi narrator, skazane są na porażkę. Wydaje się, że powinna istnieć taka ulica, jak Chirk Street w Chelsea, lecz jej tam nie ma. Natomiast ulica Goswell jest prawdziwą ulicą w Finsbury we wschodnim Londynie, lecz żaden pan Pickwick nigdy nie otwierał tam okna i nie spoglądał na nią we fragmencie, do którego jeszcze powrócę. By użyć aforyzmu Marianne Moore, określającego poezję jako ogród wyobraźni z prawdziwymi ropuchami, *Klub Pickwicka* wskazuje na prawdziwy ogród z wyobrażonymi ropuchami. Nazwa Chirk Street jest niczym całkiem-sensownie-wyglądający wpis w fikcyjnej książce telefonicznej, który, jak się okazuje, nie odpowiada żadnemu prawdziwemu numerowi telefonu. Literatura wykoleja, zawiesza czy wskazuje inną drogę zwyczajowej referencyjności języka. Język jest w literaturze przekierowany, tak że odnosi się tylko do wyobrazonego świata.

Zarazem referencyjność słów, którymi posługuje się dzieło, nigdy nie jest zagubiona. Jest niezbywalna. Dzięki niej czytelnik może uczestniczyć w świecie dzieła. Powieści Trollope'a przenoszą do tworzonych (lub odkrywanych) wyimaginowanych miejsc wszelkiego rodzaju sprawdzalne informacje o wiktoriańskim społeczeństwie klasy średniej i życiu ludzi, które wszyscy w ten lub inny sposób znamy, dajmy na to, o okresie narzeczeństwa i małżeństwie. *Robinson szwajcarski* pełen jest precyzyjnych informacji o zwierzętach, ptakach,

rybach i roślinach. Te historyczne i „realistyczne” szczegóły są jednak w obu przypadkach transponowane, transfigurowane. Służą jako środki lokomocji czytelnika, by w magiczny sposób przenieść go z jednego znanego, prawdopodobnego miejsca do innego, niezwykłego, do którego nawet najdłuższa podróż w „prawdziwym świecie” nie doprowadzi. Czytanie to działanie zarówno duchowe, jak i ucieleśnione. Czytelnik siedzi w fotelu i odwraca materialne strony za pomocą cielesnych dłoni. Jakkolwiek literatura ma odniesienie do prawdziwego świata i jakkolwiek czytanie jest działaniem materialnym, posługuje się ona owym fizycznym osadzeniem, by tworzyć i odsłaniać rzeczywistości alternatywne. Powracają one potem do zwyczajnego, „prawdziwego” świata poprzez odmienione w trakcie lektury przekonania i zachowania czytelników – czasami na lepsze, a być może czasami nie. Postrzegamy świat przez literaturę, którą czytamy, a właściwie robią to ci, którzy wciąż dysponują „podmiotowością literacką”, jak nazywają ją Simon DURING. Działamy potem w prawdziwym świecie na podstawie owego spojrzenia. Takie zachowania to raczej performatywny, a nie konstatywny albo referencyjny efekt języka. Literatura to użycie słów, które za pomocą czytelników sprawia, że pewne rzeczy się dzieją.

Literatura jako świecka magia

Słowa „magia” użyłem i będę dalej używał na oznaczenie owej mocy, z jaką słowa na stronie otwierają rzeczywistości wirtualne, gdy są czytane jako literatura. Simon DURING w książce *Nowożytne czary. Kulturowa moc świeckiej magii*, do której już się odwoływałem, w podziwu godny sposób prześledził historię przedstawień i widowisk magicznych od renesansu do wczesnych lat XX wieku. Jako część owej historii omawia relację pomiędzy magią a literaturą. Skupia się zasadniczo na takich dziełach, jak *Kota Mruczysława poglądy na życie* E.T.A. Hoffmanna czy *Impressions d’Afrique* Raymonda Roussela. Takie dzieła mają mniej lub bardziej bezpośredni związek z występami magicznymi. Wymienia wśród nich również książki o Alicji, istotny punkt odniesienia dla niniejszej książki w dalszych rozdziałach. Podstawowe wyobrażenie Alicji przechodzącej przez lustro stanowi echo magicznych praktyk scenicznych i trady-

cji. Co więcej, jak sugeruje During, sceny znikającego kota z Cheshire i dziecka sprowokowanego do kichania przy użyciu pieprzu, mogą być zawołowanymi aluzjami do słynnych dziewiętnastowiecznych magicznych przedstawień scenicznych z użyciem luster nazywanych „Duch pieprzu”. John Fisher w książce *Magia Lewisa Carrolla (The Magic of Lewis Carroll)* szczegółowo opisał zaznajomienie Carrolla z dziewiętnastowiecznymi iluzjami scenicznymi.

Jednak During nie zauważa wprost, iż wszystkie dzieła literackie, czy to odnoszą się do praktyk magicznych, czy nie, mogą być z sensem traktowane jako rodzaj magii. Dzieło literackie to abrakadabra, to hokus-pokus, które otwiera nowy świat. During mówi co nieco o tym, w jaki sposób kino rozwinęło spektakle magiczne, na przykład częściowo opierając się na zasadzie latarni magicznej, która przez długi czas stanowiła składnik scenicznych przedstawień magii. Ostatecznie kino zepchnęło ją ze sceny. Miało większą siłę. During jednak nie zauważa, że współczesne technologie komunikacyjne, począwszy od sztuczek fotograficznych, po telefon, kino, radio, telewizję, nagrywanie na dyskiety, kasety, płyty CD, komputer podłączony do Internetu, spełniają w rzeczywistości stare marzenie o magicznej komunikacji na dystans w czasie lub przestrzeni, z żywymi i ze zmarłymi. Mogę, kiedykolwiek tylko zechcę, posłuchać Glenna Goulda grającego *Wariacje Goldbergowskie* Bacha palcami, które już dawno obróciły się w proch. Mogę nawet posłuchać lorda Alfreda Tennysona recytującego swoje wiersze. Co tu gadać o wywoływaniu duchów!

Na początku funkcjonowania telefonu i magnetofonu kasetowego, na co wskazał Laurence Rickels, ludziom zdawało się, że w rozmowie telefonicznej albo na kasecie słyszą głosy zmarłych (najczęściej ich matek) przebijające zza głosów żywych albo wśród trzasków. Technologie te stopniowo wyparły nie tylko magiczne instalacje sceniczne, lecz również i inną blaknącą formę świeckiej magii: literaturę. Kino, telewizja, płyty CD, kasety wideo, gadżety MP3, komputery i Internet stały się naszymi głównymi sztukmistrzami, czarodziejami, prestidigitatorami, ożywiaczami gadających głów. Mają niemożliwą do oszacowania siłę kształtowania przekonań ideologicznych.

Jednym z miejsc, w którym zostaje powiedziane wprost, że każde dzieło literackie jest formą czarów, są pierwsze słowa powieści George Eliot *Adam Bede* (1859):

Są w Egipcie czarnoksiężnicy, którzy w kropli czarnego płynu, niby w zwierciadle, przedstawiają ludziom obrazy dalekiej przeszłości. Ja to samo pragnę dla czytelnika uczynić i za pomocą pióra z kroplą atramentu przedstawię mu obszerny warsztat ciesielski pana Jonathana Burge, cieśli i budowniczego w wiosce Hayslope, takim, jakim był d. 18 czerwca, roku pańskiego 1799 (przeł. W. Marrané).

Jak zauważył Neil Hertz, George Eliot i jej czytelnicy z 1859 roku wiedzieliby, iż rzeczony egipski czarnoksiężnik to Abd-El-Kadir El-Maghrabee, który żył w Kairze wcześniej w tym samym wieku. Hertz przypomina nam, iż jest wzmiankowany w krótkim opowiadaniu Borgesa z lat 30. pt. „Atramentowe zwierciadło”⁴. Tym, co uderza w figurze autorstwa Eliot, jest sposób, w jaki posługuje się nią, figurą sztuczek magicznych, aby nazwać moc nie fantazji Hoffmannowskiej, nie dzieła dwudziestowiecznego „realizmu magicznego”, lecz paradygmatyczny przykład starego, dobrego realizmu mimetycznego, pełnego szczegółowych dat i miejsc. Analogia przenosi również błyskotliwie praktykę magiczną Abd-El-Kadira (któremu za wizjonerskie zwierciadło służyła maleńka sadzawka atramentu w dłoni) na atrament u czubka pióra pisarki, które kreśli na karcie czytane właśnie słowa. Słowa są zwierciadłem w sensie, który możemy nazwać Carrollowskim, tj. nie odbiciem czegoś tu i teraz, lecz magicznym lustrem, które czytelnik przekracza, aby wejść w nową rzeczywistość po drugiej stronie, odległą w czasie i przestrzeni: do warsztatu pana Jonathana Burge w Hayslope 18 czerwca 1799 roku. Zdania są tyleż konstatacyjne, co performatywne. Konstatacyjnie nazywają obszerny warsztat Jonathana Burge. Obiecują „przedstawić” go czytelnikowi „takim, jaki był”. Składając obietnicę, spełniają ją. „Obszerny warsztat” zjawia się „magicznie” przed oczyma duszy czytelnika, coraz bardziej szczegółowy wraz z tym, jak poznaje on rozbudowany opis, jaki zjawia się po owych otwierających słowach.

2. Literatura jako rzeczywistość wirtualna

„Sezamie, otwórz się”

Początkowe zdania dzieł literackich mają, moim zdaniem, wyjątkową siłę. Są hasłem „Sezamie, otwórz się”, które rozwiera bramy do fikcyjnej rzeczywistości danego dzieła. Starczy kilka słów i zaczynam wierzyć, staję się jasnowidzem; zafascynowanym świadkiem nowej rzeczywistości wirtualnej. Mówiąc dokładniej, staję się bezcielesnym obserwatorem wewnątrz owej rzeczywistości. Tak działa na mnie „Był kiedyś chłopiec. Znałyście go, skały, / Znałyście, wyspy Winanderu” (przeł. Z. Kubiak) z wiersza Wordswortha *Był kiedyś chłopiec...* Tak działa na mnie „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty” (przeł. K. Tarnowska) z *Pani Dalloway* Virginii Woolf. Tak działa na mnie „Brakował mu cal – może dwa – do sześciu stóp wzrostu, był potężnie zbudowany, a gdy szedł prosto na kogoś, patrząc nieruchomo spode łba, z pochylonymi nieco plecami i wysuniętą głową, przypominał nacierającego byka” (przeł. A. Zagórska) z *Lorda Jima* Conrada. Tak działa na mnie „Ujrzałem dziś rano wybrańca poranku, królewicza krainy / Światła, świadka świetności świtania, Sokoła” (przeł. S. Barańczak) z wiersza Gerarda Manleya Hopkinsa *Sokół*. Tak działa na mnie „W stół uderzyłem, krzycząc: Dosyć!” (przeł. S. Barańczak) z wiersza George’a Herberta *Jarzmo*.

Król Edyp Sofoklesa rozpoczyna się złowroźnie pytaniem Edypa skierowanym do procesji kapłanów i obywateli Teb: „O dzieci, Kadma starego potomstwo, / Czegoście na tych rozsiedli się progach” (przeł. K. Morawski). Pierwsze słowa Edypa poruszają problemy pokolenia, ojcostwa i synostwa. To fundamentalne tematy opowieści o Edypie, opowieści o ojcobójstwie i kazi-rodztwie. Edypowy zwyczaj zadawania pytań i nieustawiania dopóty, dopóki nie znajdzie odpowiedzi, sprowadza na niego, mówiąc delikatnie, mnóstwo kłopotów. W tej samej otwierającej mowie mówi: „Ja, Edyp, sławą cieszący się ludzi”, odnosząc się zapewne do rozgłosu, jaki zyskał po rozwiązaniu zagadki

Sfinksa. Edyp zaiste będzie cieszył się sławą ludzi, lecz nie całkiem z powodów, o których myśli. Pierwsza mowa Edypa zawiera w miniaturze całą sztukę.

W każdym z cytowanych przypadków otwierające słowa natychmiast przenoszą mnie do nowego świata. Wszystkie kolejne słowa, jakie zjawiają się w każdym z dzieł, nie czynią nic więcej ponad dostarczenie kolejnych informacji o świecie, w który już wkroczyłem. Słowa są radykalnie inauguracyjne. W każdym z przypadków są stworzeniem nowego, alternatywnego wszechświata. Owe słowa to miniaturowa, świecka, arcyłudzka wersja boskiego „Niechaj stanie się światłość!” z Księgi Rodzaju.

Można by przytoczyć długą litanię takich początków. Cytuję jeszcze kilka ze względu na podziw dla ich mocy stwórczej i aby zilustrować sposób, w jaki każdy z nich stanowi pewną miniaturową księgę rodzaju. Notuję je w nieładzie, w umyślnej przypadkowości, tak jak przychodzą mi do głowy. Ten nieład podkreśla ich niejednorodność. Przechowywane są, by tak powiedzieć, na oddzielnych partycjach tego dziwnego, organicznego dysku twardego, jakim jest moja pamięć. O każdym z nich coś opowiem, czy to teraz, czy później:

W początku lipca pod wieczór niezwykle upalnego dnia pewien młodzieniec wyszedł na ulicę ze swej izdebki, którą podnajmował od lokatorów przy uliczce S-ej, i powoli, jakby niezdecydowany, skierował się ku mostowi K-mu.

F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski

Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany.

F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz

Nieposłuszeństwo Człowieka i owoc
Z zakazanego drzewa, co śmiertelny
Miał smak, a na świat przywiódł Śmierć i wszystkie
Cierpienia nasze [...]

J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński

O drzewo brzoskwiniowe, delikatne i czułe,
jak twe kwiecie się żarzy!
Panna młoda zmierza do jej domu,
dobrze z nim licuje.

chińska *Klasyka poezji*, VI,
„O drzewo brzoskwiniowe, delikatne i czułe”
(„Peach Tree Soft and Tender”)

Siedząc przy drodze i patrząc na wóz, który wspina się ku niej pod górę, Lena myśli: „Przyszłam tu z Alabamy. Kawał świata. Całą drogę z Alabamy, pieszo. Kawał świata”.

W. Faulkner, *Światłość w sierpniu*, przeł. M. Słomczyński

Spadł na nią nagłym ciosem: nad oszołomioną
Trzepot ogromnych skrzydeł, kark w twardym uchwycie
Dzioba, uda pieszczone łap czarniawą błoną

W.B. Yeats, *Leda i łabędź*, przeł. S. Barańczak

Jestem człowiekiem chorym... Człowiekiem złym. Niepociągającym. Myślę, że cierpię na wątrobę.

F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski

Te inauguracyjne fragmenty charakteryzuje wiele cech. Są zazwyczaj nagłe, raptowne. Każdy jest gwałtownym natarciem na czytelnika, gdziekolwiek by się znajdował w momencie, gdy otwiera książkę. Nakazują uwagę. Czytając je, pragniemy podążać dalej za lekturą. Słowa biegną z czytelnikiem w nowe miejsce. Natychmiast jest nimi oczarowany i chce dalej zgłębiać ten nowy wspaniały świat. Może tego dokonać jedynie kontynuując lekturę – w ten sposób czytelnik „łapie się w sidła”.

Co więcej, te otwierające chwile uciekają się zazwyczaj w ten lub inny sposób do przemocy. Nie tylko w ten sposób, że nagle przerywają wszystko, co czytelnik myślał lub robił, zanim otworzył książkę. Zazwyczaj są pełnymi przemocy początkami opowieści o przemocy. Może to być względnie usprawiedliwiona i łagodna przemoc relacji pomiędzy Bogiem a podmiotem z wierszy Herberta i Hopkinsa lub też przemoc seksualna, jak w *Światłości w sierpniu* albo *Ledzie i łabędziu*, czy przemoc zawarta w historii o transgresji opowiedziana w takich dziełach, jak *Lord Jim*, albo przemoc psychologiczna naprawdę osobliwego bohatera, który mówi w *Notatkach z podziemia*. Po raz pierwszy przeczytałem *Notatki z podziemia*, gdy byłem na drugim roku w college’u. Przypominam sobie, jak powiedziałem do siebie, na swój sposób drugoroczniaka: „W końcu jest tu ktoś taki jak ja, ktoś, kto mówi mi o tajemnym sensie mnie samego”.

Gwałtowna, transgresyjna przemoc tych początków często ma charakter proleptyczny lub synekdochiczny, to część zamiast całości, całości dzieła, które

potem następuje. Na przykład, kulminacyjna przemoc w *Lordzie Jimie*, gdy bohater pozwala na to, by zastrzelono go w imię upragnionej pokuty za mimowolne współsprawstwo społecznych czynów, zdaje się w pewien sposób zapowiedziana przez obraz Jima jako nacierającego byka. Przemoc literatury zazwyczaj dotyczy seksualności lub śmierci, albo obu naraz.

O przemocy w *Robinsonie szwajcarskim* będę miał coś do powiedzenia trochę później. Jednakże w tej chwili dodam uwagę szczególnie istotną, iż doświadcza się jej z przyjemnością. Dzieje się tak, jakkolwiek wstydliva byłaby przyjemność z pośrednio doznawanej przemocy, jaką wywiera na nas dzieło literackie. Literatura dostarcza nam przyjemnej przemocy, nawet jeśli jest ona li tylko śmiechem zrodzonym z szalonych gier słów w książkach takich jak *Alicja w Krainie Czarów*. W tej ostatniej, na przykład okazuje się, że rozdział zatytułowany „Królik wysła Małego Billa” [*Rabbit Sends in a Little Bill*] nie ma nic wspólnego z rachunkami [*bills*] w sensie pieniędzy. Rzeczony rachunek [*bill*] to jaszczurka imieniem Bill. Królik wysła Billa kominem w dół, a Alicja kopniakiem posyła go w górę. Na ilustracji Tenniela wylatuje niczym pocisk. W innym epizodzie Alicja i zwierzęta suszą się po pływaniu we łzach Alicji, słuchając, jak Mysz opowiada wyjątkowo suchą relację historyczną. Takie kalambusy wywołują, przynajmniej u mnie, wybuchy śmiechu. Śmiech również jest przemocą, wiedzieli o tym i Yeats, i Freud. Wszystkie dzieła literackie mają w sobie coś z wywołującej śmiech dziwaczności snów. Śmiech jest powtórzeniem transgresji, przed którą nas osłania, jednocześnie trzymając na dystans to, co transgresywne.

Dlaczego literatura jest pełna przemocy?

Skąd w literaturze cała ta przemoc? Dlaczego jest przyjemna? Zdaje się, że literatura nie tylko zaspokaja pragnienie wkroczenia w rzeczywistość wirtualną, lecz także, że owe rzeczywistości wirtualne zmierzają, jakkolwiek niejawnie, ku hiperbolicznej przemocy śmierci, seksualności i subwersji skrytej w irracjonalności języka. A jednocześnie literatura w ten lub inny sposób chroni nas przed ową przemocą.

Friedrich Nietzsche, jak pokazał to Paul Gordon w *Tragedii po Nietzschem* (*Tragedy After Nietzsche*), uważał, że tragedia jest zasadniczo nadmiarem upojenia (niem. *Rausch*) i że cała sztuka jest u podstaw tragiczna. „Istnienie sztuki”, pisał Nietzsche w *Zmierzchu bożyszczy*, „istnienie wszelkiego odczuwania i tworzenia estetycznego zależy bezwarunkowo od pewnego *uprzedniego stanu fizjologicznego*: od upojenia” (przeł. S. Wyrzykowski). Słowo „upojenie” oznacza bycie siłą wyrzuconym z siebie samego w inną rzeczywistość, która w żadnym sensie nie jest domeną spokoju. W ten lub inny sposób wiąże się ze wskazywanymi przeze mnie wymiarami skrajnymi: śmiercią, seksualnością i irracjonalnym wymiarem języka. Literatura porywa mnie i uprowadza w miejsce, gdzie przyjemność i ból się łączą. Gdy mówię, że jestem „zaczarowany” przez rzeczywistości wirtualne, do których przenoszą mnie dzieła literackie, jest to łagodniejsza forma powiedzenia, iż jestem upojony ich lekturą. Dzieła literackie są tak lub inaczej dzikie. Stąd ich moc upajania.

Początki jako wywoływanie duchów

Sztuki Szekspira można by potraktować niemalże jako zaprzeczenie tego, o czym przed chwilą pisałem. Zazwyczaj otwiera je nie przemowa któregoś z głównych bohaterów, ale dialog pomiędzy postaciami drugoplanowymi. Sztuka Szekspirowska częstokroć rozpoczyna się od pomniejszych bohaterów, którzy określają środowisko społeczne, wewnątrz którego sztuka właściwa będzie rozgrywana. Przykładowo *Hamlet* rozpoczyna się nie od przybycia ducha, lecz od rozmowy pomiędzy dwoma wartownikami, Bernardem i Franciskiem (mało prawdopodobne imiona jak na Duńczyków) na blankach zamku Elsynore. *Otello* nie rozpoczyna się od samego Otella, lecz od mowy Rodryga, „oszukanego obywatela”¹, ofiary łajdactwa Jagona. Niemniej jednak Szekspirowskie początki stosują się do mojej reguły gwałtownego startu *in medias res*. Momentalnie ustanawiają nową przestrzeń społeczną, w której Otello lub Hamlet będą dociekać swojego tragicznego przeznaczenia.

Początek *Powrotu na wrzosowisko* Hardy’ego zarysowuje okolicę, wrzosowisko Edgon; to – jak informuje o tym tytuł rozdziału – „Oblicze, na którym czas się zatrzymał”: „Pewne sobotnie listopadowe popołudnie przechodziło już

w przedwieczorny zmierzch i rozległy obszar ugoru, znanego jako wrzosowisko Edgon, przybierał barwę coraz ciemniejszego brązu” (przeł. A. Szpakowska; przekł. zm.).

Początki *Pani Dalloway*, *Lorda Jima*, *Zbrodni i kary*, *Jarzma* Herberta, *Światłości w sierpniu* Faulknera oraz wielu innych utworów prostym zdaniem powołują bohatera, częstokroć głównego. Jak dla mnie, wraz z takim zdaniem bohater budzi się do życia. Od tej pory, gdzieś w mojej wyobraźni postać pozostaje żywa jako pewnego rodzaju duch, którego nie można przepędzić, ani ożywiony, ani umarły. Takie duchy nie są ani materialne, ani niematerialne. Są wcielone w słowa książek leżących na półkach, czekają na chwilę, gdy chwycimy książkę w dłonie i czytając, ponownie je wywołamy.

Zdarza się, że to nie pierwsze zdanie powołuje postać do życia. W *Klubie Pickwicka* to otwierające zdanie drugiego rozdziału przywołuje do życia pana Pickwicka wraz z charakterystycznym, ironicznym głosem samego Dickensa, „Nieśmiertelnego Boza”, jak lubił być nazywany. W tym wypadku na działanie parodii zostaje wystawiona szczegółowość daty i miejsca, jakiej oczekuje się od fikcji „realistycznej”. Zdanie otwierające rozdział drugi podejmuje echo słów *fiat lux* z pierwszego zdania powieści. Oto jego fragment: „Pierwsze promienie światła, które rozjaśniły grube ciemności, towarzyszące ukazaniu się nieśmiertelnego Pickwicka na horyzoncie uczonego świata [...]” (przeł. W. Górecki). Ów początek parodiuje nie tylko Księgę Rodzaju, lecz również pompatyczność oficjalnych biografii „wielkich ludzi”. Wskazuje również na inicjacyjną moc samego Dickensa, autora, tego, który przynosi światło. Na początku drugiego rozdziału słychać echo stosujące te same figury odnośnie do pojawienia się pana Pickwicka pewnego pogodnego poranka:

Słońce, ten wierny sługa świata, zaledwie poczęło rozświetlać poranek 13 maja 1827 roku, gdy pan Samuel Pickwick, podobny do słońeczka, wyrwał się z objęć snu, otworzył okno swego pokoju i spojrzął na tłum poruszający się pod nim. Na dole, po jego lewej stronie znajdowała się, jak daleko można okiem sięgnąć, ulica Goswell.

Dorotea Brooke z *Miasteczka Middlemarch* George Eliot, by dać inny przykład odroczonego początku również, moim zdaniem, nie zostaje w otwie-

rających zdaniach w pełni powołana do życia. Powieść rozpoczyna się następująco:

Starsza panna Brooke odznaczała się tym rodzajem urody, którą skromność ubioru jeszcze bardziej uwydatnia. Miała tak kształtne dłonie i przeguby, że mogła nosić rękawy równie pozbawione stylu jak te, w jakich ukazywali Madonnę włoscy malarze [...] (przeł. A. Przedpeńska-Trzecia-kowska).

To wystarczająco szczegółowe, lecz tym, co według mnie naprawdę ożywia Dorotę, jest moment w otwierającej scenie z jej siostrą Celią, w którym, wbrew jej zasadom, Dorotea podziwia biżuterię odziedziczoną po matce: „Jakie te kamienie piękne – szepnęła Dorotea w nowym przyplywie uczuć równie niespodzianych jak ten promień [słońca, który właśnie odbił się od klejnotów]”.

CzuJNI czytelnik zauważy, jak często owe początki, choć wybrałem je mniej więcej losowo spośród tych, które tkwią w mojej pamięci, wiążą się w ten lub inny sposób ze słońcem albo z otwieraniem okna. Czasem, jak w *Klubie Pickwicka*, obecne są oba motywy. *Pani Dalloway*, by podać ostatni przykład, kilka zdań po początku, który cytowałem, ukazuje Klarysę przypominającą sobie doświadczenie z dzieciństwa:

Co za rozkosz! Jaka cudowna kąpiel! Bo tak to zawsze odczuwała, kiedy z cichym skrzypieniem zawiasów, które dotąd słyszy, otwierała drzwi balkonowe i wychodziła z Bourton na taras.

Wschodzące słońce lub okno otwierane z wewnątrz na zewnątrz wydaje się naturalnym przedstawieniem początku świata, nawet tego wyobraźniowego, literackiego.

Takie początki w narracjach trzecioosobowych wypowiedane są również przez inny głos – głos narratora. Nawet narracje pierwszoosobowe są podwójne. „Ja” narratora opowiada o minionym „ja”, którego doświadczenia narracja ujmuje w czasie przeszłym: „W stół uderzyłem [...]”. Zdania tego typu z samych tylko słów tworzą iluzję mówiącego. Przykładem jest ironiczne niedopowiedzenie głosu narratora u Kafki. Ów głos opowiada o najbardziej groteskowych albo przerażających faktach tonem suchym, rzeczowym. Początek *Raju utraconego* ustawia głos poety wraz z jego inwokacją do Muzy, tak samo

jak pierwsze zdanie *Dumy i uprzedzenia* wytwarza z paru słów ironicznego narratora całkiem odmiennego od ironicznego narratora Kafki. U Austen ten, kto opowiada, relacjonuje z chłodnym obiektywizmem założenia ideologiczne powieściowej społeczności. Sam nie całkiem dystansuje się od owych założeń: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony” (przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska).

Niezależnie od niezmiernej różnorodności zdań otwierających, wszystkie pełnią funkcję natychmiastowej kreacji fikcyjnego świata. We wszystkich przypadkach otwierające zdania są radykalnie inicjacyjne. Są pewną genesis, pewnymi nowymi narodzinami, pewnym początkiem. Jedną z głównych przyjemności czytania dzieła literackiego jest moc, jaką dają nam, by odłożyć na bok rzeczywiste troski i by znaleźć się gdzie indziej.

Dziwność literatury

Jakie są główne cechy owych rzeczywistości wirtualnych, które nazywamy dziełami literackimi?

Cecha pierwsza: wszystkie są względem siebie niewspółmierne. Każda jest jednostkowa, *sui generis*, dziwna, idiosynkratyczna, heterogeniczna. Dzieła literackie są „nadmierne, osobliwe, sprzeczne”, by zapożyczyć sformułowanie od Gerarda Manleya Hopkinsa². Owa dziwność udziwnia je wobec siebie nawzajem. Można by nawet pomyśleć o nich jako o Leibnizjańskich monadach pozbawionych okien albo o „niewspółmożliwych” [*incompossible*] światach, to znaczy takich, które logicznie nie mogą współistnieć w tej samej przestrzeni. Każdy jest fikcyjną aktualizacją jakiejś alternatywy, która nie została zrealizowana w „prawdziwym świecie”. Każdy jest niezastąpienie cennym suplementem świata prawdziwego.

Uwydatnienie dziwności literatury ma swoją wagę, jako że jedną z głównych funkcji znacznej części literaturoznawstwa (nie mówiąc już o recenzjach dziennikarskich) było od zawsze łagodzenie owej dziwności, tak jak rodzina szwajcarskich Robinsonów albo zabijała, albo udomawiała zwierzęta, ptaki i ryby na ich wyspie. Literaturoznawstwo ukrywa osobliwość języka literackiego

poprzez tłumaczenie się z niego, naturalizowanie go, neutralizowanie, przerażanie na coś znajomego. Zazwyczaj oznacza to postrzeganie go tak czy inaczej jako reprezentację prawdziwego świata. Niezależnie od tego, jaki owo wytłumaczenie przybiera kształt: poszukiwania powiązań między dziełem a jego autorem, prób ukazania, iż jest ono typowe dla swojego historycznego czasu i miejsca czy też charakterystyczne dla klasy, płci kulturowej i rasy autora, postrzegania go jako odbicia świata materialnego i społecznego, odnoszenia go do pojęciowych generalizacji na temat tego, jak działa język literacki, niewypowiedzianym celem jest załagodzenie świadomego lub nieświadomego strachu żywnego wobec prawdziwej dziwności literatury. Boimy się tego, przez co każde dzieło jest nieporównywalne.

Uznanie, że każde dzieło ma swoją własną prawdę, prawdę inną od prawdy jakiegokolwiek innego dzieła, ustawia to, co mówię, w kontrze nie tylko wobec mimetycznych czy też referencyjnych definicji literatury, lecz także wobec Heideggerowskiego wyobrażenia literatury albo „poezji” jako tego, co nazywał on „odkładaniem-się-w-dzieło prawdy”³. Według Heideggera prawda odłożona w dziele jest uniwersalna. Taka prawda nie jest czymś wyjątkowym dla dzieła, jedną prawdą na jedno dzieło. Moja definicja literatury jest bliższa jawnie antyheideggerowskiemu „pojęciu” (które nie jest do końca pojęciem) wiersza u Derridy. W *Che cos'è la poesia?*, które roboczo można przetłumaczyć jako *Jaką rzeczą jest poezja?*, oraz w późniejszym wywiadzie *Istrice 2. Ick bünn all hier*, wiersz przedstawiany jest jako zwinięty w kłębek jeż (dziwna niemczyzna to cytat Derridy cytatu Heideggera ze zdania z bajki braci Grimm *Zajac i jeż*. W historii tej jeż pokonuje w wyścigu zająca, posyłając przodem panią jeż, by ta czekała na mecie. Jest to przykład, powiada Derrida, tego, co „zawsze już tam”). Derrida stwierdza, że obraz jeża jest katachrezą tego, co idiomatyczne w każdym dziele literackim. Jedną z form, jakie może przyjąć, jest zbliżenie się do odpowiedniości pomiędzy jego znaczeniem a materialnością jego liter. Odмова Derridy przetłumaczenia idiomatycznego włoskiego tytułu pierwszego tekstu oraz jego obstawanie w wywiadzie przy dźwięku „str” w pięknym włoskim słowie na jeża, *istrice*, są przykładami jednej z form swoistości [*specificity*]: zależności od idiomu określonego języka. Dla mnie również każde dzieło jest oddzielną przestrzenią, chronioną ze wszystkich stron czymś na kształt

kolców. Każde dzieło jest zamknięte w sobie, oddzielone nawet od swojego autora. Dzieło jest również oddzielone od „prawdziwego świata” i od jakiegokolwiek jednolitego świata nadprzyrodzonego, jakiego można by oczekiwać od wszystkich dzieł razem.

Przeprowadzając analizę pojęciową, bez wątpienia popełniam tu ponownie ten sam błąd, przed którym ostrzegałem. Nie można zaprzeczyć, że to teoria literatury przyczynia się do śmierci literatury, którą ogłasza pierwsze zdanie niniejszej książki. Teoria literatury wyłoniła się w swojej współczesnej postaci dokładnie w tym samym momencie, gdy społeczna rola literatury zaczęła słabnąć. Była to odpowiedź nie wprost na owo osłabnięcie. Gdyby można było myśleć o mocy i roli literatury, że są wciąż w pełni sił, nie byłoby konieczności, by teoretyzować na ten temat. Największy traktat antyczny na temat tego, co dzisiaj nazwalibyśmy literaturą, *Poetyka* Arystotelesa, pojawił się w chwili, gdy tragedia grecka, nie wspominając o eposie (głównym przykładzie „poezji” według Arystotelesa), przeżywała swój upadek. W podobny sposób niezwykle dwudziestowieczne rozważania teoretyczne nad naturą literatury pojawiły się w tym samym momencie, gdy literatura (we współczesnym sensie tego słowa) traciła na znaczeniu jako zasadnicza siła kultury zachodniej. Myślę o wszystkich tych teoretykach od Sartre’a, Benjamina, Lukácsa i Blanchota, po de Mana, Derridę, Jamesona, Butler i resztę, nie wspominając już sformułowań takich rewelatorskich pisarzy, jak Mallarmé i Proust, którzy wyprzedzili późniejsze dwudziestowieczne rozważania teoretyków na temat istoty literatury.

Rozkwit teorii literatury wieszczy śmierć jej samej. Fakt, iż redaktorzy z wydawnictwa Routledge zaprosili mnie do napisania książki „o literaturze”, jest tego symptomem. Nie pomyśleliby o kierowaniu takiej prośby, gdyby nie dostrzegano dziś powszechnie problematyczności literatury. Wiele osób postrzega obecnie literaturę jako znajdującą się być może w śmiertelnym zagrożeniu, z pewnością jako coś, czego nie można już przyjmować za pewnik. Teoria tyleż rejestruje nieuchronną śmierć literatury, która, rzecz jasna, nie może umrzeć, co i przyczynia się do owej śmierci-bez-śmierci.

Dzieje się tak na skutek nieubłaganego prawa, które głosi, iż sprawy silnie osadzone w kulturze można ujrzeć jasno tylko wtedy, gdy zaczynają nikać w historycznej dali. Maurice Blanchot po cichu rozpoznał owo zanikanie i jego

zasadniczą przyczynę już w tekście z 1959 roku, „Śpiew syren. Spotkanie z wyobrażonym” („The Song of the Sirens: Encountering the Imaginary”). Mówiąc o powieści jako głównej współczesnej formie literackiej, Blanchot pisał:

Nie jest sprawą małej wagi podjąć grę z ludzkim czasem i wewnątrz tej gry stworzyć wolny zawód, pozbawiony jakiegokolwiek bezpośredniego interesu i użyteczności, zasadniczo powierzchowny, a zarazem w swym powierzchniowym ruchu zdolny wchłonąć wszelkie bycie. Lecz najwidoczniej, jeśli powieść nie wywiązuje się dziś z tej roli, dzieje się tak, ponieważ technika przekształciła ludzki czas i sposoby rozrywki.

W trzecim rozdziale powrócę do owego pytania o „technikę”. Zajmę się również poglądem Blanchota na temat sposobu, w jaki *récit*, przeciwstawione powieści, kieruje się nie ku rozrywce, lecz ku temu, co nazywa on „wyobrażonym” albo „przestrzenią literacką [*l'espace littéraire*]”. To ostatnie wyrażenie jest tytułem książki Blanchota.

Wejść w *l'espace littéraire*, przestrzeń, dajmy na to *Zbrodni i kary* lub *Dumy i uprzedzenia*, można jedynie poprzez lekturę dzieła. Żadne książki na świecie: historia Rosji lub Anglii, biografia Austen lub Dostojewskiego czy też o teorii literatury, same w sobie cenne jako wiedza, nie przygotują na to, co najistotniejsze, tj. co najbardziej idiosynkratyczne w tych dziełach. Henry James wymownie wyraził jednostkowość każdego dzieła autora w słynnym fragmencie z przedmowy do *Portretu damy*:

Ogólnie mówiąc, domostwo fikcji ma nie jedno, lecz milion okien – a raczej niemożliwą do oszacowania liczbę możliwych okien; każde z nich zostało wybite albo wciąż może być wybite, w jego ogromnej fasadzie, na potrzebę jednostkowej wizji i pod naciskiem jednostkowej woli. Otwory te o niepodobnych kształtach i rozmiarach wiszą tak, wszystkie razem, nad ludzką sceną i moglibyśmy oczekiwać od nich większej identyczności sprawozdania, które znajdujemy. Ale w najlepszym razie są tylko oknami, zwykłymi dziurami w martwej ścianie, bezładne, przycupnięte wysoko w górze; nie są odrzwiami na zawiasach otwierającymi się wprost na życie. Lecz mają tę swą cechę, że w każdym z nich stoi postać z parą oczu, lub przynajmniej z lornetką, do obserwacji, wyjątkowym instrumentem, zapewniającym używającej osobie wrażenie odmienne od jakiegokolwiek innego.

Literatura jest wypowiedzią performatywną

Cecha druga: jako że dzieło literackie odnosi się do wyobrażonej rzeczywistości, wynika z tego, że używa raczej performatywnej niż konstatywnej właściwości słów. „Performatywny” i „konstatywny” są terminami z teorii aktów mowy. Z jednej strony, wyrażenie konstatywne nazywa pewien stan rzeczy, jak w stwierdzeniu „na dworze pada deszcz”. Takie zdanie, przynajmniej w założeniu, można zweryfikować jako prawdziwe lub fałszywe. Z drugiej strony, wypowiedź performatywna to sposób na sprawianie rzeczy słowami. Nie nazywa ona stanu rzeczy, lecz wywołuje rzecz, którą nazywa. Dla przykładu, w stosownych okolicznościach para staje się małżeństwem, kiedy duchowny lub jakaś inna uprzywilejowana osoba powie „ogłaszam was mężem i żoną”. Zdania w dziełach literackich, tak jak wyrażenia otwierające, które cytowałem, powiedzmy: „Kate Croy czekała na ojca...”, wyglądają na wyrażenia konstatywne opisujące prawdopodobnie prawdziwy stan rzeczy. Jednakże, ponieważ stan rzeczy nie istnieje, czy też w żaden sposób nie jest osiągalny inaczej niż poprzez słowa, słowa te tak naprawdę są performatywne. Powołują dla czytelnika do życia Kate Croy, z rozdrażnieniem oczekującą ojca. Słowa te jednocześnie wynajdują, jak i odkrywają (w sensie „odsłaniania”) tamten świat, w werbalnym geście, który jest nieustannie powtarzany i kontynuowany.

Jednak, wyobrażona rzeczywistość otwierana przez dzieło literackie nie jest po prostu „udostępniona” czytelnikowi. Performatywny wymiar słów dzieła domaga się odpowiedzi od czytelnika. Prawidłowa lektura to aktywne zaangażowanie. Wymaga milczącej decyzji, by poświęcić wszystkie siły na przywołanie w sobie do istnienia dzieła jako przestrzeni wyobrażonej. W odpowiedzi na inwokację dzieła, czytelnik musi wypowiedzieć kolejny performatywny akt mowy: „Obiecuję wierzyć w ciebie”. Słynne zdanie otwierające *Moby Dicka* Hermana Melville’a eksplicytnie dokonuje tego podwójnego performatywu, to żądanie domagające się odpowiedzi. Zarazem jest jednym z tych zdań, które przywołują wyobrażonego bohatera do życia: „Zwijcie mnie Izmaelem”⁴. Jakkolwiek zdanie to można przeczytać jako przyzwalające: „możesz mnie nazywać Izmaelem, jeśli masz na to ochotę” lub jako unik: „moje imię nie brzmi naprawdę Izmael, jest to pseudonim, którego proszę, abyś używał”, najsilniejsze odczytanie zobaczy w nim żądanie: „Nakazuję ci nazywać mnie Izmaelem”.

Czytelnik może jedynie na nie przystać lub nie. Musi powiedzieć „Zgadzam się nazywać cię Izmaelem” albo „Nie zrobię tego. To głupie”. Milczące wypowiedzenie w odpowiedzi pierwszego performatywu jest formalnym przystąpieniem do umowy. Powiedzenie „tak” staje się „Sesamie, otwórz się”, które daje czytelnikowi dostęp do reszty wspaniałego dzieła Melville’a. Jeśli zgadzasz się nazywać narratora Izmaelem, możesz wkroczyć w dzieło. W przeciwnym razie – nie. Pewnego rodzaju odpowiedź tego typu na żądanie, by czytelnik zaakceptował reguły danego dzieła, jest konieczna we wszelkich aktach lektury.

Literatura strzeże swych tajemnic

Kolejna cecha dzieła literackiego wynika z warunku, iż do jednostkowego świata, które każde z nich odsłania, możemy przystąpić jedynie poprzez lekturę słów na stronicy. Możemy dowiedzieć się z tego świata tylko tyle, ile same nam powiedzą. Nie ma żadnego innego miejsca, do którego moglibyśmy się udać po dalsze informacje. Powieść, wiersz albo sztuka są swego rodzaju zeznaniem. Dają świadectwo. Wszystkiemu, co wypowiada głos narratora, towarzyszy implicytne (a czasem nawet eksplicytne) zapewnienie: „Przysięgam, że to jest to, co widziałem; to się naprawdę zdarzyło”. Różnica pomiędzy zeznaniem literackim a „prawdziwym” zeznaniem polega na tym, że nie ma żadnego sposobu, aby zweryfikować albo uzupełnić to, co mówi fikcyjny narrator. To, o czym zapewnia prawdziwy świadek na sali sądowej, można, przynajmniej w założeniu, skonfrontować z zeznaniami innych świadków lub sprawdzić w inny sposób. Zarazem taka weryfikacja nie przekreśla twierdzenia świadka, iż to właśnie widział. Świadek może mówić prawdę na temat tego, co myślał, że widział, nawet jeśli tak nie było. Luki i pominięcia w zeznaniu w prawdziwym świecie często można uzupełnić. Literatura, wręcz przeciwnie, strzeże swych tajemnic.

Dla przykładu, czytelnik nigdy się nie dowie w *Portrecie damy* Henry’ego Jamesa, co powiedziały obie strony, kiedy Gilbert Osmond oświadczył się Isabel Archer, a oświadczyni zostały przyjęte. Jest tak, ponieważ narrator u Jamesa nie zdaje bezpośredniej relacji z tego wydarzenia. Nie mówi też, co się zdarzyło, kiedy Isabel dołączyła do męża w Rzymie, po zakończeniu powieści. Czytelnik nigdy też się nie dowie, jaka była treść listu Milly Theale pisanego na

łożu śmierci do Mertona Denshera w *Skrzydłach gołębic*y Jamesa. Dzieje się tak, ponieważ Kate Croy pali list, a narrator nie zdradza jego zawartości. Czytelnik nigdy nie pozna treści autografów Jeffreya Asperna z opowiadania Jamesa o tym samym tytule, ponieważ Panna Tina⁵ pali je, zanim pierwszoosobowy narrator ma szansę je przeczytać. W podobny sposób Baudelaire, w przykładzie omawianym przez Jacques'a Derridę, nie mówi czytelnikowi, czy jeden z bohaterów poematu prozą *Falszywy pieniądz* dał czy też nie dał żebrakowi podrobioną monetę.

Twierdzę, że to zasadnicza cecha literatury – skrywa tajemnice, które nigdy nie zostaną ujawnione. Sir Thomas Browne podaje przykład tej sytuacji w niemożności poznania kiedykolwiek pieśni, jaką Syreny śpiewały Odyseuszowi w *Odysei*. Homer jedynie cytuje pieśń obezwładniających obietnic, która nie jest faktyczną pieśnią, jaką Odyseusz usłyszałby, gdyby uległ kuszeniu Syren. To nie tak, aby tajemnice, powiedzmy te wspomniane przeze mnie, były błahe lub nieistotne. Całe znaczenie rzeczonych dzieł zależy od tego, co na zawsze ukryte przed wiedzą czytelnika. Czytelnik chciałby wiedzieć, musi wiedzieć, aby w pełni zrozumieć dzieło. Niezaspokojona ciekawość jest jednym z uczuć wywoływanych przez lekturę dzieła literackiego, ale literatura strzeże swych tajemnic. Chcielibyśmy dokładnie wiedzieć, jak brzmiał syreni śpiew. Posłuchanie go samemu byłoby jedyną metodą na to, by stwierdzić, czy Odyseusz nie przesadzał. Wiedza ta, jednakże, mogłaby okazać się zgubna w skutkach, jak twierdzi Maurice Blanchot w *Śpiewie syren*. W eseju tym syreni śpiew stanowi alegorię „wyobrażonego” i tego, co niebezpieczne w literaturze w ogóle. Gdybyśmy usłyszeli syreni śpiew, moglibyśmy zostać na zawsze odciągnięci od codziennego świata przyziemnych obowiązków. Można by przywołać długą historię stwierdzeń zawartych w samych dziełach literackich, które wyrażają lęk przed uwodzicielską mocą literatury. Niektórymi z nich zajmę się trochę później.

Literatura posługuje się językiem figuratywnym

Jednym ze znaków, iż dzieła literackie posługują się językiem raczej w performatywny niż czysto konstatywny sposób, jest zależność ich mocy kreatywnej od figur mowy. Takie figury stwierdzają podobieństwo pomiędzy dwiema rze-

czami. Często jest ono w większym stopniu wytwarzane przez słowa, niż stanowi cechę samych rzeczy. Fragmenty otwierających zdań, które cytowałem wcześniej, obfitują w bardzo różnorodne przykłady. Lord Jim zjawia się przed czytelnikiem w porównaniu, które głosi, iż jest niczym nacierający byk. W wierszu z chińskiej *Klasyki poezji* całe delikatne piękno panny młodej zmierzającej do jej nowego domu zostaje wyrażone poprzez zestawienie z kwieciami brzoskwini. Poezja chińska często w metonimicznym zestawieniu umieszcza wyobrażenie materialne obok wyobrażenia człowieka, bez stwierdzania ich wzajemnego stosunku. Zawołowana personifikacja wrzosowiska Edgona we frazie „przybierał[*o*] barwę coraz ciemniejszego brązu”, nie mówiąc już o jawnej prozopopei w słowie „oblicze” w tytule rozdziału, stanowią przygotowanie pod ekstrawagancką personifikację wrzosowiska w pozostałych zdaniach pierwszego paragrafu *Powrotu na wrzosowisko*. Raskolnikow ze *Zbrodni i kary* scharakteryzowany jest w innej formie metonimii poprzez izdebkę, którą zajmuje, oraz przez upalną pogodę, od której wspomnienia narrator rozpoczyna. Narcyzm Kate Croy zostaje przedstawiony w momencie, gdy spogląda na siebie w lustrze. Komiczna suwerenność Samuela Pickwicka określona jest przez jego wstawanie niczym słońce, podczas gdy samo słońce zostaje zdegradowane do statusu jego sługi dla niego „rozświetlającego poranek”. Niewyczerpywalna witalność Leny Grove zostaje ukazana przez fakt, że jest ciągle w ruchu. Gdy spotyka ją czytelnik, zdążyła już przejść z Alabamy „kawał świata”, nosząc w sobie niesłubne dziecko. U Wordswortha chłopiec określony jest poprzez sposób, w jaki skały i wyspy Winanderu – kolejna personifikacja – „znały” go. Wiersz rozpoczyna się ekstrawagancką apostrofą. Apostrofa to trop, poprzez który mówca zwraca się do kogoś lub czegoś i go lub je przywołuje. W przypadku apostrofy do nieożywionej natury, inwokacja jest również personifikacją. Powiedzieć „Znałyście go, skały, / Znałyście, wyspy Winanderu”, to ożywić skały i wyspy, to sugerować, iż mogą odpowiedzieć, tak jak w dalszej części wiersza sowy odpowiadały na „pohukiwania” chłopca.

Co można powiedzieć o wszechobecności języka figuratywnego w przywołanych zdaniach otwierających? Po pierwsze, jak już wspomniałem, wskazuje ona, iż nowe narodziny dokonują się [*are performed*] przez język. Żadna metafora, porównanie, metonimia, apostrofa czy personifikacja nie istnieje w natu-

rze – jedynie w zestawieniach słów. Powiedzieć, że Lord Jim istnieje jak ktoś, kto przystępuje do nas z pochyłą głową niczym nacierający byk, to sugerować, iż istnieje jedynie w języku. Lorda Jima nie odnajdziemy w świecie fenomenów, jakkolwiek szczegółowy by był Conradowski opis pseudoświata, który zamieszkuje.

Po drugie, figury te ilustrują niesłychaną moc, jaką mają tropy w oszczędnym i zgrabnym powoływaniu do życia wyobrażonych postaci. Przykładem może być poruszające zestawienie kwiecia brzoskwini i panny młodej w chińskim wierszu. Panna młoda, Lord Jim i cała zgraja literackich widm to efekty języka. Stwierdzenie, że Jim przystępuje do nas z pochyłą głową, niczym nacierający byk, łączy, w sposób charakterystyczny dla języka literackiego, kilka różnych tropów w jeden. Zwrot ten jest inwokacją przyzywającą ducha Jima, by przybył, tak jak Odyseusz przyzywa cienie poległych wojowników w *Odysei*. Określenie Jima mianem nacierającego byka to skryta apostrofa lub prozopopeja przywołująca albo zapytująca Jima jako jednego spośród nieobecnych, wyobrażonych, martwych i tym samym go uosabiająca. To katachreza przenosząca nazwę („nacierający byk”) na coś, co nie ma właściwej nazwy, tj. na wyobrażony charakter Jima jako osoby.

W przypadku *Lorda Jima*, jak i w wielu innych dziełach literackich, w momencie, gdy narrator opowiada jego historię, główny bohater już nie żyje. Nawet gdy bohaterowie nie są martwi przed końcem opowieści, każdy z nich przynależy już do kompletnej przeszłości, zanim jego książka zostanie wydana. Ich widmowe widziadło nawiedza nasze mózgi i uczucia, tak jak pamięć o Lordzie Jimie nawiedza Marlowa, narratora jego historii w *Lordzie Jimie*, tak samo jak Marlow nawiedzał Conrada, powracając w kilku powieściach, i tak samo jak Marlow nawiedza wyobraźnię czytelników Conrada, czy to was, czy mnie.

Po trzecie, prawdą jest, że figury mowy są zawsze obecnym aspektem języka, którym posługujemy się w zwyczajny, referencyjny sposób. Na przykład w nagłówkach gazet często pozwala się dzisiaj na pokrętne gry słów. Oto kilka autentycznych przykładów – pierwszy z „China Daily”, reszta z jednego numeru „USA Today”: „Ubezpieczenie zdrowotne na stole operacyjnym”; „Zielona energia» łapie wiatr w żagle” (nagłówek o energii z wiatraków); „Stany Zjednoczone korkują rezerwy programu ubezpieczeń społecznych”; „Starzejący się

wyż demograficzny uderza o «srebrny sufit»⁶. Jednak obecność takich czy innych tropów niemal we wszystkich początkach, które zacytowałem, jest wskazówką dla sprawnego czytelnika, iż być może będzie czytał coś, co należałoby zdefiniować w naszej kulturze jako „literaturę”. Gry słów w nagłówkach to zrozumiała konwencja. Nie sprawiają jeszcze, w oczach większości osób, że stają się „poezją”, chociaż można by się na ten temat spierać.

Literatura wymyśla czy odkrywa?

Ostatnia cecha języka literackiego: jakkolwiek nie ma nic istotniejszego od wiedzy, czy alternatywny świat otwarty przez dane dzieło literackie został stworzony przez jego słowa, czy też tylko poprzez nie się odsłania, taka wiedza jest nieosiągalna, ponieważ w obu wypadkach słowa wyglądałyby identycznie. W ostatnich dekadach literaturę często definiowano poprzez jej autorefleksyjność albo autoreferencyjność. Mówi się, iż literatura wyróżnia się, ponieważ ma odniesienie do samej siebie i do sposobu, w jaki funkcjonuje. Na przykład, wybitny językoznawca Roman Jakobson odróżnił język literacki od innych sposobów użycia języka, stwierdzając, iż demonstrowuje on „nastawienie języka do siebie samego”. Wydaje mi się, że ta cecha literatury została zdecydowanie przesadzona. Odwołując się do skrycie seksistowskiego rozróżnienia, przywołała wielu czytelników do lekceważenia literatury ze względu na jej sterylną, kobiecą i nudną autorefleksyjność. O literaturze myśli się niczym o Kate Croy przeglądającej się w lustrze, przeciwstawiając jej męskie użycie języka, posiadające odniesienie do prawdziwych spraw w prawdziwym świecie. Nazywanie literatury „autorefleksyjną” jest sposobem ogłaszania jej bezsily.

Wręcz przeciwnie, większość dzieł literackich jedynie z rzadka przyznaje, że jest czymś, co autor wymyślił i czym manipuluje. Tłumaczy to, dlaczego jako dziecko mogłem założyć, że *Robinson szwajcarski* odsyła do jakiegoś prawdziwego miejsca. Większość dzieł literackich od początku opowiada tak, jak gdyby rzeczywistości wirtualne, które opisują, z całą ich zawartością i zdarzeniami, wiodły egzystencję niezależną i były zaledwie opisywane, a nie wymyślane. Któż może stwierdzić, że wcale nie jest tak, iż te wszystkie alternatywne światy

czekały w jakimś miejscu na jakiegoś autora, by ten znalazł na nie odpowiednie słowa? Jeśli tak jest, trwałyby tam w oczekiwaniu, nawet jeśli autor je odnotowujący nie miałby się nigdy pojawić.

Myślę o tych powieściach Fiodora Dostojewskiego, bez wątpienia wspaniałych dziełach, o których mówi się, że miał je już w głowie, tylko po prostu nigdy się nie zabrał do ich spisania. Nie całkiem możemy powiedzieć, iż owe nie-spisane powieści nie istniały. Jednakże ich sposób istnienia jest niezwykle osobliwy. Słowa tych ksiązek, które *zostają spisane*, wyglądałyby dokładnie tak samo, niezależnie od tego, czy ich desygnaty istnieją uprzednio wobec słów, czy nie. Literaturę można zatem określić jako dziwne użycie słów, owo użycie odsyła [*refer*] do rzeczy, ludzi i zdarzeń, o których niemożnością jest wiedzieć, czy aby nie wiodą gdzieś utajonego istnienia. To utajenie byłoby rzeczywistością bez słów, poznawalną tylko dla autora, oczekującą na przyobleczenie w słowa.

3. Tajemnica literatury

Literatura jako świecka wizja we śnie

Definicja literatury, którą podaję pod koniec poprzedniego rozdziału, bez wątpienia nie cieszy się dzisiaj zbytnią popularnością. Jednakże była ona przyjmowana powszechnie w innej postaci w średniowiecznej tradycji widzenia sennego. Najpełniejszy wyraz uzyskało ono w *Boskiej komedii* (ok. 1300) Dantego (1265–1321) i zachowało swoją żywotność aż do *Triumfu życia* (*The Triumph of Life*, pisanego w 1822) Percy'ego Bysshe'a Shelleya (1792–1822), a nawet jeszcze bliższych nam w czasie książek. Przecież książki Carrolla o Alicji (1865, 1872) również są widzeniami sennymi (Lewis Carroll to pseudonim pisarski Charlesa Dodgsona (1832–1898)). Wizja senna zakłada, że to, co widzi śniący, istnieje niezależnie. Dante przedstawia doświadczenia pielgrzyma tak, jakby naprawdę miały miejsce, a poeta jedynie je relacjonuje za pomocą poetyckiego języka. Średniowieczne widzenia senna różnią się od mojej teorii literatury tym, że z góry zakładały jedną, boską rzeczywistość, na którą zaledwie zerkamy w widzeniu, podczas gdy dla mnie każde dzieło zapewnia dostęp do innej rzeczywistości.

Choć wizje senna – trzeba to przyznać – wyszły z mody, to jednak kilka intrygujących fragmentów u pewnych wielkich modernistycznych autorów i teoretyków w zaskakujący sposób potwierdza tę lub inną wersję proponowanego przeze mnie rozumienia literatury. Zacytuję i omówię pięć z nich. W ten sposób zostanie ukazana zarówno ich różnorodność, jak i zdumiewający postulat, by traktować je jako coś więcej niż dziwactwa. Być może zdumiewają nas one dzisiaj jeszcze bardziej, ponieważ przynależą do naszej współczesnej, odczarowanej, oświeconej epoki. Nie zostały napisane w dawnych „pełnych przesądów” czasach. Mógłbym przytoczyć o wiele więcej rozbieżnych wersji, dla przykładu „niewspółmożliwe światy” Leibniza, bibliotekę Babel Borgesa, wyobrażenie u Sartre'a albo Deleuzjańskie odczytanie Leibniza i Borgesa.

„Całkowicie nowy świat” Dostojewskiego

W krótkim tekście *Petersburskie sennie widziadła wierszem i prozą*, napisanym w 1861 roku, Fiodor Dostojewski (1821–1881) przytacza doświadczenie pewnego wieczoru, gdy wracał do domu wzdłuż Newy w Petersburgu:

Zdawało się wreszcie, że cały ten świat, ze wszystkimi jego mieszkańcami, silnymi i słabymi, ze wszystkimi ich domostwami – schronieniami nędzarzy czy wyłączanymi komnatami – w tej godzinie zmierzchu przypomina fantastyczne, czarodziejskie marzenie, zwid, sen, który też zniknie zaraz i rozproszy się jak dym, ulatując ku granatowemu niebu.

Jakaś dziwna myśl poruszyła się nagle we mnie. Drgnąłem i serce moje jakby oblał w tej chwili gorący strumień krwi, która zakipiała nagle od przypływu potężnego, dotąd mi nie znanego uczucia. Jakbym zrozumiał w tej chwili coś, co dotychczas ledwo poruszało się we mnie, lecz jeszcze nie nabrało sensu; jakbym przejrzawszy ujrzał coś nowego, całkowicie nowy świat, nieznamy mi, znany tylko z jakichś mglistych niejasnych słów, z tajemnych jakowychś znaków. Sądzę, że właśnie od tamtej chwili zaczęło się moje istnienie... (przeł. M. Leśniewska).

Ten dobitny fragment powróci później w podobnym widzeniu u Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*. W *Petersburskich sennych widziadłach* Dostojewski doprecyzowuje, że ten nowy świat jest groteskowym przekształceniem prawdziwego. Jest taki sam, a jednocześnie inny. Dostojewski nie mówi o nim jako o wyobrażonym, lecz jako o prawdziwym. Jest prawdziwszy od domniemanego „prawdziwego świata”. Pisarz jest świadkiem owego nowego świata, nie jego twórcą lub wynalazcą. Jego widzenie zawiera również przeczucie sztychającego, złośliwego demiurga albo demona. Demon tu jest swego rodzaju Sylenem, który pociąga za sznurki i wprawia w taniec fantastyczne marionetki:

Zacząłem się rozglądać i nagle zobaczyłem jakieś dziwne postacie.

Były to same dziwne, dziwaczne postacie, zupełnie prozaiczne, wcale nie jakieś tam Don Carlosy czy markizowie Posa, lecz najzwyczajni radcowie tytularni, a jednocześnie jakby jacyś fantastyczni tytularni radcowie.

Ktoś robił do mnie miny ukryty za całym tym fantastycznym tłumem i pociągał za jakieś sznurki, sprężynki, a te kukielki się poruszały, a on śmiał się bez przerwy!

Można by udowadniać, że cała proza Dostojewskiego poświęcona jest dostarczaniu czytelnikowi wiadomości o wydarzeniach z owego „całkowicie no-

wego świata”. Richard Pevear, jeden z autorów (obok Larrisy Volokhonsky) znakomitego nowego przekładu *Zbrodni i kary* na angielski, poświadcza to w przedmowie:

Dwuznaczny śmiech tego demiurga, demona można usłyszeć we wszystkich późniejszych dziełach Dostojewskiego. To tutaj znajdowała się w zarodku rzeczywistość, która podważała jego moc imitacyjną, nieokreślone „coś nowego”, całkowicie nowy i nieznaną świat, prozaiczny, a jednocześnie fantastyczny, który nie miał swojego obrazu, dopóki pisarz mu go nie nadał, choć był *prawdziwszy* od ulotnego spektaklu, który rozpamiętywał nad Nową.

Niebezpieczny nawyk Anthony’ego Trollope’a

Zaledwie parę lat później, w 1875 roku, na pokładzie statku zmierzającego z Nowego Jorku do Anglii, Anthony Trollope (1815–1882), wielki powieściopisarz angielski, rozpoczął pisanie *Autobiografii* (*An Autobiography*), wydanej pośmiertnie w roku 1883. Nic nie mogłoby się wydawać bardziej odmienne od powieści Dostojewskiego niż czterdzieści siedem powieści Trollope’a. Książki Dostojewskiego mają rozgorączkowaną, melodramatyczną intensywność. Bohaterowie zawsze, jak się zdaje, żyją (albo mają zaraz zniknąć) w owej hiperrzeczywistości, którą Dostojewski ujrzał w przelocie w swoim widzeniu nad Nową. W powieściach Trollope’a rzecz ma się wręcz przeciwnie: przedstawiają one historie najzwyczajniejszych zalotów, małżeństw i dziedzictw. Dotyczą one ludzi, którzy wyglądają jak przeciętni mężczyźni i kobiety z wiktoriańskich klas średnich i wyższych. Jak zauważył Henry James w eseju z 1883 roku na temat dzieła Trollope’a, „jego wielką, nieocenioną zasługą było całkowite dowartościowanie tego, co zwykle”. Trollope po *Wieżach Barchesteru* (*Barchester Towers*), stwierdza James, „ze spokojem zabrał się za rozpracowywanie [tematu] angielskiej dziewczyny, wziął ją w posiadanie i wyrzucił na lewą stronę [...] poświęcił jej namysł najpoważniejszy, najbardziej cierpliwy, najczulszy i najintensywniejszy”.

Sformułowanie to mogłoby sugerować, iż powieści Trollope’a powinniśmy cenić za trafność reprezentacji, za ich wierną odpowiedniość wobec społecznej

rzeczywistości życia angielskiej klasy średniej doby wiktoriańskiej. Nic bardziej mylnego. Kiedy czytelnik wkracza w świat powieści Trollope'a, jest to pospolicie, zwykły, wiktoriański świat przekształcony w coś unikalnie Trollope'owego. Widać to chociażby w całkowicie niesamowitym założeniu, o którym wspominałem wcześniej, a które jest prawem fikcji Trollope'a. Przyjmuje ono, że ludzie mają jasnovidzący wgląd w uczucia i myśli innych. Powieści Trollope'a są w większym stopniu science fiction albo nawet niczym powieści Dostojewskiego, nie zaś tym, co rozumiemy jako zwyczajne zanotowanie rzeczywistości i przedmiotów – takich, jakie są albo były. W mnogości bohaterów Trollope'a każdy z nich żyje otoczony własnym światem społecznym. Pośród nich są z pewnością i tacy, którzy ożyli w mojej wyobraźni i w niej pozostali. Lily Dale, Septimus Harding i reszta żyją dalej gdzieś w mojej głowie jako duchy lub widma. Trwają tam w oczekiwaniu na ponowne wywołanie, gdy znów będę czytał powieść, w której występują.

Dowód na odłączenie powieści Trollope'a od „prawdziwego świata” zjawia się w dziwnym wyznaniu, które pada we wczesnym fragmencie *Autobiografii*. Passus jest kluczowy, aby zrozumieć jego koncepcję wyobrazonego, tj. tryb istnienia jego powieści. Fragment przedstawia Trollope'ową wersję przekonania, iż literatura jest zapisem nie prawdziwego świata, lecz samodzielnie istniejącego świata wyobrazonego. Powieściopisarz mówi w nim o tym, jak był wykluczony jako nastolatek w Harrow¹, ponieważ eksternistycznie uczył się w elitarnej szkole z internatem, miał odrobinę kieszonkowego i lepsze ubrania. Stwierdza, że ponieważ nie był dopuszczony do zabawy z innymi chłopcami, musiał wymyślić własną samotniczą grę: „Jakaś zabawa była dla mnie koniecznością – zawsze była”. Samotnicza zabawa Trollope'a przybrała formę tego, co dzisiaj nazwalibyśmy „śnieniem na jawie” [*daydreaming*]:

W ten oto sposób doszło do tego, że chodziłem zawsze z jakimś zamkiem z chmur solidnie wybudowanym w mojej głowie. Te wysiłki architektoniczne nie były ani spazmatyczne, ani nie podlegały zmianie z dnia na dzień. Przez tygodnie, przez miesiące, jeśli dobrze pamiętam przez lata kontynuowałem tę samą opowieść, ograniczając się pewnymi prawami, pewnymi proporcjami, właściwościami i jednostkami. Nigdy nie zjawiało się nic niemożliwego – nic nawet takiego, co by dla zewnętrznych okoliczności zdawało się jaskrawo nieprawdopodobne.

Czym jest sen na jawie? Zdaje się, że można go odróżnić od prawdziwego snu. Sen na jawie jest quasi-dobrowolny, natomiast prawdziwy sen rozwija się zgodnie z własną logiką, poza kontrolą śniącego. Wydaje się, że relacja Trollope'a to potwierdza, jako że używa on metafor architektonicznych na określenie swoich snów na jawie, jakby w celu podkreślenia, iż zostały celowo skonstruowane. Wskazuje również, że ograniczał się pewnymi prawami, proporcjami, właściwościami i jednostkami, tak jakby kształt snów na jawie był mniej lub bardziej pod jego kontrolą. Jednakże sprawa nie jest aż tak prosta, jak wie każdy, kto kiedykolwiek śnił na jawie (domyślam się, że większość). Jakkolwiek u źródła sen na jawie zdaje się dobrowolny, albo przynajmniej półdobrowolny, jeśli jego założenia raz się ustalą, dalej zdaje się rozwijać mniej więcej wedle własnej logiki, w swego rodzaju bezwiedne spełnianie marzeń. Sen na jawie zaczyna wieść własne życie.

Relacja Trollope'a z jego młodzieńczych fantazji jest tego hiperbolicznym obrazem. Większość snów na jawie jest nieciągłych i krótkotrwałych – przynajmniej moich. Przez bardzo krótki okres wyobrażam sobie alternatywną rzeczywistość – niestety niezbyt wyraziście. To dlatego muszę czytać powieści i nie jestem w stanie żadnej napisać. Niemniej w przypadku Trollope'a to samo marzenie przenoszone było z tygodnia na tydzień, z miesiąca na miesiąc, nawet z roku na rok, niczym wielosezonowy serial telewizyjny. Trollope był niepoprawnym, zapamiętałym marzycielem. Podczas całego tego serialowego marzenia żył w dwóch światach. Jeden był prawdziwy i niezbyt satysfakcjonujący (wówczas, dla Trollope'a). Drugi – wyobrażony i można było w nim osiągnąć cele, jakie Zygmunta Freud przypisał wirtualnemu światu literatury. Freud powiedział, że sztuka jest zdobyciem w wyobraźni tego, co wszyscy mężczyźni (sic!) pragną, tj. honoru, bogactwa i miłości kobiet, przez kogoś, kto został tego pozbawiony w prawdziwym życiu. Ciągłe marzycielstwo Trollope'a jest tego wybitnym przykładem. Pisarz zdradza to czytelnikowi w swoim wyznaniu:

Sam dla siebie oczywiście byłem bohaterem. Takie są wymogi budowania zamków. Ale nigdy nie zostałem królem, ani księciem – [celowałem] o wiele niżej, gdy już mój wzrost i wygląd ukształtowały się, byłem Antinousem albo mierzyłem sześć stóp. Nigdy nie byłem mędrcelem ani nawet filozofem. Ale byłem bardzo sprytny, a piękne młode kobiety miały do

mnie słabość. I dążyłem do tego, by być łaskawego serca, o hojnej ręce, szlachetnym w myślach, gardzącym występkiem – byłem ogółem rzecz biorąc o wiele lepszy, niż kiedykolwiek się zdarzyło naprawdę.

Jedyną analogią, jaka przychodzi mi na myśl do opowieści Trollope'a o jego nawyku śnienia na jawie, jest pewna historia z tomu *Pięćdziesięciminutowa godzina. Zbiór autentycznych opowieści psychoanalitycznych* (*The Fifty-Minute Hour: A Collection of True Psychoanalytic Tales*; 1954). Książka to zbiór historii opowiedzianych przez psychiatrę praktyka Roberta Lindnera (1914–1956) najwyraźniej o jego pacjentach. *Odrzutowa kanapa* (*The Jet-Propelled Couch*) to opowieść o naukowcu inżynierze, nałogowym czytelniku książek science fiction, który stopniowo zaczyna wierzyć, że jest dwiema postaciami – poważnym naukowcem wykonującym swą (mniej więcej) zwyczajną, codzienną pracę oraz kimś innym, kto przeżywa najróżniejsze przygody w kosmosie. Nieoczekiwany zwrot pod koniec polega na tym, że psychiatra, zamiast leczyć pacjenta, sam zaczyna wierzyć w ów inny świat, tak samo jak ja jako dziecko uwierzyłem w metaświat *Robinsona szwajcarskiego*, albo tak samo jak nawet dziś wierzę w światy przeróżnych powieści Trollope'a, kiedy je czytam. Czytanie literatury można określić jako sposób na to, by ktoś inny wykonał za nas pracę śnienia na jawie. Istnieje jednak fundamentalna różnica, którą wskażę z pomocą Trollope'a.

Marzenia młodego Anthony'ego Trollope'a były uderzająco podobne do powieści dorosłego Trollope'a przynajmniej w jednym. Były długimi, ciągnącymi się historiami, które ściśle przestrzegały zasad spójności i prawdopodobieństwa. Czytelnik może w każdej powieści Trollope'a liczyć na przynajmniej kilka uspokajających elementów. Bohaterowie będą spójni ze sobą od początku do samego końca. Świat przez nich zamieszkany również pozostanie ten sam. Co więcej, często nie zdarzy się nic ponad „to, co zwykle”. „Angielska dziewczyna” w większości przypadków zdobędzie prawdziwą miłość i będzie żyła długo i szczęśliwie. Wyjątkowo interesujące są wyjątki od tej reguły, choćby tylko dlatego, że są one niecodzienne, jak na przykład historia Lily Dale i jej fiaska w staraniach, by wyjść za mąż, opowiadana od *Małego domku w Allington* (*Small House at Allington*) do *Ostatniej kroniki Barset* (*The Last Chronicle of Barset*).

Fakt, że wydane powieści Trollope'a były przekształceniem jego młodzięcego nawyku snucia marzeń, został ujawniony przez samego pisarza. Mówiąc o owym złym nawyku śnienia na jawie, Trollope powiada:

Z trudem mogę sobie wyobrazić bardziej niebezpieczną praktykę psychiczną, ale częstokroć powątpiewałem, czy gdyby nie ona, napisałbym kiedykolwiek powieść. Dzięki niej nauczyłem się podtrzymywać zainteresowanie fikcyjną opowieścią, zamieszkiwać w dziele stworzonym za pomocą mojej wyobraźni, i żyć w świecie całkowicie zewnętrznym wobec świata mojego materialnego życia.

Do momentu, gdy Trollop zbliża się do końca analizowanego przeze mnie fragmentu, opisuje on wyobrażony wszechświat swego snu na jawie albo powieści jako być może wytworzony siłą jego wyobraźni, ale później świat ten wie-dzie niezależne istnienie. Pisarz może w niego wkroczyć i w nim zamieszkać.

Dwie zasadnicze różnice dzieła marzenia Trollope'a od jego powieści. Sny na jawie pozostają prywatne, tajemne, ukryte, samotnicze. Nigdy nie dowiemy się o nich nic więcej ponad skromne ogólniki, które pisarz podaje nam w tym fragmencie. Co innego powieści – zostały one spisane i opublikowane. Otworzyło to dostęp do nich wszystkim, którzy zdecydują się je przeczytać. Można by powiedzieć, że powieść Trollope'a to transkrypcja za pomocą słów „świata całkowicie zewnętrznego wobec świata [jego, Trollope'a] materialnego życia”. W ten dość szczególny sposób staram się określić, że istnienie wyobrażonego świata nie jest uzależnione od słów. Słowa nie powołują go do istnienia. Słowa powieści są performatywne, zgoda, ale ich performatywna funkcja polega na stworzeniu dla czytelnika dostępu do rzeczywistości, która zdaje się istnieć niezależnie od słów, nawet jeśli czytelnik nie może do niej wkroczyć inaczej niż poprzez słowa.

Druga różnica jest równie istotna. W swych młodzięcych marzeniach Trollope był sam dla siebie bohaterem. Powieści traktują o wyobrażonych postaciach, spośród których wiele to kobiety. Utożsamiać je z samym Trollopem można by jedynie poprzez serie hipotetycznych i nieweryfikowalnych przeżyć. Powieściopisarz stwierdza to pod koniec akapitu: „W późniejszych latach robiłem dokładnie to samo [tj. zamieszkiwałem wyobrażone światy – J.H.M.] – z tą różnicą, iż odrzuciłem bohatera moich wcześniejszych marzeń, byłem w stanie odłożyć jego tożsamość na bok”. Literatura rozpoczyna się od momentu, jak

stwierdził Kafka, kiedy „Ich” przechodzi w „er”, „ja” przechodzi w „on” (albo, w przypadku Trollope’a, często w „ona”). Owo przekształcenie uczyniło z Trollope’a – grzesznego marzyciela („Z trudem mogę sobie wyobrazić bardziej niebezpieczną praktykę psychiczną”) – wielkiego i imponująco płodnego pisarza.

Henry’ego Jamesa nietknięte ludzką stopą ośnieżone pola

Powieści Trollope’a są radykalnie odmienne od powieści Dostojewskiego. Nieoczekiwanie mają one jednak, według samych autorów, dość zbliżone źródła w wyobrażonych światach spoza świata prawdziwego. Henry James (1843–1916) wyraźnie różni się od obu tych pisarzy w fakturze i jakości swego pisarstwa. Dzieła Jamesa zajmują się supersubtelnymi niuansami intersubiektywnej wymiany pomiędzy bohaterami, bez cienia wątpliwości inteligentnymi i wrażliwymi. Na przykład w *Skrzydłach gołębicy* cała strona poświęcona jest analizie konsekwencji słowa „Oh!” – wypowiada je jedna z postaci, a inna poddaje analizie. A jednak dla Jamesa również, na może jeszcze bardziej zaskakująco potwierdzający sposób, dzieło literackie nie jest niczym innym niż oddaniem z większą lub mniejszą dokładnością niezależnie istniejącej hiperrzeczywistości.

W ostatniej z autorytatywnych przedmów, którą James zaczął pisać w 1906 roku do nowojorskiego wydania jego dzieł, przedmowie do *Złotej czary*, omawia on powtórne lektury swych powieści i opowiadań. Czyta je ponownie nie tylko w celu napisania przedmów, lecz również, aby poddać je rewizjom, zaplanowanym w przypadku niektórych z nich. Odnosiło się to zwłaszcza do dzieł wcześniejszych. Przykładem jest *Portret damy*, do którego James wprowadza setki mniejszych i większych korekt. Figury, których używa, aby opisać swoje doświadczenie ponownej lektury są charakterystycznie przesadne i barokowe. Określają one, jak autor rozumie sposób, w jaki każde z dzieł daje dostęp do niezależnie istniejącego wyobrażonego świata, innego dla każdego dzieła. Ponowna lektura [*re-reading*], powiada James, to re-wizja. Czytać raz jeszcze, to raz jeszcze widzieć to, co nazywa „materią opowieści”². Owa „materia” to jej podstawowa substancja, coś niezależnego od słów, które ją rejestrują. Słowo

„materia” było niegdyś używane na określenie korpusu materiału narracyjnego, który mógł zrodzić wiele różnych spisanych dzieł. W czasach średniowiecznych mówiono o „materii Arturiańskiej” albo o „materii trojańskiej”, w znaczeniu całego zbioru legend koncentrujących się na Królu Arturze albo na wojnie trojańskiej.

By określić „materię opowieści” *Złotej czary*, James używa figury wielkich połąci nietkniętego ludzką stopą śniegu. Uderzający to obraz. W gruncie rzeczy znajduje się tam historia zapisana w *Złotej czarze*. To materialny substrat albo „podłoże”, *subjectile*. To dziwne francuskie słowo nazywa podstawową powierzchnię gruntu, papieru lub gipsu, na którą nakłada się obraz. „Materia” jest powierzchnią do pisania i jednocześnie tym, o czym pisze się daną opowieść. Jacques Derrida używa słowa *subjectile* w tytule swego drugiego, długiego eseju o Antoninie Artaudzie, „Forcener le subjectile” (ang. „To Unsense the Subjectile”). Definiuje je następująco:

Pojęcie to należy do języka malarstwa i wskazuje na coś, co w jakiś sposób leży poniżej (*subjectum*) jako substancja, podmiot [*a subject*], sukub. Po między, pod i ponad, jest zarazem podobrazem i powierzchnią, czasem także materią obrazu lub rzeźby, wszystkim, co różni się od formy, a także od znaczenia i reprezentacji, co nie jest reprezentowalne.

Jamesowe pola śniegu, „materia opowieści”, są właśnie takim podłożem, chociaż nie obrazu lub rzeźby, ale dla powieści.

Faktyczne słowa danej powieści lub opowiadania James przedstawia za pomocą figury śladu swych stóp na nietkniętym, dziewiczym śniegu. We wcześniejszych dziełach, powiada, jego stopy nie stąpają już po starych śladach z lekkością, a zatem musi dokonać rewizji. Odnajduje on, stwierdzając w przy ciężkiej manierze swego późnego stylu (niczym delikatnie stąpający słoń),

częsty rozdźwięk pomiędzy moją obecną metodą działania a tą z przeszłości, której następstwo stanowiły owe istniejące już ślady. Zupełnie jakby, całkiem zresztą rozsądnie, czysta materia nadal się przede mną rozciągała, nieskazitelna niczym lśniąca połącz śniegu, pokrywająca równinę, mój badawczy krok zaś znaczył się na jego gładkiej bieli kompletnie nowym tropem, mniej lub bardziej zgodnym z pierwotnym śladem, zazwyczaj jednak naruszającym powierzchnię śnieżnego puchu w odmiennych miejscach (przeł. A. Kłosiewicz; przekł. zmien.).

James pisze, że w jego późniejszych książkach, na przykład w *Złotej czarze*, jego stopy i kroki doskonale pasowały do starych śladów. W takich przypadkach rewizja nie musi oznaczać „re-wizji”, ponownej lektury, która prowadzi do odnowionej wizji pierwotnej materii opowieści:

Tak jak kronikarz materii stara się ją poznać, by móc o niej mówić, tak moje, jako czytelnika, pojmowanie owej treści wychodzi mu naprzeciw, tak bierne, chłonne, pełne uznania, a często wręcz wdzięczne, tkwiąc w błogiej nieświadomości co do istnienia jakiegokolwiek przeszkody we wzajemnych relacjach, jakiegokolwiek rozbieżności rozumowania między nami. Jako uległy choć obdarzony wyobraźnią czytelnik potulnie podążam jego śladem, jego wizja bowiem zdawała się idealnie współgrać w każdym aspekcie z moimi wyobrażeniami, tak jak wycięty z papieru kształt porównany do ostrego cienia, zgadza się z nim, w każdym punkcie, bez jakiegokolwiek nadmiaru czy niedostatku (przekł. popr.).

Nie oznacza to, iż sprawozdanie z danej konkretnej materii opowieści, jakie James daje w *Złotej czarze*, jest w jakimkolwiek sensie bardziej adekwatne do zgodności pomiędzy *Portretem damy* a jego materią. Nieadekwatność utrzymuje się w obu przypadkach, nawet jeśli drugi z nich przeszedł znaczącą rewizję na potrzeby wydania nowojorskiego, a pierwszy – nie. W jaki sposób ślady na pozbawionym właściwości śniegu mogłyby adekwatnie przedstawiać ów śnieg? „Materia” jest niezróżnicowana. Jest rodzajem nicości, niewspółmiernej z żadnym zróżnicowaniem, którego słowa w sposób konieczny dostarczają. Zadowolenie Jamesa ze *Złotej czary* oznacza jedynie, iż nie zmienił się jeszcze na tyle, aby dać inną relację z tej konkretnej materii.

„Kronikarz materii” jest narratorem, którego James pierwotnie wynalazł, aby opowiedział opowieść. Jednak mówić o nim jako o „kronikarzu”, to sugerować niezależne istnienie materii opowieści. James jej nie wymyślił. Jest *tam*, zawsze już, czekając na swego historyka. Pozostałaby tam niczym ukryte podłoże, pusta połać świeżego śniegu, czekając na swego historyka, nawet gdyby żaden historyk miał się nigdy nie pojawić.

Jest to po raz kolejny niezależne, uprzednio istniejące „bycie tam” alternatywnego świata, które James na swój własny sposób poświadcza. Czytelnik uzyskuje dostęp do tego alternatywnego świata tylko poprzez słowa, napisane przez Jamesa, ślady stóp odcisnięte przez niego w śniegu. Albo, aby użyć wymiennej figury, którą pisarz się posługuje, czytelnik może poznać jedynie syl-

wetkę wyciętą przez Jamesa. Sylwetka ta odpowiada mniej więcej dokładnie cieniowi na ścianie, ale tylko on widzi ten cień. James ma niepowtarzalny przywilej bezpośredniego dostępu do podłoża, pierwszej materii opowieści. Przywilej ten żyje i umiera razem z nim. Nie jest dostępny żadnemu innemu czytelnikowi. Jedynie James może zestawić sylwetkę z cieniem na ścianie. Pozwala mu to, i tylko jemu, zmierzyć adekwatność, pełnię i dokładność relacji „kronikarza”.

James stwierdza, że przypadki, w których nowe ślady stóp nie pasują do starych, są najbardziej pouczające, ponieważ uwydatniają niezależne istnienie materii. A to z kolei prowadzi do czystego doświadczenia władzy przymusu, jaką posiada materia. Nowe ślady nie są kwestią wyboru. Uzyskane są, poprzez przymus nie do odparcia, drogą ponownej lektury, która jest powrotem do ukrytej materii opowieści:

Szczególnie interesujące wydało mi się dostrzeżenie ogromnej dozy spontaniczności owych odstępstw i odmienności, które tym sposobem stały się nie tyle kwestią wyboru, ale bezpośredniej, doskonałej konieczności: konieczności zajęcia się w ogóle całą tą obfitością.

Nieodparty czar „starej materii” nakłada na ponowną lekturę odnowiony wymóg, którego nie można uniknąć. Jest to wymóg odpowiedzialnej odpowiedzi i potwierdzenia. Jego odnowienie oznacza potrzebę dodania większej liczby słów do słów starych. Ta pilna potrzeba oddawana jest przez Jamesa w krypto-seksualnej figurze jako „przebicie” „odpowiedniejszych kanałów”. Być może usprawiedliwia to moje użycie wyrażenia „dziewiczy” odnośnie do śniegu.

Jedną z form, jaką przybiera odnowiona odpowiedź, są same przedmowy. Zebrane razem to bez wątpienia najwybitniejszy traktat o sztuce powieści w języku angielskim. Są tak dobitne i zniewalające, nawet jeśli czasem zwodzą, iż, po zapoznaniu się z nimi, trudno czytać dzieła Jamesa w jakikolwiek inny sposób. Ukryta materia zdaje się stawić niemożliwe do zaspokojenia wymagania – więcej języka, więcej komentarza. Jednym z tego dowodów są nadmiernie rozbudowane przedmowy. Często kończą się one stwierdzeniem czegoś w duchu (aby przytoczyć zakończenie przedmowy z *Portretu damy*): „Naprawdę zostało zbyt wiele do powiedzenia”. Odnowiony potok słów jest wytwarzany przez akt wiary, prawie że religijnej. Wymaga on nowego świadectwa owego zawierzenia:

„Dawna” materia wciąż tam jest, na nowo zbadana, zaakceptowana, zasymilowana i doceniona – w którą, mówiąc krótko, nadal wierzę z tym samym, „dawnym”, wdzięcznym przekonaniem [...], choć na potrzeby nowego świadectwa, ponownego ugruntowania wartości, przebicia się, odkrywa ona jakby za sprawą działania jakiejś niesamowitej, może skromnej i uśpionej, a przecież skoncentrowanej siły, dziesiątki odpowiedniejszych kanałów (przekł. zmien.).

To jakby ponownie ogarnąć starą materię poprzez akt powtórnej lektury, co James wyraża w charakterystycznie ekstrawagancki sposób:

I odpowiednio żadna eskapada, jak błyskawicznie się zorientowałem, nie mogłaby się okazać bardziej pewna i swobodna niż ów nieskończenie interesujący i zabawny *akt* ponownego zagarnięcia sensu; to wyzbycie się wszelkich ograniczeń teorii, wyzwolenie od upokarzającej niepewności – tak jak miało się wkrótce okazać, sytuacja równie ożywcza, czy przynajmniej tak doniosła, jak nieoczekiwane ogarnięcie Absolutu przez filozoficznie nastawiony umysł. W istocie cóż mogłoby być bardziej zachwycającego niż rozkoszowanie się prawdą ostateczną w równie sprzyjających okolicznościach? (przekł. zmien.).

„Nieoczekiwane ogarnięcie Absolutu”! To z pewnością co najmniej hiperboliczny opis prostego aktu ponownej lektury jednego ze swych wcześniejszych dzieł, w którym odkrywa się sposób, by napisać je teraz inaczej i poprzez ów akt zagarnąć źródłową materię, na jakiej dzieło jest oparte.

Dlaczego to, co zostaje zrozumiane poprzez odnotowanie różnicy, James nazywa „Absolutem”? Słowo „absolut” oznacza etymologicznie niezwiązany, wolny od odróżnień, zróżnicowań i wewnętrznych podziałów. Słowo ma konotacje Hegłowskie. To określenie Hegla na koniec historii. Kiedy zostanie on osiągnięty, długi dialektyczny proces będzie skończony. Wszelkie podziały pomiędzy ja a innym zostaną przekroczone w ostatecznym *Aufhebung*, czyli zniesieniu. Rozległa równina nietkniętego ludzką stopą śniegu, która jest figurą określającą materię opowieści, to dobry obraz tego rodzaju Absolutu. Jamesowski termin „Absolut” potwierdza moje twierdzenie, że dla niego materia opowieści zarazem domaga się detali i subtelności powieści (takiej jak *Złota czara*) i sama jest dziwnie pozbawiona właściwości. Jest niezróżnicowana, to swego rodzaju pustka. W skrócie, jest niczym Absolut przedstawiony w figurze pola nieskazitelnego śniegu.

Sformułowania Jamesa podkreślają przyjemność ogarnięcia Absolutu. Ogarnięcie jest całkowicie spontaniczne, pozbawione ograniczeń, na przykład ciężaru refleksji teoretycznej i jej skupionej pracy. Pozbawione jest wszelkiego upokarzającego wahania, choćby dotyczącego adekwatności czyichś słów do rzeczowej materii. Jest „pewne”, „swobodne”, „nieskończenie interesujące i zabawne”, „ożywcze”. Jak wynika z opisu Jamesa, ogarnięcie Absolutu bez zapośredniczenia, w dziwnej formie doświadczania odstępstwa pomiędzy tym, jak pisał kiedyś i jakby pisał teraz, jest źródłem intensywnej przyjemności. W żaden sposób nie płynie ona po prostu z przyrostu wiedzy. Jest cielesna, nawet zmysłowa. Przyjemność jest quasi-seksualna w swej emocjonalnej intensywności.

„Czysty język” Waltera Benjamina

Analogicznym passusem jest słynne wyjaśnienie Waltera Benjamina (1892–1940) tego, co się dzieje, gdy dostrzegamy rozbieżność pomiędzy tekstem źródłowym a tłumaczeniem. Fragment znajduje się w Benjaminowskim „Zadaniu tłumacza”. W przypadku Henry’ego Jamesa rewizja wcześniejszego dzieła jest mu apodyktycznie narzucona przez nowe pojmowanie jego początkowej materii. To przepisane jest niczym tłumaczenie dzieła na nowy język. Tak jak dla Jamesa różnica pomiędzy starą i nową wersją pozwala na zrozumienie Absolutu, tak u Benjamina wyjaśnienie relacji tłumaczenia do jego oryginału potwierdza, iż rozbieżności pomiędzy nimi pozwalają zerknąć na „czysty język” (*reine Sprache*). Ów czysty język jest źródłem ich obu. Jednocześnie, w swej „absolutnej” czystości, czysty język jest dyskwalifikacją zarówno oryginału, jak i tłumaczenia. Cytuję tu, jak zauważy zaraz czytelnik, przekład eseju Benjamina. Trudności z tłumaczeniem tego tekstu egzemplifikują kwestie tłumaczenia, o których traktuje sam esej.

Postulując dobitną, jakkolwiek niecałkowicie klarowną figurę, Benjamin porównuje oryginał i tłumaczenie do sąsiednich fragmentów rozbitego dzbanka. Nie muszą być podobne, ale muszą pasować do siebie, aby można było na powrót złożyć całe naczynie:

Otóż tak jak skorupy naczynia – po to, by można je było złączyć – muszą nie tyle być identyczne, ile odpowiadać sobie w najdrobniejszych szczegó-

łach, w ten sam sposób przykład – zamiast upodabniać się do sensu oryginału – musi raczej ukształtować się we własnym języku według właściwego oryginałowi sposobu wskazywania, miłośnie śledząc wszystkie jego szczególności, tak by – podobnie jak skorupy rozpoznajemy jako ułamki jakiegoś naczynia – oryginał i przykład można było rozpoznać jako ułamki pewnego większego języka (przeł. A. Lipszyc; przekł. zmien.).

Trudności przysparza tu utworzenie [następującego] zdania: [frazja] „właściwy oryginałowi sposób wskazywania” odpowiada twierdzeniu, że oryginał i tłumaczenie muszą pasować do siebie, jak dwa przyległe fragmenty rozbitego dzbanka. Jakże te wyszczerbione krawędzie mogą być niczym właściwy oryginałowi sposób wskazywania? Czytelnik mógłby na dodatek dopytywać, jakaż jest siła owego „w ten sam sposób”? Wyrażenie jest przykładem słowa „so” z niemieckiego oryginału. „So” w niemieckim nie jest zbyt odległe od „so” angielskiego, lecz ma delikatnie odmienny zakres znaczeniowy. „So” po niemiecku jako przysłówek oznacza, „tak jak, w ten sposób; jak to lub tamto”, a jako spójnik „więc, dlatego też, w rezultacie”. Oto przykład problemów tłumacza, jakie pojawiają się przy najprostszym słówku. Figura rozbitego dzbanka obrazowo tłumaczy relację pomiędzy oryginałem a tymże właśnie przykładem. „W ten sam sposób” [słowo] „so” określa relację podobieństwa i różnicy pomiędzy dosłownym przedmiotem a Benjaminowską figurą, która jest jedynym odpowiednim sposobem wyrażenia owej relacji.

„Większy język”, przekraczający zarówno oryginał, jak i tłumaczenie, przedstawiony jest u Benjamina za pomocą naczynia całego, w którym stanowią one stykające się fragmenty, „w ten sam sposób” jak u Jamesa, u którego dwa ciągi śladów stóp na ośnieżonej równinie bynajmniej nie pokrywają całej materii opowieści. Co Benjamin rozumie jako „całe naczynie”, staje się jaśniejsze w pamiętnym zdaniu parę akapitów dalej. „Większy język” to ów „czysty język”, który obejmuje i oryginał, i tłumaczenie, a o którym nas one informują, jakkolwiek zawsze są to informacje niepełne. Większy język jest sam w sobie „czysty” w tym sensie, że jest niezróżnicowany, a zatem pusty, bez znaczenia, ponieważ znaczenie uzależnione jest od zróżnicowania. Źródło języka i samo znaczenie nie mają znaczenia, tak jak Absolut u Jamesa. „W tym czystym języku”, pisze Benjamin, czy też raczej jego tłumacz, „który niczego już nie wska-

zuje i niczego nie wyraża, lecz jako bezwyrazowe, stwórcze słowo jest właśnie tym, co wskazują wszystkie języki, wszelki komunikat, wszelki sens i wszelka intencja natrafiają wreszcie na warstwę, gdzie muszą ulec wygaszeniu”.

Proust. Literatura jako kłamstwo

Dzieło Marcela Prousta (1871–1922) bardzo różni się od dzieła Dostojewskiego, Trollope’a, Jamesa czy Benjamina. Tytuł wielkiej pseudoautobiograficznej powieści Prousta, *À la recherche du temps perdu*, zwyczajowo był tłumaczony frazą z Szekspira, „Wspomnienie rzeczy minionych” (*Remembrance of Things Past*³). Angielski tytuł gubi quasi-naukowe skojarzenie słowa „recherche”. Dzieło jest poszukiwaniem możliwości odnalezienia zagubionego czasu. Jednym z powracających motywów w Proustowskim *Recherche* jest idea, iż sztuka – malarstwo, muzyka, literatura – sugeruje, że gdzieś tam musi znajdować się niezmiernie bogactwo możliwych alternatywnych światów, ale tylko niektóre z nich zostały przełożone na farbę, dźwięk, słowo. Proust, a raczej jego wyobrażony bohater i narrator, który w pewnym momencie mówi, że możemy go nazywać „Marcel”, potwierdza, iż dla każdego artysty istnieje inna rzeczywistość wirtualna. To trochę coś innego od mojego stwierdzenia, że każde dzieło, nawet tego samego autora, otwiera inny świat.

Co więcej, Proust jawnie (w przeciwieństwie do pozostałych autorytetów) uznaje związek pomiędzy dziełem sztuki a kłamstwem. Skojarzenie poezji z kłamstwem ma długą tradycję. Píše o nim na przykład sir Philip Sydney w *Obronie poezji* (*Apology for Poetry*, 1595). Sydney stwierdza, iż poeta nie kłamie, ponieważ nie rości sobie prawa do mówienia prawdy: „niczego nie potwierdza, a zatem nigdy nie kłamie”. To równoznaczne z przyznaniem, iż jeśli kogoś poezja uwodzi, działa niczym kłamstwo, w które się wierzy. Przykładem byłaby *Przedmowa do Robinsona Crusoe*, w której Defoe utrzymuje, iż nie jest nikim innym niż wydawcą wiernych wspomnień: „Wydawca wierzy, iż rzecz jest precyzyjną, prawdziwą historią; i nie ma w niej ani pozoru zmyślenia”. Obie części tego zdania to kłamstwa. Jeśli nieświadomy czytelnik nie będzie wiedział, iż same są częścią fikcji, zwiódą go.

Literatura jest niczym kłamstwo w tym sensie, że i jedno, i drugie są sprzeczne z wyrażeniami odnoszącymi się do faktów, nie mają odpowiedniego desygnatu. Podobieństwo leży również w tym, iż i jedno, i drugie, jeśli się w nie uwierzy, mogą być performatywnie fortunate. Jeśli powiem „Leje jak z cebra” w słoneczny dzień i tym samym przekonam was do założenia płaszcza przeciwdeszczowego, moja wypowiedź będzie fałszywym, ale jednak skutecznym aktem mowy. Początek *Skrzydeł gołębic* („Kate Croy czekała na ojca...”) jest kłamstwem. Jest nim w tym sensie, że w „prawdziwym świecie” nigdy nie było żadnej Kate Croy, która czekała na ojca. Jeśli jednak słowa zadziałają i dadzą czytelnikowi (temu, który w nie zawierzy) dostęp do wyobrażonego świata *Skrzydeł gołębic*, są wtedy, konstatywnie rzecz biorąc, kłamstwem, ale performatywnie są „fortunate”, aby użyć pojęcia z książki *Jak działać słowami* J.L. Austina – w dalszym ciągu klasycznej pozycji na temat teorii aktów mowy. Jamesowskie słowa służą, na szczęście, do tego, aby coś się wydarzyło.

Proust implicytnie uznaje podobieństwo pomiędzy kłamstwami i literaturą, mówiąc to samo o jednym i o drugim. We fragmencie o tym, jak Bergotte (fikcyjny pisarz w powieści) zawsze wybiera na kochanki kobiety, które go okłamują i w których kłamstwa wierzy, Marcel w elokwentny sposób zamieszcza uogólnienie na temat mocy kłamstw, które, o ile w nie uwierzymy, otwierają bramy światów niepoznawalnych nigdy w inny sposób. Anakolutyczne przejście od trzeciej osoby liczby pojedynczej „on” (odnośnie do Bergotte’a), do pierwszej osoby liczby mnogiej „my” (odnośnie do własnych kłamstw narratora, na przykład tych, które opowiada kochance Albertynie), tworzy implicytne uogólnienie na temat mocy kłamstw. Kłamstwa, ktokolwiek je wypowiada, jeśli w nie uwierzyć, są skuteczne. Innymi przykładami są kłamstwa, które Albertyna opowiada Marcelowi, opisane szczegółowo w innym miejscu *Recherche*:

Kłamstwo, kłamstwo doskonałe o ludziach, których znamy, o stosunkach, jakie nas z nimi łączą, o naszych ewentualnych pobudkach sformułowanych przez nas zupełnie inaczej, kłamstwo o tym, czym jesteśmy, co kochamy, czego doznajemy wobec istoty, która nas kocha i która nas urobiła na swoje podobieństwo, dlatego że nas całe przez cały dzień – to kłamstwo jest niemal jedyną rzeczą zdolną otworzyć nam perspektywy na coś nowego, nieznanego, obudzić w nas uśpione zmysły i objaśnić nam wszechświat, którego nigdy nie bylibyśmy poznali (t. V, przeł. T. Boy-Żeleński).

Fragment w jednym ze swych aspektów bez wątpienia odnosi się zagadkowo do kłamstw samego Marcela Prousta, tworzącego „hetero” bohatera, który jednocześnie skrycie i niebezpośrednio wyraża homoseksualizm autora. Przykładem mogą być imiona głównych postaci kobiecych z życia Marcela, które są żeńskimi formami imion męskich: Gilberta, Albertyna, Andrée⁴.

W późniejszym fragmencie Marcel mniej więcej to samo co o kłamstwach, mówi o sztuce, włączając w nią dzieła literackie. Kontekstem jest tu wysłuchanie pośmiertnego septetu autorstwa fikcyjnego kompozytora z *Recherche*, Vinteuila. Po jego śmierci partytura została w wielkim trudzie odcyfrowana z notatek tak niewyraźnych, powiada Marcel, jak pismo klinowe. Słuchając septetu, Marcel rozpoznaje jego podobieństwo do innego dzieła Vinteuila. Dochodzi w ten sposób do poglądu, iż każdy artysta dostarcza nam informacji o pewnej rzeczywistości wirtualnej, niepoznawalnej przez nas w inny sposób: „Każdy artysta wydaje się obywatelem jakiejś ojczyzny nieznannej, zapomnianej przez niego samego, różnej od tej, z której się zjawi i wyługuje na ziemi inny artysta”. Marcel potwierdza, iż „muzycy nie przypominają sobie tej straconej ojczyzny, ale każdy z nich zostaje zawsze bezwiednie zestrojony z nią w jakimś unisono; szaleje z radości, kiedy śpiewa wedle swojej ojczyzny”. Gdyby zagadkowe nuty Vinteuila nie zostały odcyfrowane, nigdy nie mielibyśmy też dostępu do jego „straconej ojczyzny”, tak samo jak nigdy nie poznalibyśmy odrębnego wszechświata *Legendy wieków* (*Légende des Siècles*) Wiktora Hugo albo jego *Rozmyślań* (*Contemplations*), gdyby Hugo zmarł przed ich napisaniem, ani też do świata Proustowskiego *Recherche*, gdyby ten zmarł w roku 1910: „to, co jest dla nas jego [Vinteuila] prawdziwym dziełem, zostałyby czysto potencjalne [virtuel], równie nieznanne jak owe światy, których nasze poznanie nie osiąga, o których nigdy nie będziemy mieli pojęcia”.

Według Prousta, jak widzimy, owe niezliczone alternatywne wszechświaty zawsze już istniały, wirtualnie. Nie są przez artystów, muzyków, pisarzy wymyślane, ale odkrywane. Niektóre z tych rzeczywistości możliwych zostają sprowadzone do codziennego świata przez obrazy, muzykę albo literaturę. Istniałyby one niemniej nadal, nawet gdyby każda poszczególna kopia *Rozmyślań* Hugo, *Recherche* Prousta czy septetu Vinteuila została zniszczona. Na szczęście dla nas, te i inne dzieła istnieją i dają nam dostęp do swego rodzaju wiecznej

fontanny młodości. Skarb, jakim są dzieła sztuki, pozwala nam w nieprzeliczony sposób rozmnożyć i zróżnicować nasze życia. „Jedyną prawdziwą podróżą”, Marcel powiada,

jedyną kąpielą w wodzie Młodości byłoby [...] widzieć wszechświat oczami kogoś innego, stu innych, widzieć sto światów, które każdy z nich widzi, którym każdy z nich jest, a to możemy uczynić z jakimś Elstirem [malarz w *Recherche*], z Vinteulem [...].

Maurice Blanchot. Śpiew syren

Bez wątpienia Maurice Blanchot jest jednym z najwybitniejszych dwudziestowiecznych badaczy literatury. Jego eseje dotyczą wielu pisarzy, włączając Jamesa i Melville’a spośród autorów amerykańskich. Jednocześnie teksty Blanchota są nieustannie ponawianym, nieustannie negocjowanym, poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie „Czym jest literatura?”. Najważniejszy esej o Prouście autorstwa Blanchota nosi tytuł „Doświadczenie Prousta”. Jest to druga połowa długiego tekstu nazwanego „Śpiew Syren. Spotkanie z wyobrażonym”, a ten z kolei otwiera pracę *Książka, która ma nadejść (Le livre à venir)*, jeden ze zbioru jego esejów. Blanchotowa lektura Prousta jest zgodna z moim rozróżnieniem na dwa doświadczenia czasu u Prousta. Jednym jest słynne przekroczenie go we współobecności dwóch czasów na końcu powieści. W kulminacyjnym epizodzie Marcel ponownie doświadcza uczucia stąpania po nierównych kamieniach bruku przed Bazyliką św. Marka w Wenecji w chwili, gdy wiele lat później stąpa raz jeszcze po nierównych kamieniach bruku przed wejściem do pałacu Guermantów. Utracony czas zdaje się odtworzony.

Jednak Blanchot poprawnie postrzega to doświadczenie odzyskania utraconego czasu jako wprowadzające w błąd wielu czytelników i krytyków. Prawdziwym „doświadczeniem Prousta” jest to, co Blanchot nazywa „un peu de temps à l’état pur”, odrobiną czasu w stanie czystym. Ten czysty czas Blanchot widzi jako czas poza czasem, ów „inny czas”, czas „obrazu”:

Tak, w tym czasie wszystko staje się obrazem, a istotą obrazu jest bycie całkowicie zewnętrznym, bez zażyłości, a zarazem bycie bardziej niedostępnym i bardziej tajemniczym niż wewnętrzna myśl jaźni; bez znaczenia, lecz

wzywając z głębin wszelkiego możliwego sensu; nieodsłoniętym, ale jednak zamanifestowanym, posiadając ową obecność-nieobecność, która konstituuje moc kuszenia i fascynację Syrenami.

Dla Blanchota w tym innym czasie znajduje się źródło pisania. Jest to „tajemnica pisania”. Czysty czas nakazuje przekształcenie całości doświadczenia słownego, jakim dysponuje Marcel, w ową wyobrażoną przestrzeń, w której wszystko staje się obrazem. Kluczowe dla Prousta jest, jak zapewnia Blanchot:

owo objawienie, w którym, za jednym ciosem, a zarazem jednakowoż, pomalą, w owym uchwycie innego czasu, zostaje on wprowadzony w przekształconą zażyłość czasu, tam, gdzie ma do dyspozycji czas czysty, służący jako zasada metamorfozy i wyobrazonego, tak jak i przestrzeni, która już jest rzeczywistością mocy pisania.

Inny czas, „czysty czas”, niczym Benjaminowska „czysta mowa”, która jest pewnym jednostkowym, ogarniającym wszystko słowem bez znaczenia; przestrzeń wyobrazonego, która jest miejscem ciągłej metamorfozy, pomalą, ale jednak naraz – oto podstawowe cechy, które Blanchot przypisuje Proustowskiej „tajemnicy pisania”. Pierwsza część „Pieśni Syren” pożytkuje historię spotkania Odyseusza z Syrenami jako rozszerzoną alegorię, która w sposób bardziej ogólny określa „spotkanie z wyobrażonym”. Mówiąc precyzyjniej, to alegoria, która nie jest alegorią, ale literalną prawdą. W odrobinę zaskakujący sposób (zważywszy na to, co zwyczajowo myślimy o Jamesie i Blanchocie), spośród omówionych do tej pory wersji mojego pomysłu na literaturę, tą, która jest najbliższej Blanchota, jest Jamesowskie pojęcie „czystej materii opowieści” jako pozbawionej cech charakterystycznych połączy śniegu. Benjaminowska idea „czystej mowy” również sytuuje się blisko pojęcia „czystego czasu” u Blanchota. Większość z pozostałych pisarzy, których omawiałem w tym rozdziale, również i ja, myśli o konkretnym dziele literackim, słowach na stronie, jako o materialnym ucieleśnieniu zdarzeń, które istnieją w pewnej wyobrażonej rzeczywistości wraz z ich całym bogactwem detali, oczekując, być może w nieskończoność, na wcielenie w słowa. Takie było moje spontaniczne przekonanie odnośnie do *Robinsona szwajcarskiego*.

Jednak dla Blanchota, jak po części i dla Jamesa, rzeczywistość wyobrazonego, jakkolwiek jest źródłem wszelkiego bogactwa i złożoności dzieła literac-

kiego, sama w sobie jest pozbawiona cech charakterystycznych, jest pusta, to otchłań. Opowiada o tym historia o Odyseuszu i Syrenach. Albo raczej, historia ta sama jest doświadczeniem owego sprzecznego źródła. Tak samo jak w przypadku omówienia Prousta przez Blanchota, jego odczytanie epizodu z Syrenami z *Odysei* polega na rozróżnieniu pomiędzy dwoma rodzajami czasu. Czytelnik pamięta, że Odyseusz został ostrzeżony przez Kirke, iż on i jego marynarze napotkają dwie Syreny. Pojawiają się jako podwojenie, tak samo jak wiele złowróżbnych podwojeń w *Procesie* Kafki. Jedna starczyłaby aż nadto. Dwie to zbyt wiele, rodzaj niesamowitej, niepokojącej, odbijającej się w sobie, lustrzanej dwulicowości. W „Niesamowitym” Freud określa podwojenie osoby jako jeden z przejawów niesamowitego. Szczególnie niesamowite jest spotkanie własnego sobowtóra twarzą w twarz, niczym Syreny, które robią to cały czas, a być może i bliźnięta.

Kirke poradziła Odyseuszowi, by zatkał innym marynarzom uszy woskiem. Powiedziała, iż powinien rozkazać im przywiązać się do masztu, by mógł usłyszeć ich śpiew, ale mu nie ulec, podczas gdy statek przepłynie bezpiecznie koło wyspy Syren. Słowa, które Odyseusz usłyszał, zostają spisane przez Homera, ale oczywiście nie melodia. Jednak tym, co słyszy, jest pieśń wstępna, która dopiero obiecuje prawdziwą pieśń. Prawdziwa pieśń nadejdzie później, jeżeli Odyseusz i jego ludzie wyjdą na brzeg. Śpiew Syren jest zawsze proleptyczny, to przyzwolenie na przyszłość. „Chodź do nas”, śpiewają,

sławiony Odyssie, wielka chwała Achajów, zatrzymaj statek, byś mógł posłuchać naszego głosu. Nikt bowiem nie przepłynie na czarnym okręcie, póki z naszych ust nie posłyszysz słodkiej pieśni. A kto się nią nacieszy, odjeżdża mądrzejszy (przeł. J. Parandowski).

Kirke ostrzegła Odyseusza, iż jeśli zejdzie na brzeg, on i jego ludzie dołączą do bielących się, murszających kości poprzednich ofiar Syren.

Esaj Blanchota rozpoczyna się od spostrzeżenia, iż Syreny nie śpiewają Odyseuszowi, jak już wcześniej pisałem, prawdziwej pieśni, ale obietnicę pieśni, która ma nadejść. Lektura Blanchota wykracza poza tekst Homera i postrzega śpiew Syren jako ucieleśnienie literatury oraz jej związku ze źródłem, które jest zawsze w przedzie, z tyłu albo gdzieś indziej, ale zawsze nieobecne. Oto dlaczego śpiew Syren nie zadowala:

Syreny: najwyraźniej naprawdę śpiewały, ale w sposób niezadowolający, w sposób, który zaledwie sugerował kierunek ku prawdziwym źródłom ich pieśni, prawdziwemu szczęściu pieśni. Niemniej, swym niedoskonałym śpiewem, który jedynie wciąż śpiew zapowiadał, wabiły marynarza w kierunku przestrzeni, gdzie pieśń prawdziwie by się rozpoczęła.

Problem w tym, że to miejsce, które jest prawdziwym źródłem śpiewu, gdzie śpiew prawdziwie się zaczyna, jest również miejscem, gdzie pieśń się kończy. W dość podobny sposób wszelki sens zanika w czystej mowie albo w bezwyrazowym Słowie, odnośnie do którego Walter Benjamin stawia hipotezę, iż jest znaczeniem zarówno oryginału, jak i tłumaczenia:

Czym było to miejsce? Było miejscem, gdzie jedyną rzeczą, która pozostała, jest zniknąć, ponieważ w tym obszarze źródła i początku, sama muzyka zniknęła bardziej całkowicie niż w jakimkolwiek innym miejscu na świecie; było niczym morze, w którym to, co żyje utonie z zatkanymi uszami i gdzie Syreny również, nawet one, na dowód ich dobrej woli, pewnego dnia będą musiały zniknąć.

Jak czytelnik może zauważyć, źródłem śpiewu jest dla Blanchota gładka i złowroga cisza. To cisza morza, które zamknęło się nad kimś, kto utonął pod jego powierzchnią albo to cisza bezdrożnej, wyschniętej pustyni:

[...] dalej była tylko pustynia [...] obszarem, z którego muzyka brała swe źródło, było jedyne miejsce całkowicie bez muzyki, jałowe, wysuszone miejsce, gdzie cisza, niczym hałas, pogrzebała wszelki dostęp do śpiewu w każdym, kto mu się poddał.

Blanchot rozróżnia dwa rodzaje literatury w zależności od ich stosunku do owego milczącego źródła śpiewu. Jedną jest powieść, zapoczątkowana (jak daje do zrozumienia Blanchot) przez *Odyseję*, wraz z jej historią o przebiegłym Odyseuszu, który na wyspę Syren przybywa nietknięty po uprzednich przygodach. W sprytny sposób wymyśla metodę, aby usłyszeć śpiew Syren i im nie ulec, lecz oddalić się bezkarnie. Może wtedy udać się na dalsze przygody, które ostatecznie będą go wiodły do powrotu w ramiona Penelopy i dożycia sędziwego wieku jako głowa rodziny. Blanchot jakoś szczególnie nie podziwia ani powieści, ani Odyseusza, delikatnie mówiąc. Postrzega powieści jako kierowane sekretnym pragnieniem, aby stłumić, pominąć, utaić i zapomnieć o spotkaniu z wyobrażonym, które jest ich tajemniczym źródłem. To sprawia, że powieść

jest „najatrakcyjniejszym z gatunków, tym, który w swej ostrożności i radosnej pustce bierze na siebie zadanie zapomnienia o tym, co inni umniejszają, w momencie, gdy mówią, że jest tym, co zasadnicze”. Jak zgaduję, Blanchot ma na myśli, że „tajemnica literatury” jest bardziej niż zasadnicza. To rodzaj zasadniczości hiperbolicznej, zasadniczości do kwadratu.

Przeciwieństwem powieści jest *récit*, które Lydia Davis raczej błędnie tłumaczy jako „opowieść” [*tale*]. *Récit*, na przykład takie jak samego Blanchota *Wyrok śmierci* (*Death Sentence*) czy *Szaleństwo dnia*, bezpośrednio koncentruje się na wyobrażonym. Historia o Odyseuszu i Syrenach to *récit* ukryte w *Odysei* o ogólnie powieściowym charakterze. Innym przykładem *récit*, który daje Blanchot w swym szkicu, jest, co może zaskoczyć, zważywszy zwyczajową zwiąłość *récit*, owa potworna antypowieść *Moby Dick* Melville’a. To zestawienie sugeruje, że dla *récit* możliwe są dwa rezultaty: śmierć protagonisty połkniętego przez wyobrażone, przez obraz, przez źródłową ciszę (Ahab w *Moby Dicku*) albo przeżycie bohatera w odmowie i niepamięci (Odyseusz w *Odysei*).

Jakkolwiek Blanchot w swym tekście tego nie mówi, w *récit*, nawet w jego własnym, zazwyczaj są dwaj bohaterowie, jeden, który umiera i drugi, który przeżywa, aby przekazać opowieść. Marlow dla przykładu przeżywa śmierć Kurtza w Conradowskim *Jądrze ciemności*. Ismael, pierwszoosobowy narrator Melville’a w *Moby Dicku*, przeżywa śmierć kapitana Ahaba i tonącego statku Pequod. Dryfuje po wodzie na trumnie Queequega, aby opowiedzieć czytana opowieść. Opowiadacz jest ocalonym. Jeśli ma powstać historia, musi pozostać ktoś, kto ją opowie. Conradowski Marlow wymownie formułuje ów związek pomiędzy tym, kto przechodzi do „niewidzialnego”, i tym, kto zostaje ocalony:

I pamiętam najlepiej wcale nie swoją własną mękę – ową wizję bezkształtnej szarżyny, przesiąkniętej fizycznym bólem i niedbałą pogardą dla znikomości wszelkich rzeczy – nawet dla tegoż samego bólu. Nie! Mnie się wydaje, że to jego [Kurtza] mękę przeżyłem. Prawda, że on zrobił ów krok ostatni, że krawędź przestąpił, podczas gdy mnie dozwolono cofnąć wahaając się stopę. I może na tym polega cała różnica; może wszystka mądrość i wszystka prawda, i wszystka szczerłość skupiają się właśnie w owej nieuchwytej chwili, kiedy przekraczamy próg niewidzialnego. Może!

Conrad musi powiedzieć „może”, ponieważ skąd mógłby wiedzieć, samemu nie przekraczając owego progu? Martwi, z tego co nam wiadomo, nie opowiadają żadnych opowieści, a nikt nie może umrzeć śmiercią kogoś innego.

Wyrok śmierci Blanchota zostaje opowiedziany przez tego, kto przeżył czyjąś śmierć. Narrator *Szaleństwa dnia* przeżył sam siebie, przeżył traumę, która dała mu oślepiający wgląd. Można by stwierdzić, że całe dzieło Blanchota jako badacza jest napisane przez kogoś, kto przeżył swą własną śmierć. Blanchot badacz w *Wyroku śmierci* scala obu bohaterów w jednego, tak samo jak Odyseusz, jedyny, który słyszał śpiew Syren, a jednak ocalał. Niemniej samo wykazanie, że tak właśnie jest, nie zaprowadziłoby mnie zbyt daleko, na przykład w lekturze nadzwyczaj późnego quasi-autobiograficznego dzieła Blanchota, *Moment mojej śmierci* (*The Instant of My Death*, 1994). To niewielkie *récit* opowiada opowieść o tym, jak ktoś, „on”, być może sam Maurice Blanchot przeżył doświadczenie spotkania twarzą w twarz z nazistowskim plutonem egzekucyjnym podczas niemieckiej okupacji Francji w okresie II wojny światowej.

Jeszcze jedna „zasadnicza” uwaga musi zostać poczyniona odnośnie do tego, co Blanchot w „Śpiewie Syren” mówi o „tajemnicy literatury”. Napisałem, że historia o Odyseuszu i Syrenach nie jest alegorycznym przedstawieniem związku literatury z jej źródłem. „To nie jest alegoria”, upiera się Blanchot. Dlaczego nie? Odpowiedź brzmi, iż słowa na stronie nie są pośrednią relacją z przestrzeni wyobrazonego, owej przestrzeni, w której wszystko stało się obrazem. Nie są sposobem na mówienie inaczej, to znaczy, na egzoteryczne opowiadanie o czymś „tajemnym” i wieszczęście ezoterycznym. To byłaby właściwa alegoria. Nie. Słowa na stronie, podczas ich kształtowania ręką pisarza lub podczas czytelniczej lektury, jedno po drugim, są temporalnym ruchem, w którym źródło, jak się zdaje, zostaje powołane do istnienia. Początkowy punkt, w paradoksalnym połączeniu kreacji i odkrycia, na które już wskazywałem, jest zarówno przywieziony do istnienia przez słowa *récit* i – jednocześnie – jest wykrywany, odkrywany, odsłaniany jako coś, co zawsze już tam było. „Opowieść”, mówi Blanchot, w zgrabnym ujęciu owego paradoksu, który jest prawdziwą „tajemnicą pisania”,

jest ruchem w kierunku punktu, punktu, który jest nie tylko nieznanym, mrocznym, obcym, lecz również pozbawionym owego ruchu zdaje się nie mieć żadnego wcześniejszego prawdziwego istnienia, a jednocześnie jest tak apodyktyczny, iż opowieść czerpie swą moc powabu jedynie z tego punktu, tak iż nawet nie może się „zacząć” zanim go nie osiągnie – ale jedynie opowieść i nieprzewidywalny ruch opowieści stwarzają przestrzeń, w której punkt staje się prawdziwy, potężny, ponętny.

Słowo klucz w tym długim zdaniu to „*ruch*”, trzy razy powtórzony. „*Ruch*” określa zarazem przestrzenny ruch od słowa do słowa na stronie i ruch bohatera od jednego doświadczenia do kolejnego. Określa również ustawiczny ruch czasu, zmierzanie w kierunku nigdy nieosiągalnego przyszłego celu. Cel ów okazuje się zawsze należeć również do niepamiętnej przeszłości, do owego „*innego czasu*” albo „*czasu bez czasu*”, którego szkice Blanchota i jego *récits* obsesyjnie dotyczą.

Przykładem owej obsesji jest uderzający opis z eseju o wiele późniejszego niż „*Śpiew Syren*” – wiecznego marszu bez udawania się gdziekolwiek, przez opuszczoną przestrzeń wyobrazonego. Blanchot przypisuje ten marsz Bartleby’emu Melville’a z opowiadania „*Bartleby. Skryba*”. W Blanchotowym odczytaniu słów Bartleby’ego „*Wolałbym nie*”, Bartleby podwaja się i podwaja aż staje się całą armią „*zniszczonych ludzi*”. „*Wolałbym nie [...]*”, powiada Blanchot, „*przynależy do nieskończonej cierpliwości; żadna interwencja dialektyczna nie może uchwycić takiej pasywności. Wypadliśmy z bycia, na zewnątrz, gdzie zniszczeni ludzie, nieruchomi, postępujący powolnym i równym krokiem, przychodzą i odchodzą*”.

Jacques Derrida. Literatura jako całkiem inny

Moim ostatnim sprzymierzeńcem w poglądzie, że dzieła literackie odnoszą się nie do świata rzeczywistego, lecz do niezależnie istniejącego świata alternatywnego jest Jacques Derrida (1930–)⁵. Derrida podziwia pracę Blanchota do tego stopnia i pisał o nim tak elokwentnie w tak wielu esejach, iż można by oczekiwać, iż w swym pomysle na literaturę będzie blisko niego. „*Blanchot*”, stwierdza Derrida, „*wciąż czeka na nas, by nadejść, być odczytywanym, odczytywanym na nowo [...]* Powiedziałbym, że nigdy wcześniej nie wyobrażałem go sobie tak dalece przed nami, jak dziś”. U Derridy najbardziej bezpośrednio odpowiedzi na pytanie „*Czym jest literatura?*” zaczerpnięte są jednak, co trochę zaskakuje, o wiele bardziej od Edmunda Husserla, ojca współczesnej fenomenologii, niż od Blanchota. Derridiańskie rozumienie literatury jest również jednym ze względnie niewielu miejsc, w których jawnie przyswaja coś z Jeana-Paula Sartre’a.

Najbardziej eksplicytne definicje literatury zostają przez Derridę podane:

- 1) w wystąpieniu, które dał podczas obrony swojej spóźnionej rozprawy doktorskiej na Sorbonie: „Czas dysertacji. Przystankowanie” (*The Time of a Thesis, Punctuations*);
- 2) w eseju zatytułowanym „Pasje” (*Passions*);
- 3) w „Psyche. Odkrywanie innego”;
- 4) w wywiadzie, jaki udzielił Derekowi Attridge’owi do skompilowanej przez drugiego z nich antologii tekstów Derridy na temat literatury, *Akty literatury (Acts of Literature)*⁶.

Zacytuję i omówię jedynie dwa fragmenty, jeden z „Czasu dysertacji”, drugi z „Psyche. Odkrywanie innego”. W sposób najbardziej eksplicytny zbliżają one definicję Derridy do zapatrywania, które podtrzymuję w tej książce, iż dzieło literackie odpowiada na uprzednio istniejący, niezniszczalny, alternatywny świat albo zdaje z niego relację.

W „Czasie dysertacji” Derrida oszacował swoją publiczności zgromadzonej na obronie doktoratu, iż jego pierwszym i najdłużej utrzymującym się zainteresowaniem zawsze była literatura. Było ono wcześniejsze nawet od jego zainteresowań filozoficznych. Aby to potwierdzić, przyznał, że w roku 1957, na wiele lat, zanim uzyskał doktorat na podstawie pism o Heglu, „zarejestrował”, jak to powiada się we Francji, rozprawę „Idealność przedmiotu literackiego”.

Jakkolwiek Derrida nigdy jej nie napisał, można powiedzieć, że wszystko, co kiedykolwiek stworzył na temat literatury, nakierowane było na realizację tego projektu. Wszystkie jego szkice i książki o literaturze razem zebrane uczyniły go jednym z największych krytyków literackich i teoretyków literatury XX wieku.

Cóż u licha znaczy „idealność przedmiotu literackiego”? Wskazówki dostarczą nam jedno zdanie z „Czasu dysertacji”.

Była to wtedy dla mnie sprawa – powiada Derrida – bardziej lub mniej gwałtownego naginania technik fenomenologii transcendentalnej na potrzeby opracowania nowej teorii literatury, tego bardzo wyjątkowego typu przedmiotu idealnego, jakim jest przedmiot literacki, ograniczony tak zwanym językiem „naturalnym”, pewien niematematyczny i nieumatematyzalny przedmiot, a zarazem taki, który odróżnia się od przedmiotów sztuk plastycznych i muzycznych, tj. od wszystkich przykładów uprzywilejowanych przez Husserla w jego analizie obiektywności idealnej.

Jeśli mówimy o „przedmiocie literackim”, to przystosowujemy dzieło literackie do Husserlowskiej albo bardziej ogólnie, fenomenologicznej teorii przedmiotu. Przedmiotem jest wszystko, co może być „intendowane”⁷⁷ przez świadomość, w szczególnym Husserlowskim znaczeniu słowa „intencja”, która oznacza dla niego nastawienie świadomości na coś. Według fenomenologów świadomość jest zawsze świadomością czegoś. Nie ma czegoś takiego jak pusta albo naga świadomość. Wśród wszystkich niezliczonych przedmiotów, których świadomość może być świadoma, są i przedmioty literackie.

Co znaczą słowa Derridy, korzystające z Husserlowskiej terminologii, że dzieło literackie jest „przedmiotem idealnym”? Najłatwiej wyjaśnić to poprzez przykład zaczerpnięty z geometrii. Jedną z najwcześniejszych książek Derridy było tłumaczenie *O pochodzeniu geometrii* Husserla opatrzone długim tekstem wprowadzającym autorstwa samego Derridy. Trójkąt jest przedmiotem idealnym w tym sensie, że istniałby, nawet gdyby wszystkie trójkąty narysowane na papierze lub ucieleśnione w inny sposób, nawet te stworzone przez przypadkowe skrzyżowanie gałęzi drzew, uległy zniszczeniu.

Derrida w swej nienapisanej rozprawie przyznałby, że dzieło literackie ograniczone jest do danego języka naturalnego. Oznacza to, że przekład je zdradza [*translation traduces*], podczas gdy umatematycznialne przedmioty idealne są w zasadzie uniwersalne, niezależne od jakiegokolwiek „języka naturalnego”. Swoją drogą, jest to, prawdę powiedziawszy, trochę problematyczne założenie. Pomimo uznania różnicy pomiędzy literaturą i matematyką, Derrida wciąż utrzymywałby jednak, że idealny przedmiot literacki „intendowany” przez świadomość czytelnika, gdy ten czyta Proustowskie *W poszukiwaniu straconego czasu* albo *Wielkie nadzieje* Dickensa, istniałby nawet, gdyby każda kopia tych dzieł została zniszczona. Te przedmioty literackie istniałyby nawet, gdyby Proust albo Dickens nie napisali uprzednio swych dzieł. Raz jeszcze natykamy na dziwne i silnie sprzeciwiające się intuicji wyobrażenie, obecne w moim dziecięcym doświadczeniu *Robinsona szwajcarskiego*, że słowa dzieła literackiego nie tworzą świata, z którego zdają relację, lecz jedynie odkrywają go, odsłaniają dla czytelnika.

„Psyche. Odkrywanie innego”⁷⁸ jest lekturą krótkiego wiersza Francisca Ponge’a. Zostało napisane mniej więcej w tym samym okresie, co „Czas dyser-

tacji”. Potwierdza przywiązanie Derridy do poglądu na literaturę z tamtego tekstu, poprzez stwierdzenie, że dzieło literackie nie jest „inwencją” [*invention*] w sensie wymyślenia, fabrykowania, ale w odmiennym, bardziej archaicznym znaczeniu, znajdowania, natrafiania na coś. To, co pisarz wynajduje [*invents*], w sensie znajdowania, odkrywania, określone jest przez Derridę mianem absolutnego „innego”. Dzieło literackie jako zapis słów idealnego przedmiotu, powiada Derrida, „samo się nie odkrywa: może ono być odkryte jedynie przez nadchodzące inne, na którego «przyjdź» można odpowiedzieć innym «przyjdź», jedynym odkryciem godnym zainteresowania” (przeł. M.P. Markowski). Autor dzieła literackiego pisze je w odpowiedzi na narzucone mu nieugięte zobowiązanie, aby przemienić „materię opowieści” (słowami Henry’ego Jamesa) w ową dziwną niematerialną materialność: w słowa.

Mieszana paczka

Dostojewski, James, Trollope, Proust, Blanchot, Derrida – to dopiero mieszana paczka! A jednak wszyscy, choć na całkowicie odmienne sposoby, podtrzymują moje twierdzenie, że każde dzieło literackie dostarcza informacji o odmiennej i jednostkowej rzeczywistości alternatywnej, nadrzeczywistości. Jak się zdaje, jej istnienie nie jest uzależnione od słów danego dzieła. Raczej się ją odkrywa, a nie produkuje. Nie istnieje żadna metoda, aby upewnić się, czy tak jest w istocie, czy też nie. Nie oznacza to, jak podkreślałem, że dzieła literackie nie są powiązane z prawdziwym światem. Dzieła literackie, aby nazywać odkrywane lub też odsłaniane nadrzeczywistości, dokonują przesunięcia w słowach, które odsyłają do rzeczywistości społecznej, psychologicznej, historycznej i fizycznej. Lektura jest ich sposobem na zaistnienie w świecie materialnym. Poprzez wpływ, częstokroć kluczowy, jaki wywierają na przekonania i zachowania czytelników, dzieła literackie wkraczają wtedy ponownie do „prawdziwego świata”.

4. Po co czytać literaturę?

Wirtualne rzeczywistości są zdrowe

Jak już wcześniej powiedziałem, 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 dziwny, absurdalny, zwodniczy. To znaczy, będzie się taki wydawał wszystkim z wyjątkiem tych, którzy mają niecodzienny dar refleksji nad tym, co wydarza się 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 pomieszkowania 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 wirtualną rzeczywistość, zostanie zawsze w ten lub w inny sposób zaspokojona – jeśli nie poprzez dzieła literackie, to przez gry komputerowe, przez filmy lub przez popularne wideoklipy. Trudno sobie wyobrazić kulturę ludzką, 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. Postacią wytworzoną podczas relatywnie krótkiego, historycznego okresu kultury, w której papier odgrywał dominującą rolę.

Zadawała mnie taka odpowiedź na pytanie „Po co czytać literaturę?”. Odpowiada mojemu żywionemu przez całe życie przeczuciu, czym jest literatura i dlaczego dobrze ją czytać. Zarazem, w dziejach historii Zachodu padło wiele innych, całkowicie odmiennych i całkowicie niezgodnych odpowiedzi na pytanie, dlaczego powinniśmy czytać literaturę (albo tego nie robić). 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 jednak, że Platon (ok. 427–348 p.n.e.), Arystoteles (384–382 p.n.e.) i Biblia nie są absolutnym początkiem. Zawierają w sobie okruchy i fragmenty idei, historii oraz założeń o wiele starszych. Walter Pater, późny pisarz ery wiktoriańskiej, pisze w *Platonie i platonizmie* (*Plato and Platonism*) o tej cesze Platona, posługując się czterema pięknymi figurami. Pisma Platona są niczym kamień, który sam zawiera w sobie skamieliny, albo niczym palimpsest (tj. rękopis wymazany i zapisany raz jeszcze, ale w którym stare zapisy z lekka przebijają spod nowych), albo niczym gobelin utkany z już wcześniej użytych nici, albo niczym 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 drobniotkie pozostałości wcześniejszego organicznego życia w kamieniu, z którego on sam buduje. [...] Niewielką przesadą 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, by czytać (lub nie czytać) opowieść o Abrahamie i Izaaku z Księgi Rodzaju, są całkowicie odmienne od powodów, by czytać (lub nie czytać) 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 nierzadko 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 Ozeasa 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 Estery, razem ze wspomniałymi 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 wątplenia jeszcze długa droga prowadzi od św. Pawła do *Clarissy* Samuela Richardsona, lecz wielkie europejskie powieści epistolarne z XVII i XVIII 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 do określonego adresata: albo zbiorowego (do Rzymian, Filipian, Koryntian, Hebrajczyków itd.), albo do danej osoby (do Gajusa w przypadku *Trzeciego Listu św. Jana*), zostały opublikowane i jednocześnie 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* Richardsona 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 XIX 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 nowo ustanowionego 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 na przeciągu ostatnich wieków sankcjonowany jest przez władzę państwową. Ma to miejsce nawet w krajach fundowa-

nych 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 sytuje 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 poglądy Platona na temat poezji, 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 jest 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* (przeł. K. Jeżewska) oraz „Muzo! Męża wyśpiewaj, co święty gród Troi / Zburzywszy, długo błędził” w *Odysei* (przeł. L. Siemieński). Inwokacje sugerują, że Homer nie tworzy owych eposów, a jedynie je wyśpiewuje. Jest brzuchomówczym rzecznikiem Muzy. Rapsod, niczym drugi z namagnetyzowanych pierścieni, kiedy recytuje lub śpiewa wiersze, 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 co do roszczeń rapsoda. *Ion* może być czytany jako pierwsza w naszej kulturze istotna demystyfikacja poetyckich pretensji do przemawiania z boskim autorytetem.

Co więcej, natchniony rapsod jest według Sokratesa (a prawdopodobnie i Platona) niebezpieczny, ponieważ stanowi wyraźne zakłócenie *status quo*. Źródło autorytetu rapsoda byłoby tak czy inaczej nadprzyrodzone. Trudno oszacować stopień Sokratesowej ironii w rzekomej pochwalie Iona, pochwalie uczestnictwa w magnetycznym łańcuchu, który przenosi natchnienie z Homera na Iona jako 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 wieszczem (przeł. W. Witwicki).

Słowa te nie do końca brzmią jak jednoznaczna aprobata poety.

Można by spisać długą historię przekonania, że literatura pochodzi 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, oraz ich sekularyzacja w romantycznej doktrynie nadprzyrodzonego natchnienia. Jej przykładem jest twierdzenie Percy'ego 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” (przeł. J. Świerzowicz).

Dla Shelleya „poeci są nierozpoznanymi prawodawcami świata” (przeł. zmien.). 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 Hierarchii² 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»^{3?}”. 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.

Shelley’owska 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*, odnosząc się do lady Glencory z jego *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 postrzegać jako oczywiste i uniwersalne. Wyobrażenia typu „bycie 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 właściwie 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 niż jakiś kolejny zbiór założeń ideologicznych. Kulturę można zdefiniować jako grupę społeczną, która akceptuje podobne założenia odnośnie 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 wobec 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 to w ogóle możliwe i zakładając, że w ogóle chcemy to zrobić.

Dlaczego Platon tak bardzo bał się poezji?

Drugi pogląd Platona na temat poezji, zaświadczony w *Państwie*, jest w stosunku do tego z *Iona* o wiele bardziej pejoratywny. Również ma długą historię – aż do dnia dzisiejszego. W *Państwie* poezja zostaje potępiona, a poeci wygnani tylko z tego powodu, iż poezja to udane „naśladownictwo”. Jest ono złe z dwojakich przyczyn. Po pierwsze, nie stanowi prawdziwej rzeczy, a coś pochodnego, ubocznego. W tym sensie jest fałszywe, niezależnie od tego, jak

bardzo udana to kopia. Platon utrzymywał, iż na przykład złe jest już naśladownictwo „idei” łożka, idealnego paradygmatu, od którego każde prawdziwe łożko zostaje skopiowane. Obraz łożka albo jego opis w poezji, taki jak Homero-owy opis małżeńskiego łoża Odyseusza w *Odysei* (o nogach z wciąż ukorze- nionych pni drzewa oliwnego) oddala się podwójnie. Jest kopią kopii, kto go zatem potrzebuje?

Co więcej, w drugim odrzuceniu poezji przez Platona naśladownictwo ludi w literaturze zatruwa czytelników. Jest to w *Państwie* jego drugie zastrzeżenie dotyczące poezji. Poezja jest chwytliwa. Czytelnicy wyobrażają sobie, iż są herosami i heroinami, o których czytają. Tymczasem wszyscy ludzie powinni pozostać tymi, 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. Kiedy udaje jednakże, 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 przebiega szybko, w kulminującej degradacji, przez seksistowski łańcuch bytów od mężczyzn do kobiet, do zwierząt, do 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, by nie czytać literatury. Niemniej winniśmy mieć w pamięci, iż tak samo jak Platon, wcielając się w rolę Sokratesa, potępia wcielanie się w rolę, 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 wciąż ma dla nas charakter rozstrzygający, tzn. powieści. Mówi Sokrates:

Więc nie pozwolimy [...] żeby ci, o których my niby to dbamy i trzeba, żeby wyrosli 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 wiosłarzami, 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 upodabniać (przeł. W. Witwicki).

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 *Ulissiesie* dźwięku, jaki wydaje prasa drukarska:

„Słt. Najniższy walec najbliższej maszyny wypchnął do przodu swą ruchomą platformę z pierwszą partią złożonego we czworo papieru. Słt. Prawie ludzkie było to słt, którym nawoływała, aby zwrócić uwagę. Robi wszystko, co może, aby przemówić” (przeł. M. Słomczyński), czy też na początku *Finnegans Wake*, dźwięku grzmotu: „bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronnt uonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!”. Joyce utrzymuje, że pisarz może i powinien naśladować wszystko za pomocą słów, korzystając ze swojej suwerennej władzy. Aż dreszcz przechodzi na myśl, co by Platon pomyślał o monologu Molly Bloom z końcówki *Ulissesa*. Potwierdzenie Joyce’owskiej władzy przybiera hiperboliczną postać w (przywodzącym na myśl Shelleya) zobowiązaniu zawodowym Stephena Deadalusa z *Portretu artysty w wieku młodzieńczym*: „Witaj życie! Jak milion razy wcześniej, ruszam naprzeciw prawdziwemu doświadczeniu, by wykuć w kuźni duszy niestworzone dotychczas sumienie mojego plemienia” (przeł. J. Jarniewicz).

Platońskie potępienie zgubnych skutków naśladownictwa odbija się szerokim echem poprzez całe wieki tradycji Zachodu właśnie z powodu takich przesadnych roszczeń dotyczących pisarskiej władzy. Na przykład w protestanckim potępieniu czytania powieści. Protestanczy 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 Immanuela Kanta (1724–1804) w jego *Krytyce władzy sądenia* (1790). „Czytanie powieści”, stwierdził, mniej więcej wprost powtarzając Platona, „osłabia pamięć i psuje charakter”⁴. 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, bowiem jest fanatyzmem solidarności z czysto fikcyjnymi postaciami, podczas gdy to w prawdziwym świecie powinniśmy rozstrzygać, jakie są nasze obowiązki etyczne – nie z sympatią, lecz apatią. Czytanie powieści to przykład 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 notatek 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 [bohaterka bardzo popularnej w osiemnastym wieku powieści Samuela Richardsona, *Sir Charles Grandison* (1753–1754) – J.H.M.], a teraz została wdową. Jak niewielki entuzjazm będzie wykazywać, by udać się do kuchni!

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 nakłonionych 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 rolą, jaką ma 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 pochwyć:

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, zachwyty 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 określili 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, różnaitość (zdolną zapewne osiągnąć ogromne rozmiary) charakterystycznych gestów.

Moją dziecięcą uległość wobec *Robinsona szwajcarskiego* 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 pobawić się na zewnątrz. Proustowski Marcel, w dzieciństwie niepoprawny czytelnik, 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 utylitarystycznego 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. Twierdzą, że zarówno dzieło literackie, jak i gra komputerowa tworzą przed tymi, którzy czytają książkę lub grają w grę, wyobrażoną rzeczywistość. Twierdzą 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 grach, pierwsza na grze w karty, druga na grze w szachy? Dla Carolla w każdym razie (a dla mnie także) istnieje głębokie powinowactwo pomiędzy czynnością opowiadania a gramami.

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 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 i 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 naśladownictwie znajdujemy przyjemność. Jak zapewnia w niezruszenie 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 przyjemność (przeł. H. Podbielski).

Tragedia, powiada Arystoteles, to naśladownictwo akcji. Sama akcja najczęściej jest wcielona w opowieść lub mit, który wszyscy widzowie tragedii już znają, na przykład w historię o Edypie, a który najogólniej dotyczy zagadkowych i nieodgadnionych relacji pomiędzy bogami i ludźmi. Przykładem (z *Króla Edypa* Sofoklesa) może być pozbawione odpowiedzi pytanie, dlaczego boski Apollo zdecydował się tak okrutnie ukarać Edypa, 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, którym towarzyszą owe uczucia” [*through a course of pity and fear complet[es] the purification of tragic acts which have those emotional characteristics*]. Tragedia działa zatem jak swego rodzaju oczyszczająca [*cathartic*] homeopatia.

Ale jest to tylko jeden z możliwych sposobów rozumienia cokolwiek enigmatycznych wykładowych zapisków, składających się na *Poetykę* Arystotelesa, a które przez wieki sprawiały 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 obecności 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:

Fabuła 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 zdarzeń.

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, którym towarzyszą owe uczucia”. Łączyłoby to tragedię z jej źródłami, z rytuałami oczyszczenia, które były przedstawieniem i powtórzeniem jawnie udratyzowanych 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

nie jest niemal obsesyjnie zainteresowany różnymi postaciami irracjonalnego – niczym Edyp, celuje w racjonalne mistrzostwo ujęcia tego, co irracjonalne. W swym postępowaniu powtarza wzorzec paradygmatycznej, jego zdaniem, tragedii *Króla Edypa*, sięgającej swymi korzeniami dionizyjskich rytuałów. Poniękąd 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 na temat tego, po co czytać literaturę lub oglądać przedstawienia teatralne, nadal – w różnych przekształceniach – zachowują swą moc. Przykładem może być powszechne w XIX i XX wieku przekonanie, iż literatura zajmuje w jej otoczeniu kulturowym pozycję instytucji publicznej. Literatura czerpie autorytet ze swojej funkcji społecznej. Jego słusność 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 stanowi precyzyjne przedstawienie rzeczywistości społecznej i włada założeniami ideologicznymi. Czasami nadawany jest on w wyniku poglądu, iż literatura kształtuje struktury i przeświadczenia społeczne – poprzez skuteczne rozplanowanie „strategii obejmowania 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. Nadawany jest on z zewnątrz literatury, często w wyniku wiary w prawdziwość odniesienia do rzeczywistych spraw społecznych. 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”.

Kiedy Karol Dickens (1812–1870) broni *Olivera Twista* w przedmowie do trzeciego wydania (1841), utrzymując, że przedstawienie Nancy jest „PRAW-DZIWE”, 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”. Potrzebny jest 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. Tłuszcz z ciała pali się niczym wosk ze świecy. Ubrania ofiary służą jako knot. Czy dostarczenie przez współczesną naukę dowodu sprawia, że w oczach dzisiejszych czytelników spontaniczne samospalenie Krooka w *Samotni* staje się bardziej prawomocne? Trudno byłoby zaprzeczyć.

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

Literatura jako zakamuflowana autobiografia

Autorytet pewnej nadprzyrodzonej przyczyny, twarda rzeczywistość pozawerbalnego świata społecznego jako podstawa, czyste zło/dobro władzy, jaką „fikcje” sprawują nad zachowaniami tych, którzy im zawierzyli – w dziejach tradycji Zachodu wszystkie źródła autorytetu literatury zachowały swą moc.

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 niż specjalnym przypadkiem tej niespójnej mieszanki.

Czwarta przyczyna autorytetu literatury dopełni mój repertuar historii, jaką opowiedzieliśmy sobie, aby wyjaśnić, dlaczego powinniśmy (lub nie) czytać literaturę. Nie tylko są one pomiędzy sobą niespójne. Nie są również w stanie zawrzeć, 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 jednym 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 w *Śmierci autora* (1968) go zabić. Autor potwierdza zasadność dzieła, nadaje mu solidne podstawy. Nieprzebrana liczba niedawnych badań, zwłaszcza nad literaturą angielskiego i kontynentalnego renesansu, przekonała wielu, że osobowość jest „skonstruowana”. Osobowość to sprawa „urabiania-się”. Nie jest ani wrodzona, ani ofiarowana od Boga. Zgodnie z takim poglądem osobowość produkują ideologiczne i kulturowe otaczające siły, oczywiście również te wcielone w „dzieła literackie”. 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 pokaźna liczba osób od czasów Szekspira do dzisiaj wierzy, że osobowość jest dana od Boga, niezmienna, jednolita, stała od narodzin. Pewność, co do tego, to ważny składnik naszych tradycji religijnych i prawnych, chrześcijańskich, żydowskich i muzułmańskich. Jak prawo mogłoby ogłosić kogoś prawnie i moralnie odpowiedzialnym za czyn, gdyby w przeciągu czasu nie był on tą samą osobą? Przekonanie, iż ja jest czymś chwiejnym i zróżnicowanym, dostarcza doskonałej okazji do wykreśce-

nia 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 ten pogląd, wykładając i 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 można obwiniać autora za to, co napisał. 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 wywiady ze mną z gazet i czasopism, 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).

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” dzien-

nika „New York Times” z 26 grudnia 2000 roku, 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 uroczne zdjęcie uśmiechniętej Alice Walker w jej domu w Berkeley w Kalifornii; wygląda na miłą osobę. Wywiad zakłada, że czytelnicy będą bardziej zainteresowani autorką niż jej pisarstwem, że czytelnik będzie postrzegał utwory jako wypływające bezpośrednio z jej psychiki. Jakkolwiek rzekomą okazją do wywiadu Gussowa jest wydany niedawno zbiór opowiadań Walker *Iść dalej to iść 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 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 wierzy. Czytelnik dowiaduje się, że myśli ona o swoim dziele jako o przydawaniu życia zza grobu wcześniejszym pokoleniom jej rodziny:

„Łamała mi serce myśl, że nie przetrwają w postaci, która byłaby im jakoś wierna – temu, kim byli i jakie sprawiali wrażenie”, powiedziała. Poprzez swe pisarstwo 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 *Odkrywczytni 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 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, myśląc głos narratora z autorskim. 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 przebiegle 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 posiada coś, 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 twardo wierzy, iż powinnością

powieściopisarzy 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 nowojorskie⁵) pokazuje wprost, w jaki sposób może 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 findesieclowym 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 kwituje:

Jeśli życie wokół nas przez ostatnie trzydzieści lat odmawia usprawiedliwienia tych przykładów, tym gorzej dla życia. Godna 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 wypowiedanie prawdy za pomocą trafnych konstatacji jest „gorszące”.

Skąd bierze się wiarygodność takich przedstawień, jak 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 Albertyny 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 przywiedziony do wiary, iż (jakkolwiek w tamtej chwili już martwy) Bergotte jednak żył i był w stanie z nią rozmawiać. W innym miejscu 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 miesiący nie było jej w Paryżu. Założmy, 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 o władnęby 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 postęпки ludzkie, zwłaszcza istot, które kochamy, umocnionych przeciw naszemu wątpieniu bajkami przeznaczonymi na to, aby je chronić (przeł. T. Boy-Żeleński).

A oto opis autorstwa Henry'ego Jamesa podobnej magicznej siły, tym razem usytuowanej po stronie pisarza. W jego przypadku autor posiada 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. Zgrabne 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 przekonania pragnienie, by przyjmować na wiarę; lecz jest to jedynie ostateczny owoc podstępnych machinacji ze strony autora aż do wzniesłego końca; i jest to pod każdym względem odmienna sprawa).

Passus ten oznaczały 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 przeróżnych „podstępnych machinacji”, autor musi ułożyć tekst, który nakłoni czytelnika do zawierzenia fikcji niemającej żadnej możliwej do udowodnienia 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 wątpliwość. Komentując „całkiem zmyślny *Wzór na dywanie*”, James stwierdza, „Właśnie tutaj mamy dobry przykład czytelnicznej 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 czytel-

niku predyspozycję do zawierzenia na słowo. To predyspozycja, by przyjąć za dobrą monetę wirtualną rzeczywistość, do której wkracza czytelnik podczas lektury danego dzieła. Miało to z pewnością miejsce, gdy czytałem *Robinsona szwajcarskiego* 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 zejść (przeł. A. Przybyśławski).

Lektura *Śmierci Iwa* 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 chodziło, co powiedziałem” i tym samym uciec od obietnicy albo zobowiązania, dla bigamistów, krętaczy w zakładach i innych nikczemnych ludzi staje otworem droga do tego, by ich proceder uszedł im płazem. Lepiej powiedzieć, zapewnia Austin, „Moje słowo jest moim zobowiązaniem⁶⁷”. Nie jest istotne, o czym myślałem, kiedy wypowiedziałem takie a takie słowa albo kiedy je zapisałem. Trzeba uszanować efekt, jaki wywołują. W tym, iż Austin kilka 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. Dla mnie istotne jest pierwsze twierdzenie Austina, że pracę słów trzeba postrzegać jako samorzutną, niezależnie od intencji wypowiadającego.

Jeśli przyłożę to założenie do literatury rozumianej jako akt mowy, zwłaszcza jeśli pomyślę o każdym dziele, a uważam, że powinniśmy, jako wyjątkowym, jednostkowym, *sui generis*, cofnie mnie to do punktu wyjścia, kiedy zostałem oczarowany przez *Robinsona szwajcarskiego*. Książka oddziałała na mnie tak, jak oddziałała, bez jakiegokolwiek wiedzy o autorze lub też o tym, co, jego zdaniem, robił z powieścią. Dzieło zadziałało. Zadziałało, otwierając meta-rzeczywistość 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 zna, 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 poprzez słowa 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 dłoniach, gdy czytamy *Robinsona szwajcarskiego* albo *Foe* J.M. Coetzee’go to urządzenie do rzeczywistości wirtualnej.

Nie da się rozstrzygnąć, czy rzeczywistość wirtualna, do której wkraczamy podczas lektury powieści Trollope’a, Jamesa albo wierszy 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 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.

5. Jak czytać literaturę?

Nauczanie czytania to robota dla frajera

Opowiadać, w jaki sposób czytać komuś, kto czytać już umie, to robota dla frajera [*mug's game*], jak powiedział T.S. Eliot o pisaniu poezji. Prawdopodobnie miał na myśli tyle, że pisanie poezji wymaga mnóstwa zakuwania. Według *Oxford English Dictionary* słowo „mug” jest, albo było, slangowym terminem na Uniwersytecie Oksfordzkim na określenie studenta, który bardzo dużo się uczy, „kujona”. Czasownik „to mug” oznacza „zgåłębiać (diedziny) poprzez wyteżoną naukę”. Eliot mógł mieć również na myśli to, że poeta jest „przestępcą” – zgodnie z innym sensem słowa „mug” (w Stanach Zjednoczonych). Notorycznie powtarzał, iż znaczenie w wierszu jest niczym ochłap mięsa, który włamywacz rzuca pilnującemu domu psu, aby dostać się do środka. Nauczanie czytania to „mug's game” w obu tych znaczeniach. Trzeba mnóstwo wiedzieć, na przykład, wszystko na temat tropów, nie wspominając już o historii i historii literatury. Co więcej, jak będą to sugerować dwa ostatnie rozdziały, to, czego się naucza, w żaden sposób nie jest niewinną umiejętnością.

Nauka czytania wydaje się również niepotrzebna. Skoro umiesz czytać, umiesz czytać. Kto potrzebuje jakiegokolwiek dalszej pomocy? To, w jaki sposób ktoś przechodzi od analfabetyzmu do umiejętności czytania i pisania, a od tej umiejętności w stopniu podstawowym do bycia „dobrym czytelnikiem”, pozostaje czymś na kształt tajemnicy. Zmysł ironii, na przykład, jest warunkiem dobrej lektury, ale wrażliwość na nią wydaje się w populacji rozmieszczona nierównomiernie. W żaden sposób nie jest ona tożsama z inteligencją. Ironię się łapie albo nie. Słowa Dickensa z *Samotni* o Jo, zamiataczu ulic, stanowią dla nas, czytelników, poruszający obraz tego, jak to musi być, gdy się nie umie ani czytać, ani pisać:

Dziwny musi to być stan, być takim jak Jo! Snuć się po ulicach w nieobeznaniu z kształtami i w kompletnych ciemnościach odnośnie do znaczenia tych wszystkich tajemniczych symboli, zjawiających się w takiej obfitości

nad sklepami, na rogach ulic, na drzwiach i w oknach! Widzieć, jak ludzie czytają, widzieć, jak ludzie piszą, widzieć, jak listonosz przynosi listy i nie mieć najmniejszego pojęcia o tym całym języku – być, na każdą jego drobinę, ślepym jak kura i głuchym jak pień¹.

Ślepotą na ironię, nawet u kogoś, kto doskonale umie „czytać”, nie jest zasadniczo odmienna od pustki niezrozumienia u Jo.

Prawdopodobnie to, co faktycznie dzieje się podczas lektury z uczuciami i umysłem danej osoby, gdy ta już „nauczyła się czytać”, różni się pomiędzy poszczególnymi ludźmi bardziej, niż byśmy sobie tego życzyli albo oczekiwali. Nauczyciele, ci nieuleczalni optymiści w beznadziejnych sytuacjach, częstokroć zakładają, iż dzieje się dokładnie to samo u wszystkich uczniów, gdy wypełniają polecenie, by „Przeczytać *Samotnię* na następny wtorek” albo „Przeczytać następujące wiersze Yeatsa na piątkowe zajęcia”. Z doświadczenia wiem, że zdarzają się wtedy przerażająco różne sprawy. Jednakże, można by się cieszyć ze sposobu, w jaki uczniowie stawiają opór wobec planów odrysowywania ich od szablonu. Zebranie twardych danych na temat tego, co faktycznie dzieje się, gdy uczniowie czytają „zadany materiał”, wcale nie jest proste. To tak samo trudne do ustalenia, jak poznanie innych istotnych rzeczy dotyczących wnętrza innej osoby, na przykład tego, co ma na myśli, gdy mówi „kocham cię”, albo tego, w jaki sposób jawią się jej określone barwy.

Mimo to, pouczające są dziwne rozbieżności i „mylne odczytania”, które I.A. Richards zgromadził i przedstawił w *Krytyce praktycznej (Practical Criticism)* po tym, jak poprosił uczniów o odpowiedź na wiersze, jakie rozdał w formie „konspektów”. Tymi uczniami byli w miarę podobni studenci w Cambridge. Mieli mniej więcej to samo zaplecze klasowe i przeszli taką samą wcześniejszą edukację. A jednak, nie tylko „źle zrozumieli wiersze”, według standardów większości wykształconych ludzi, błędnie je interpretując oraz uznając dobre za złe, a złe za dobre. Źle zrozumieli wiersze na najróżniejsze i niedające się łatwo poklasyfikować sposoby.

Prawie powszechna umiejętność pisanie i czytania była ważnym składnikiem kultury druku oraz czynnikiem towarzyszącym wyłanianiu się demokratycznego państwa narodowego. Jak pokazała to Patricia Crain w *Historii A (The Story of A)*, uczenie dzieci alfabetu za pomocą „abecadła” było w kulturze

druku znaczącym sposobem ich indoktrynacji ku dominującym ideologiom coraz bardziej kapitalistycznej i konsumerskiej kultury. Dla przykładu, „A jak *Apple Pie* (placek z jabłkiem)” zachęca dziecko do myślenia o nauce alfabetu jako o czymś powiązanim z jedzeniem, a co może być bardziej amerykańskie od placka z jabłkiem? Po tym, jak już dziecko nauczy się czytać, książki dla dzieci (choćby *Robinson szwajcarski*) kontynuują pracę urabiania na wzorowych obywateli. Dzisiaj umiejętność czytania i pisanie jest być może coraz mniej do tego potrzebna. Telewizja i kino wykonują tę samą pracę interpelacji² poprzez słuchowe i wizualne wyobrażenia [*images*]. *Ulica sezamkowa*, telewizyjny program dla dzieci, uczy alfabetu i metody fonetycznej. Jednakże jego prawdziwa moc nauczania mieści się w skeczach i występach marionetek, silnie indoktrynujących nawet tych, którzy czytać nie potrafią. To nie jest z miejsca zła rzecz. Jak się zdaje, to z racji posiadania języka istoty ludzkie łączą się w „społeczności” osób, które postrzegają i oceniają rzeczy w podobny sposób, chociaż nie można wyobrazić sobie społeczeństwa wolnego od uprzedzeń i niesprawiedliwości. To jeden z powodów, dla których demokracja zawsze dopiero „ma nadejść”. To oddalony horyzont sprawiedliwości, ku osiągnięciu którego wszyscy winniśmy pracować.

A zatem, zakładając, że nadal jest ktoś, kto literaturę chciałby czytać, w jaki sposób to robić? Daję tutaj dwa, sprzeczne i niedające się łatwo pogodzić, przepisy. Gdy zestawimy je ze sobą, otrzymamy aporię czytania.

Czytanie jako Schwärmerei

Jeśli faktycznie jest tak, jak utrzymywałem, że każde dzieło literackie otwiera jednostkowy świat, nieosiągalny w żaden inny sposób niż poprzez lekturę, czytanie winno być sprawą bezwarunkowego poświęcenia całego umysłu, serca, uczuć i wyobraźni, aby na podstawie słów odtworzyć ten świat wewnątrz siebie. Winno być rodzajem fanatyzmu, upojenia, hulanki, którą Immanuel Kant nazywa „Schwärmerei”. Dzieło budzi się do życia jako pewien wewnętrzny teatr, który w przedziwny sposób wydaje się niezależny od słów na stronie. Tak było w moim przypadku, gdy po raz pierwszy czytałem *Robinsona szwaj-*

carskiego. Zdolność ta staje się prawdopodobnie w większym lub mniejszym stopniu uniwersalna od momentu, gdy opanowało się czytanie, to znaczy od momentu, gdy opanowało się przemianę owych niemych i obiektywnie niemających znaczenia kształtów w litery, słowa i zdania, które odpowiadają językowi mówionemu.

Domyślałem się, że mój wewnętrzny teatr, moja hulanka, a teatr i hulanka kogoś innego nie są w ogóle zbieżne. Nawet jeśli tak jest, wyobrażony (a wytworzony przez dane dzieło) świat każdemu czytelnikowi zdaje się obdarzony niepodważalnym autorytetem. Jednym z potwierdzających to empirycznych testów jest reakcja wielu osób podczas oglądania filmowej adaptacji czytanej wcześniej powieści: „Nie, nie! To wcale nie tak! Wszystko pomieszali”.

Ilustracje, zwłaszcza w książkach dla dzieci, odgrywają istotną rolę w kształtowaniu owego wyobrażonego teatru. Oryginalne ilustracje do książek o Alicji, autorstwa Sir Johna Tenniela (1820–1914), pokazały mi, w jaki sposób mam wyobrażać sobie Alicję, Białego Królika, Tirlu Boma i Tirlu Bima oraz całą resztę. A jednak mój wyobrażony świat po drugiej stronie lustra przewyższał nawet obrazki Tenniela. Henry James w *Małym chłopcu i innych* (*A Small Boy and Others*) złożył hołd sile ilustracji George’a Cruikshanka (1792–1878) do *Olivera Twista*, przez które jawił się mu wyobrażony świat:

Być może za sprawą owych tak przerażających obrazów był nawet w większym stopniu Cruikshanka niż Dickensa; wszystko było naznaczone ową cechą charakterystyczną Cruikshanka, przez którą ofiarowane kwiaty lub dobroć, sceny i postaci, w zamierzeniu niosące pocieszenie i radość, pod ręką rysownika jawiły się subtelniej złowieszczo, sugestywniej dziwnie niż jawne zło i groza.

Dwa inne przykłady: kto z czytelników, którzy widzieli cudowne fotografie Coburna, użyte do frontyspisów „nowojorskiego” wydania dzieł Henry’ego Jamesa albo fotografie frontyspisowe dzieła Thomasa Hardy’ego (z wydania *Wessex*³ albo rocznicowego), nie ukształtował swojej wyobraźni pod ich wpływem?

Jestem tu, po jednej ze stron aporii czytania, orędownikiem niewinnego, dziecięcego zapomnienia się w akcie lektury, bez podejrzliwości, zastrzeżeń, wypytywania. Taka lektura tworzy dobrowolne zawieszenie niewiary, by użyć

słynnego wyrażenia Coleridge'a. Jest to jednakże zawieszenie, które nawet już nie wie, że niewiara może być możliwa. Zawieszenie, które nie jest już dłużej wynikiem świadomego wysiłku woli. Staje się spontaniczne, niezapobiegliwe. Analogia do wzajemnych zapewnień „kocham cię” pomiędzy dwiema osobami nie jest rzucona od niechcienia. Jak powiada Michel Deguy, „La poésie comme l'amour risque tout sur des signes” (Poezja, tak jak miłość, stawia wszystko na znaki). Związek pomiędzy czytelnikiem a czytaną opowieścią jest jak związek miłosny. W obu przypadkach to sprawa oddania się innemu bez reszty. Książka w dłoniach albo na półce wypowiada władczy rozkaz „Przeczytaj mnie!”. Posłuchać go, to postąpić równie ryzykownie, ryzykancko, nawet niebezpiecznie, jak odpowiedzieć na czyjeś „Kocham cię” słowami „Ja też cię kocham”. Nigdy nie wiadomo, do czego może doprowadzić wypowiedzenie tego zdania, tak samo jak nigdy nie wiadomo, do czego może doprowadzić lektura danej książki. Zaznajomienie się z pewnymi książkami było dla mojego życia decydujące. Każda z nich była punktem zwrotnym, znakiem nowej epoki.

Czytanie, tak samo jak bycie zakochanym, w żaden sposób nie jest aktem biernym. Pochłania wiele energii emocjonalnej, umysłowej, a nawet fizycznej. Czytanie wymaga pozytywnego wysiłku. Trzeba poświęcić pełnię władz umysłowych, aby odtworzyć wewnątrz siebie wyobrażony świat dzieła w takiej pełni i z taką wyrazistością, jak to tylko możliwe. Dla tych, którzy nie są już ani dziećmi, ani dziecinnymi dorosłymi, konieczny jest dodatkowo inny rodzaj wysiłku. Jest nim próba, która równie dobrze może się nie powieść, zawieszenia wpojonych odruchów czytania „krytycznego” albo podejrzliwego.

Jeśli ten podwojony wysiłek (pozytywny i negatywny) nie powiedzie się, nie ma możliwości, by dowiedzieć się, jakie niebezpieczeństwa skrywa poddanie się magicznej mocy słów na stronie. W podobny sposób właściwie w ogóle nie będzie się słyszeć muzyki w utworze muzycznym, jeśli cała uwaga skupi się na rozpoznawaniu poszczególnych detali technicznych partytury albo na rozważaniach nad nawiązaniami do muzyki wcześniejszej. By prawidłowo czytać literaturę, trzeba stać się małym dzieckiem.

Aby to urzeczywistnienie mogło nastąpić, tak samo jak w przypadku muzyki, wymagana jest określona prędkość czytania. Jeśli zbyt długo zamarudzi się nad słowami, tracą one swą moc bycia oknami na to, co dotychczas niepo-

znane. Jeśli zagrać sonatę fortepianową Mozarta albo jedną z *Wariacji Goldbergowskich* Bacha zbyt wolno, nie brzmią jak muzyka. Konieczne jest właściwe tempo. Zdanie to jest prawdziwe również w odniesieniu do czytania rozumianego jako wytwarzanie rzeczywistości wirtualnej. Trzeba czytać szybko, *allegro*, w tańcu przebiegając oczami przez stronę.

Nie wszyscy są w stanie czytać w ten sposób wszystkie dzieła literackie. O wiele bardziej lubię *Wichrowe wzgórze* Emily Brontë (1818–1848) od *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotty Brontë (1816–1855). Czuję, że skoro aż tylu dobrych czytelników lubi drugą z książek, powinienem podziwiać ją o wiele bardziej, niż to robię. *Dziwne losy Jane Eyre* wydają mi się ckliwym spełnieniem życzeń, wraz z wielkim momentem kulminacyjnym – małżeństwa pomiędzy Jane a oślepionym, okaleczonym, symbolicznie wykastrowanym Rochesterem: „Czytelniku, zostałam jego żoną” (przeł. G. Jaworska). Odczuwam taki sam opór wobec D.H. Lawrence’a. Kulminacyjny moment *Zakochanych kobiet*, w którym Ursula i Birkin w końcu uprawiają miłość, wydaje mi się śmiechu warty, nie ze względu na niego samego, ale ze względu na pretensjonalny język opisu: „Ursula zaspokoila pożądanie. Rupert zaspokoil pożądanie. Gdyż była dla niego tym, czym on był dla niej – odwiecznym cudem mistycznej, dotykanej, cielesnej inności” (przeł. I. Szymańska). Ba! Dla mnie to po prostu głupie. Powiedzieć, że coś jest głupie, to pozbawić je mocy otwierania nowego świata, w takim wypadku to tylko martwe litery wypełniające stronę. Kto inny przedłoży inne kandydatury. Powieści Anthony’ego Trollope’a nieustannie rzucają na mnie swój urok, zarówno w odtwarzaniu ideologii klasy średniej doby wiktoriańskiej, jak i w ukrytej krytyce owej ideologii. Znam jednak kogoś, dla kogo dzieło Trollope’a jest irytujące, ponieważ dostrzega w nim fałszywe przedstawienie kobiecej psychologii.

Dobra lektura to powolna lektura

Jednakże dobre czytanie wymaga również czytania powolnego, nie tylko roztańczonego *allegro*. Dobry czytelnik jest kimś, kto niczego w tekście nie traci, w ten sam sposób, w jaki James określił relacje pomiędzy dobrym pisa-

rzem a życiem: „Starać się być jednym z tych, którzy niczego nie tracą”. Oznacza to coś dokładnie odwrotnego od dobrowolnego zawieszenia niewiary, które nawet nie pamięta już o niewierze dobrowolnie zawieszanej. Oznacza lekturę *lento*, której adwokatem jest Friedrich Nietzsche. Taki czytelnik zatrzymuje się przy każdym kluczowym słowie lub wyrażeniu, ostrożnie przypatrując się temu, co wcześniej, co później, spacerując w większym stopniu, niż tańcząc, pełen obaw o to, by tekst sam mu czegoś nie narzucił. „Gdy roję sobie obraz doskonałego czytelnika – powiada Nietzsche – to staje się zeń zawsze potwór odwagi i ciekawości, prócz tego coś giętkiego, chytrego, przezornego, urodzony poszukiwacz przygód i odkrywca” (przeł. L. Staff). Powolna lektura, krytyczna lektura, oznacza ostrożność na każdym kroku, sprawdzanie każdego szczegółu dzieła, próbę rozgryzienia, co sprawia, że magia działa. Oznacza to zajmowanie się nie nowym światem, który otwiera się za pomocą dzieła, ale środkami, które owo otwarcie wywołują. Różnicę pomiędzy dwoma sposobami czytania można porównać do różnicy pomiędzy nabraniem się na olśniewające show czarodzieja z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* a – wręcz przeciwnie – dostrzeżeniem nędznego cyrkowca, który skrywa się za maską, pociąga dźwigienki i obsługuje maszynę, tworząc fałszywe iluzje.

W dziejach naszej powikłanej tradycji demystyfikacja ta przybierała dwie, do dziś obecne postaci. Pierwszą można określić jako „lekturę retoryczną”. Takie czytanie oznacza poświęcenie wzmożonej uwagi figurom językowym, za pomocą których magia działa – obserwacje: w jaki sposób używany jest język figuratywny, zmian punktów widzenia, owej tak istotnej ironii. Na przykład, ironia jest obecna w rozbieżnościach pomiędzy wiedzą narratora w powieści a tym, co narrator solennie relacjonuje jako wiedzę, myśli i uczucia bohaterów. Czytelnik retoryczny jest biegły we wszelkich zwyczajach „uważnego czytania” [*close reading*].

Inną postacią czytania krytycznego jest badanie sposobów, w jakie dzieła literackie wpajają przekonania na temat stosunków rasowych, klasowych oraz dotyczących płci kulturowej. Rozumie się je jako tryby postrzegania, wydawania sądów i działania, które przedstawiane są jako obiektywnie prawdziwe, podczas gdy faktycznie mają charakter ideologiczny. To językowe fikcje ma-

skujące się jako prawdy o rzeczywistości. Taki rodzaj demistyfikacji nosi dzisiaj miano „studiów kulturowych”, a czasami „studiów postkolonialnych”.

Nie powinniśmy zapominać, że dzieła literackie zawsze pełniły silną funkcję krytyczną. Mogą tyleż rzucać wyzwanie hegemonicznym ideologiom, co je wspomagać. Literatura we współczesnym zachodnim sensie słowa, jako czynnik towarzyszący kulturze druku, całkowicie wykorzystała swoje prawo do wolności słowa. Przedstawione przez Prousta zadurzenie Marcela w Albertynie ukazuje jego mistyfikację tak sugestywnie, że czytelnik sam w niej uczestniczy. Choć jest z niej uroczą kłamczucha, czytelnik uznaje wyobrażoną Albertynę za nieodparcie atrakcyjną. Dodatkowo Proust ze skruchą dekonstruuje to zadurzenie. Pokazuje, że opiera się ono na błędnych odczytaniach, na iluzjach. Krytyka kulturowa kontynuuje linię i wyjaskrawia krytyczne zamięłowania literatury w zachodniej kulturze druku. Jednakże jednym z efektów obu form krytyki – lektury retorycznej i krytyki kulturowej – jest pozbawienie dzieł literackich (wobec danych czytelników) ich najwyższej władzy, którą sprawują, gdy są czytane *allegro*.

Aporia lektury

Dwa sposoby czytania, których orędownikiem tutaj jestem, niewinny i demistyfikujący, stoją wobec siebie w opozycji. Każdy z nich wstrzymuje możliwość zadziałania tego drugiego – stąd też aporia lektury. Złączenie obu trybów w jeden akt czytelniczy jest skomplikowane, być może niemożliwe, jako że wzajemnie się powstrzymują, uniemożliwiają. Jak niby można by oddać się dziełu literackiemu z całego serca, pozwolić, by wykonywało swoją pracę, a jednocześnie trzymać się od niego na dystans, z podejrzliwością mu się przyglądać i jeszcze rozbierać na części, żeby zobaczyć, jak działają jego trybiki? Jak możliwe jest czytanie *lento*, i *allegro*, łączące dwa tempa w nieprawdopodobnym tańcu lektury – zarazem szybkim i wolnym?

Dlaczego tak czy owak mielibyśmy pozbawić literaturę jej niesamowitej mocy otwierania alternatywnych światów, niezliczonych wirtualnych rzeczywistości? Postępowanie takie wydaje się okropne i niszczycielskie. Niestety –

książka, którą właśnie czytacie, to egzemplifikacja tego niszczytelstwa. Nawet jeśli wysławia magię literatury, to jednocześnie, ujawniając ją, także ją zawiesza.

Można wskazać dwie przesłanki przemawiające na rzecz wysiłku demystyfikacji. Jedną z nich jest przynależność literaturoznawstwa, zinstytucjonalizowanego w większym stopniu w szkołach i na uniwersytetach, w mniejszym w dziennikarstwie, do ogólnego zamiłowania naszej kultury w zdobywaniu wiedzy ze względu na nią samą. Przeznaczeniem zachodnich uniwersytetów jest odkrywanie prawdy o wszystkim – motto Uniwersytetu Harvarda brzmi „Veritas” – dotyczy to również prawdy o literaturze. W moim przypadku powołanie do literaturoznawstwa zastąpiło powołanie do nauk ścisłych. Przerzuciłem się z fizyki na literaturę w połowie moich studiów pierwszego stopnia. Motywem była quasi-naukowa ciekawość, która dotyczyła wówczas (i nadal dotyczy) radykalnej obcości dzieł literackich, różnicy pomiędzy nimi samymi i pomiędzy nimi a zwyczajnym, codziennym użyciem języka. Cóż do licha, pytałem sam siebie, nakłoniło Tennysona, z założenia człowieka zdrowego na umyśle, do posługiwania się językiem w tak niezwykle osobliwy sposób? Dlaczego to zrobił? Do jakich możliwych do wyobrażenia użyc odwoływał się ów język w chwili, gdy był spisywany albo jakie użycia mógłby mieć dzisiaj? Pragnąłem i nadal pragnę wyjaśniać literaturę w taki sam sposób, w jaki fizyk pragnie wytłumaczyć anomalie w „sygnałach” docierających do nas z otoczenia czarnej dziury albo z kwazarów. Nadal próbuję i nadal nie pojmuję.

Druga przesłanka jest apotropaiczna. Zależnie od punktu widzenia może to być motyw szlachetny lub też podły. Ludzie żywią zdrowy lęk przed władzą dzieł literackich, by wpajając niebezpieczne albo niesprawiedliwe założenia dotyczące rasy, klasy i płci kulturowej. Zarówno studia kulturowe, jak i lektura retoryczna (zwłaszcza w jej odmianie „dekonstruktywistycznej”) mają zamysł obronny, higieniczny. Zanim lektura retoryczna, „powolne czytanie”, pokazała mechanizm, za pomocą którego funkcjonuje magia literacka, nie było już żadnej magii. To takie czary-mary. Zanim dokonano feministycznego odczytania *Raju utraconego*, już pokazano, czym są seksistowskie założenia Milтона („On Bogu służy jedynie, gdy ona / Bogu w nim”; przeł. M. Słomczyński). Jednakże poemat stracił również swoją cudowną zdolność do przedstawienia czytelnikowi wyobrażonego Edenu zamieszkałego przez dwoje pięknych, uerotyzowa-

nych ludzi: „A więc dłoń w dłoni chodzili i byli / Z par najpiękniejszą, jakie kiedykolwiek / W miłosnym dotąd splotły się uścisku”. Nieprzejednany krytyk może również przypomnieć odczarowanemu [demystified] czytelnikowi, iż obraz Edenu przedstawiony jest poprzez spojrzenie rozżalonego i zawistnego świadka, Szatana. „O piekło!”, powiada Szatan, „Cóż to ze smutkiem dziś widzą / Czy me”.

Szatan Milтона może być określony mianem prototypowego demystyfikatora lub podejrzliwego czytelnika, krytyka-sceptyka albo niedowiarka. Friedrich Nietzsche również mógłby być prototypem współczesnego krytycznego czytelnika. Nietzsche był z wykształcenia profesorem retoryki antycznej. Z *genealogii moralności* oraz wiele innych jego pism zawiera pracę krytyki kulturowej, zanim ta się pojawiła. W słynnym zdaniu z *O prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym* Nietzsche definiuje prawdę, „veritas”, nie jako stwierdzenie albo przedstawienie rzeczy takimi, jakie są, ale jako tropologiczne fałszerstwo, w skrócie, jako literaturę. „Prawda”, powiada Nietzsche, „[jest] ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów” (przeł. B. Baran). Czytelnik zauważy, że Nietzsche postrzega formy kulturowe, w tym literaturę, jako wojenną, agresywną, „ruchliwą armię”, której trzeba dać odpór za pomocą równie wojowniczych broni dzierzonych przez krytyka. A także, że Nietzsche sam daje tego przykład, posługując się antropomorfizmem we własnym określeniu prawdy mianem ruchliwej armii. Broń prawdy zwraca on przeciwko niej samej.

Nie ma cienia wątpliwości, że obie formy czytania krytycznego, lektura retoryczna i studia kulturowe, przyczyniły się do śmierci literatury. Nie jest przypadkiem, że czytanie krytyczne w funkcji demystyfikacji pojawiło się w zaostrzonych postaciach w tym samym momencie, gdy suwerenna władza literatury nad indoktrynacją kulturową zaczęła słabnąć. Nie pragniemy już tak bardzo, nie chcemy, by literatura nas wrabiała.

Dłaczego uwielbiałem *Robinsona szwajcarskiego*

Powracam teraz do *Robinsona szwajcarskiego*. Posłużę się nim do zegzemplifikowania owej nieoczywistej współobecności dwóch zdefiniowanych przeze mnie sposobów czytania. Właśnie ponownie przeczytałem powieść,

prawie sześćdziesiąt pięć lat po mojej ostatniej lekturze, aby sprawdzić, jak ją dzisiaj pojmuję. Muszę wyznać, że byłem tak samo (albo prawie tak samo) oczarowany jak podczas pierwszej lektury, gdy miałem około dziesięciu lat. Wciąż widzę przed oczyma duszy ów dom na drzewie, który rodzina Robinsonów zbudowała po tym, jak ocalała z katastrofy morskiej. Po raz kolejny odkryłem ową wspaniałą, bezpiecznie bezludną, tropikalną wyspę, rojącą się od wszelkiego rodzaju ptaków, zwierząt, ryb, drzew i roślin. Wciąż widzę ową w pełni rozwiniętą farmę, którą Robinsonowie budują, jej dom letni i dom zimowy, zabudowania gospodarskie, pola ziemniaków, ryżu, manioku, ogrody warzywne i kwiatowe, drzewa owocowe, opłotki, akwedukty, mnożące się jak wszystko inne udomowione zwierzęta – kaczki, gęsi, strusie, bydło, świny, gołębie, psy, oswojony szakal, oswojone flamingi (!) i tak dalej. Czego się nie wymyśli, mają to w obfitości – mnóstwo cukru, soli, mąki, ryżu, narzędzi, nawet maszyn rolniczych. Wciąż cieszę się z decyzji, którą ojciec, matka i dwójka dzieci podejmują na koniec, by pozostać w kolonii, „Nowej Szwajcarii”, nawet w momencie, gdy już zostali odratowani i mogliby powrócić do „cywilizacji”.

Jednak sądzę, że teraz wiem, dlaczego *Robinson szwajcarski* tak mnie oczarował. Jedno z moich najwcześniejszych wspomnień to wycieczka namiotowa, podczas której ojciec niósł mnie na plecach w „koszu”. Szliśmy z resztą mojej rodziny i jeszcze jedną w Adirondack na północy stanu Nowy Jork. Biwakowanie miało dla mnie taki sam magiczny charakter jak czytanie *Robinsona szwajcarskiego*. Miało się tylko to, co dało się unieść na plecach, a można było rozbić obóz, pościłać trochę pachnących balsamicznych gałęzi na posłanie, zrobić ognisko, aby coś ugotować i dla ciepła, w skrócie, stworzyć całkiem nowy domowy świat na odludziu. Wciąż pamiętam przyjemność zasypiania razem z innym dzieckiem w otwartym od przodu szałasie, byłem owinięty kocem (nie było wtedy śpiworów), wdychałem balsam i słuchałem szmeru głosów dorosłych, gdy zasiedli przy dogasającym ogniu. *Robinson szwajcarski* to hiperboliczna wersja tej przyjemności. To głębokie zadowolenie płynące z instynktu wicia gniazda. To stworzenie z materiałów pod ręką (oraz kilku rzeczy ocalonych z wraku, oczywiście!) nowego świata, metaświata. W tym sensie *Robinson szwajcarski* jest cudowną alegorią tego, co, jak sądzę, dokonuje każde dzieło literackie. Książkowa rodzina stwarza nowe królestwo dzięki ciężkiej pracy

i pomysłowości. Czytelnik książki stwarza wewnątrz swej wyobraźni nowe królestwo. Jest to wirtualna rzeczywistość, która do czasu wydaje się bardziej prawdziwa, a już z pewnością bardziej warta zamieszkania niż „prawdziwy świat”.

Robinson szwajcarski czytany lento

Tyle, jeśli chodzi o lekturę *allegro* – lektura *lento*, podejrzliwa, wytwarza kompletnie inny efekt. Prawie sześćdziesiąt pięć lat szkolenia i praktyki zawodowej sprawiło, że nie jestem w stanie zawiesić moich odruchów krytycznych. W wieku lat dziesięciu z pewnością nie byłbym w stanie przeprowadzić lektury *lento*, nie żebym tego wówczas chciał. Dowodem na to jest moje rozdrażnienie, gdy matka powiedziała mi, że książka to fikcja i wskazała na nazwisko autora ze strony tytułowej. W magii zaczęła pojawiać się wyrwa.

Element fikcji, fałszu zostaje wypomniany, moim zdaniem, zupełnie niepotrzebnie, przez dementi zamieszczone na odwrocie strony tytułowej wydania *Robinsona szwajcarskiego* w miękkiej okładce, o które się wystarałem: „Niniejsza książka to dzieło fikcji literackiej. Wszystkie przedstawione postaci i wydarzenia są zmyślane, a ich ewentualne podobieństwo do prawdziwych osób jest czysto przypadkowe”. Po co w ogóle zwracać sobie tym głowę? Kto jeszcze poza niewinnym dziesięciolatkiem, którym wówczas byłem, mógłby pomyśleć, że *Robinson szwajcarski* jest czymkolwiek innym niż dziełem fikcji literackiej? Któż dziś na świecie pomyślałby o pozwaniu Tor Books⁴ za zdradzanie sekretów życia prawdziwych ludzi w książce, która po raz pierwszy została opublikowana (w oryginalnej wersji po niemiecku) w 1812 roku? Co więcej, jak to się często zdarza, dementi jest kłamstwem. Ojciec, matka i czterech synów z *Robinsona szwajcarskiego*, jak się możemy dowiedzieć, są ściśle wzorowani na rodzinie autora, Johanna Davida Wyssa. Wyss był szwajcarskim duchownym, niegdyś kapłanem wojskowym. Żył w latach 1743–1818. Ernest, drugi z synów w powieści, jest wzorowany na synu Wyssa, Johannie Rudolffie Wyssie. On to, przy współudziale ojca, przygotował obszerny rękopis do publikacji, wprowadzając jednocześnie wiele zmian.

Przynajmniej w jednej kwestii miałem rację. *Robinson szwajcarski*, jakim znają go dziś angielscy czytelnicy, nie ma jednego autora. To praca zbiorowa, a także przekład. Rozpoczął się od improwizowanych pod wieczór opowiadań, które Johann David Wyss przedstawiał swoim czterem synom. Opowieści te były ciągiem dalszym do czytanego im na głos *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe. Wyss, jakkolwiek przy tuszy, był gorliwym myśliwym, rybakim, amatorem świeżego powietrza, prawdziwym Szwajcarem. Przeczytał sporo książek podróżniczych (Kapitana Cooka *Podróże (Voyages)*, opłynięcie Lorda Ansona z 1748 roku i wiele innych). Wiedział mnóstwo o historii naturalnej, wiele z tego najwyraźniej z książek z ilustracjami – o kangurach, flamingach, dziobakach itd.

Wyss był prawdziwym dzieckiem oświecenia. Opowiadki były przyjemną metodą nauki synów: historii naturalnej i czegoś, co moglibyśmy określić jako „mądrość lasu” – na przykład, jak zbudować most z gałęzi, jak obliczyć z ziemi wysokość drzewa, jak wyprawić skórę zwierzęcia. Jego zamiarem było, jak stwierdził Wyss, „za pomocą ciekawych spostrzeżeń obudzić w synach ciekawość, dać czas na pracę ich wyobraźni, a potem naprawić jakiegokolwiek błędy, które popełnili”. Wyss spisał wiele z epizodów owej rozwijanej bez końca opowieści w pokaźny, 841-stronicowy rękopis. Johann Rudolf Wyss, jeden z synów Johanna Davida Wyssa, był profesorem filozofii w Bernie, folklorystą, autorem szwajcarskiego hymnu narodowego. Za zgodą ojca przejrzał i przeredagował rękopis do druku w 1812 roku, pod jego własnym imieniem (Johanna Rudolfa). Książka nazywała się *Der Schweizerische Robinson; oder, Der schiffbruchige Schweizerprediger und seine Familie (Robinson szwajcarski; albo Szwajcarski duchowny ocalały z katastrofy morskiej i jego rodzina)*.

Alte to nie koniec historii. W roku 1814 pojawiło się francuskie tłumaczenie z nowym zakończeniem niejakiej Mme la Baronne Isabelle de Montolieu. Po nim przyszło kolejne tłumaczenie na francuski, autorstwa Mme Elise Volart, dokładające jeszcze nowego materiału. Pierwszy przekład na angielski, *Rodzina Robinsona Crusoe (The Family Robinson Crusoe)*, jest dziełem Mary Jane Godwin i dodaje jeszcze więcej nowego materiału. Zostało wydane w roku 1814 w wydawnictwie M.J. Godwin and Co. Mary Jane Godwin posługiwała się raczej pierwszym tłumaczeniem francuskim, a nie niemieckim oryginałem.

Była żoną filozofa politycznego, powieściopisarza i pedagoga Williama Godwina. Publikacja stanowiła część jego projektu książek dla dzieci, „biblioteki dla młodzieży”. Przedmowa, która brzmi, jakby mógł napisać ją sam William Godwin, jest w istocie wyjaśnieniem Johanna Rudolfa Wyssa, w jaki sposób rękopisowi ojca nadał kształt książki do publikacji. Niemniej jednak przedmowa, jak zauważył Jason Wohlstadter, jest trafnym wyrazem antyrussowskich przekonań, iż dzieci można wiele nauczyć z naturalnej historii, geografii i innych pożytecznych spraw za pomocą takich książek, jak *Robinson szwajcarski*.

Później przyszło wiele nowych wersji anglojęzycznych. Dodawano nowe epizody i wydawano skrócone wersje. Na przykład epizodu końcowego, w którym zostaje uratowana Emily Montrose, angielska dziewczyna, rozbitek, brakuje w najwcześniejszych wersjach, choćby tej autorstwa Godwin. Historia jest w zasadzie niewyczerpywalna, niczym telewizyjna telenowela, zawsze prowokuje do dodania jeszcze jednego epizodu, spotkania z jeszcze jednym egzotycznym zwierzęciem, drzewem albo ptakiem. Anglojęzyczna wersja W.H.G. Kingstona (1889) z czasem stała się wersją standardową. Nie wiem, którą wersję czytałem, spośród moich książek z dzieciństwa, ta nie ocalała. Mam jednak moje stare egzemplarze *Alicji w Krainie Czarów* oraz *Po drugiej stronie lustra* z ilustracjami Tenniela. Czytać nauczyłem się sam, gdy miałem pięć albo sześć lat. Miałem dość przymusowego polegania na matce. Jakkolwiek nie wiedzieliśmy tego ani moja matka, ani ja, był to bunt przeciwko zakazowi z przedmowy do tego, co w tłumaczeniu Godwin nosiło tytuł *Rodzina Robinsona Crusoe*:

W istocie bardzo rzadko się zdarza, a może nigdy, by słuszne było, że dzieci same czytają; tymi kruchymi laty doprawdy niewiele jest jednostek, które nie są ani zbyt opieszale, ani zbyt żwawe, ani zbyt wybredne, aby z pożytkiem mogły się poświęcić tego rodzaju zajęciom.

Najciekawszy jest sposób, w jaki czytelnik po czytelniku byli pochłaniani przez rzeczywistość wirtualną odślanianą przez *Robinsona szwajcarskiego* do tego stopnia, iż czuli się upoważnieni do rozszerzania oryginału o nowe epizody. Zupełnie tak, jakby raz już będąc w owej alternatywnej rzeczywistości, można było zwiedzać i spisywać nawet te obszary, których nie zanotował Wyss – tak silne jest czytelnicze przekonanie o jej niezależnym istnieniu.

6. Jak czytać komparatystycznie albo odrabianie roboty dla frajera

Przed i po *Robinsonie szwajcarskim*

Co jest tendencyjnego albo ideologicznego w *Robinsonie szwajcarskim* (1812)? Co dostrzeżga znający się na rzeczy, demystyfikujący, krytyczny czytelnik, jakim się stałem? Zwięzłych odpowiedzi dostarczy porównanie z dwoma innymi dziełami – z *Robinsonem Crusoe* (1719)¹, podążając w jednym historycznym kierunku, oraz z książkami o Alicji (1865 i 1871) w drugim, wraz z dalszym rozwinięciem ku stosunkowo niedawnemu *Foe* (1986) południowoafrykańskiego autora J.M. Coetzeeego.

Robinson Crusoe to wariacja na temat opowieści o synu marnotrawnym. Zasada się na ironicznej niewspółmierności pomiędzy pierwszoosobowym narratorem wtedy a mądrzejszym, pierwszoosobowym narratorem teraz. Sam postępuję podobnie: roztrząsam po fakcie naiwność, która pozwoliła, że uwiódł mnie *Robinson szwajcarski*. Ironia *Robinsona Crusoe* działa w obie strony. Starszy, mądrzejszy narrator opowiada czytelnikowi, jakim to był autodestrukcyjnym głupcem, gdy nie usłuchał ojca i nie pozostał w domu, by wieść szczęśliwe życie w stanie średnim, do czego powoływała go Opatrzność. Jednocześnie czytelnik wie, że nie byłoby żadnej opowieści, gdyby Crusoe nie sprzeciwił się ojcu i nie wypłynął w morze. Czytelnik, nie tak znowu skrycie, podziwia zarówno ryzykanctwo Crusoe, jak i jego odwagę oraz spryt okazany w ratowaniu się po katastrofie statku. Przecież ostatecznie katastrofa morska jest dla Crusoe szansą na doświadczenie nawrócenia. Tak postrzegana powieść staje się ironiczną pochwałą radzenia sobie na własną rękę, niezależności i polegania na sobie. Taka ironia jest całkowicie nieobecna w *Robinsonie szwajcarskim*.

Spoglądając w przeciwnym kierunku historycznym, *Przygody Alicji w Krajinie Czarów* oraz *Po drugiej stronie lustra* antycypują już modernistyczne

i postmodernistyczne lęki na temat wytwarzanej natury podmiotowości, jej zależności od języka innych ludzi. Książki o Alicji przedstawiają także modernistyczne przekonanie o niemożliwości znalezienia sensu (na podstawie tradycyjnych założeń) w świecie absurdalnym, wewnętrznie sprzecznym albo po prostu szalonym. Są kwintesencją „literatury” – polegają na grach słów, na aluzji i parodii, na ironicznej rozbieżności pomiędzy tym, co wie narrator, a tym, co wie bohaterka, choć to mądre dziecko. Jak każdy czytelnik wie, cechy te są doprowadzone do jawnego absurdu. Istnieje potężna, wciąż pęczniejąca, literatura przedmiotowa na temat *Robinsona Crusoe* oraz książek o Alicji, jednak stosunkowo niewiele napisano o *Robinsonie szwajcarskim*. Jest tak, zapewne dlatego, iż nikt z wyjątkiem specjalistów od literatury dziecięcej nie potraktował go na tyle poważnie, by poświęcać mu czas.

Foe jako rewizjonistyczny komentarz

Foe Coetzeego jest najnowszą (z tego, co wiem) i zarazem jedną z najwybitniejszych „robinsonad”, jakie wywołał *Robinson Crusoe* Daniela Defoe. Tak samo jak *Robinson szwajcarski* zainspirował czytelników do dodawania nowych epizodów, *Robinson Crusoe* zainspirował swoich czytelników do napisania zupełnie nowych książek (takich jak *Robinson szwajcarski* albo *Foe*). *Foe* wyobraża całkowicie inną narrację na temat wyspy zamieszkałej przez „Kruzo”. Skrócenie imion Defoe i Crusoe² wskazuje na przemoc, jakiej dopuszcza się Coetzee w odniesieniu do oryginału. To okaleczenie podobne do tego, jakiego w *Foe* doświadczył Piętaszek.

Głównym narratorem w *Foe* jest kobieta-rozbitek, Susan Barton. Dopływa do brzegu wyspy i odnajduje tam Kruzo oraz niemego Piętaszka – handlarze niewolnikami ucięli mu język. Owo okaleczenie pokrywa się z innym „jeszcze potworniejszym okaleczeniem” (przeł. M. Konikowska), które Susan dostrzega później w powieści, gdy ten tańczy półnago, w podwiewanej todze, albo też czytelnik może myśleć, że je dostrzega. Jej relacja jest cokolwiek niejasna: „Co było przede mną ukryte, ujawniło się. Zobaczyłam; lub raczej oczy miałam otwarte i mogłam ujrzeć to, co się przed nimi znalazło. Zobaczyłam i dałam

temu wiarę [...]”. Czytelnik nie dowiaduje się, co dokładnie zobaczyła. W każdym razie Piętaszek żyje w ciszy. Nie może opowiedzieć swojej historii. Oznacza to, iż dysponujemy całkowitą swobodą, by wymyślić mu jakąkolwiek historię, jaką zechcemy. Reaguje tylko na kilka poleceń, których nauczył go Kruzo.

Na wyspie z *Foe* prawie wszystko jest inne od tego, jakie było w wersji De-foe. Kruzo w *Foe* uratował z wraku jedynie nóż, a nie cały zestaw przydatnych rzeczy. Kruzo, Piętaszek i Susan muszą przetrwać na gorzkiej sałacie, rybach i ptasich jajach. Pomimo że nie ma ziaren, które mógłby tam zasadzić, z pomocą niewolniczej pracy Piętaszka, Kruzo buduje absurdalny, skomplikowany system obmurowanych kamieniem teras. Cała trójka zostaje uratowana po roku i zabrana do Londynu. Tam Susan odnajduje Foe, uznanego autora, by ten wiernie spisał jej historię, jako że sama nie czuje się do tego zdolna.

Znaczna część drugiej połowy owej niewielkiej powieści zawiera przemyslenia Susan: samotne albo w dialogu z Foe. Dotyczą one głównie natury opowieści [*narrative*] i trudności związanych z jej wiernym napisaniem. Jedna z nici w tym wątku sprawia, że *Foe* jest kolejnym przykładem przemawiającym na korzyść mojego przekonania, iż literatura daje dostęp do wirtualnej rzeczywistości. Susan wyobraża sobie, jak Foe pisze na swoim poddaszu, potem przeirywa, pozostawiając swe wyobrażone postaci, grenadierów, złodziei, prostytutki i całą resztę, zastygłych na chwilę w świetle cieni, z którego przyzywa je za pomocą pióra. W okresie, gdy Susan jest oddzielona od Foe, a ten ukrywa się przed aresztowaniem za długi, Susan sądzi, iż odwrócił myśli od niej i od Piętaszka; pisze do niego: „Odwrócił od nas myśli – mówiłam sobie – z równą łatwością, jakbyśmy byli parą jego flandryjskich grenadierów, aliści zapomniał, że choć owi grenadierzy zapadają w czarodziejski sen, ilekroć on sam się oddała, to Piętaszek i ja nadal jemy, pijemy, trapimy się”.

Susan zwraca się do Foe, by ten zamienił jej wierną historię [*story*] w opowieść [*narrative*]. Pragnie opowieści, która jest nie tylko prawdziwa, ale zawiera także materię:

Albowiem choć historia moja przekazuje prawdę, nie przekazuje materii prawdy (widzę to jasno, nie ma potrzeby udawać, że jest inaczej). Aby wypowiedzieć prawdę w całej jej materialności, konieczny jest człowiekowi spokój i wygodne krzesło z dala od wszelkiej dystrykcji, a także okno, by przez nie wyglądać; i jeszcze sztuka postrzegania fal, tam gdzie przed

oczyna ciągną się pola, i wyczuwania słońca tropików, gdy jest zimno; a na czubkach palców słowa zdolne uchwycić wizję, zanim ta zblaknie. Ja nic z tego nie mam, pan natomiast ma wszystko.

Innowacją, której Coetzee dokonuje w idei, iż literatura umożliwi dostęp do alternatywnego świata, jest zarówno sugestia przeprowadzona za pomocą inwaginacji (termin Derridy) opowieści wewnątrz opowieści, jak i jawne stwierdzenie, iż prawdziwy świat również jest rzeczywistością wirtualną. *Foe* to odczytanie *Robinsona Crusoe* na wielu różnych polach. Jednym z nich jest sugestia, że wszystko to stek kłamstw wymyślonych przez Defoe. W przeciwieństwie do spisanej opowieści Susan, która zdaje relację z tego, co się naprawdę wydarzyło. Ujawnia, co Defoe powinien napisać, gdyby dążył do prawdy. Jednakże jej opowieść wpisana jest w ramę historii spotkania z człowiekiem o imieniu „Foe”. Domyślam się, że gra słów z „foe” jako nieprzyjacielem³ jest zamierzona. Autor to wróg prawdy. Życie i twórczość Foe w wielu miejscach zgadzają się z życiem i twórczością postaci historycznej, jaką był Daniel Defoe. Na przykład: Foe pisze coś, co wygląda na *Dziennik roku zarazy* i napisał *Prawdziwą opowieść o zjawieniu się niejakiej pani Veal (True Relation of the Apparition of one Mrs Veal)*, prawdziwe dzieła Daniela Defoe. Zewnętrzny wobec opowieści Susan o spotkaniach z Foe jest krótki końcowy fragment pisany przy użyciu pierwszoosobowego czasu teraźniejszego. Opowiedziany jest przez nieznanego, dodatkowego narratora, samego Coetzeego albo przez pewien bezosobowy głos narracyjny.

Sprawny czytelnik zdaje sobie w pewnym momencie sprawę z tego, że główna historia [*frame story*], historia wewnątrz niej o przygodach Susan i końcowa wypowiedź [*narration*] jeszcze innego „ja”, są same w sobie trzema kolejnymi stekami kłamstw wymyślonymi przez Coetzeego. Te zawrotne podwojenia w jakiś sposób włączają w końcu w gest wywracania na lewą stronę świat czytelnika. Czytelnik zaczyna się zastanawiać, czy jego prawdziwy świat aby również nie jest wirtualną rzeczywistością. Sam Foe werbalizuje ten lęk. „Weźmy najsroższy z naszych lęków”, powiada,

czyli że na ten świat wszystkich nas przywołał z innego rzędu (któryśmy teraz już zapomnieli) jakowyś nieznan nam magik [...]. Czyż koniecznie stajemy się kukielkami w historii, której końca nie widać i ku któremu to końcowi pędzą nas niby skazanych przestępców?

Chwilę później Foe myśli o tym jako o doświadczeniu (czy też raczej jako o braku doświadczenia, jako że nie sposób tego doświadczyć) wpisania w istnienie przez Boga, tak samo, jak może stwierdzić czytelnik, że Susan, Kruzo, Piętaszek i Foe zostali wpisani w istnienie przez Coetzeeego:

Zwykliśmy wierzyć, że świat nasz stworzony został przez Boga, gdy ten wypowiedział Słowo. Pytam atoli: Czy raczej takowego nie napisał, czy nie napisał Słowa tak długiego, że jeszcześmy go nie doczytali do końca? Czy być może, że Bóg bez ustanku pisze świat, świat i wszystko, co na nim się znajduje?

Na co Susan odpowiada: „A jeśli idzie o Boże pisanie, uważam, że jeżeli Bóg pisze, to używa sekretnego pisma, którego nam, stanowiącym część owego manuskryptu, nie dane jest odczytać”.

Foe Coetzeeego, dokonując ostatniego urozmaicenia w moim myśleniu o literaturze jako o wywoływaniu wirtualnej rzeczywistości, przeciwstawia dwie formy opowiadania [*storytelling*]. Jedną z nich jest zgrabna arystotelesowska narracja z początkiem, środkiem i końcem. W pewnym momencie Foe, w odpowiedzi na prośbę Susan, by nadać jej historii życia materię prawdy, proponuje, aby przekształcić ją właśnie w taką narrację:

Tym sposobem powstaje książka: utrata, potem poszukiwanie, później odnalezienie; początek, środek, wreszcie koniec. Co zaś się tyczy oryginalności, tej przydaje epizod z wyspą, czyli część druga partii środkowej, a również ów zwrot akcji, kiedy to córka podejmuje poszukiwania zarzucone przez matkę.

Ostatnie zdanie nawiązuje do tej części historii Susan, w której poszukuje zaginionej córki w Brazylii, i w której pojawia się w Londynie kobieta twierdząca, że nią jest. O tym motywie można by sporo powiedzieć, lecz odkładam to na później.

Susan jest przerażona gładką propozycją Foe. Odpowiada, że brakiem, jaki Foe wyczuwa w opowieści, jest cisza w centrum, cisza niemoty Piętaszka. Na kolejnych stronach powieści Foe i Susan zgodzą się, iż każda prawdziwa opowieść ma pewną nieosiągalną ciszę w swym centrum. Jest ona podobna do ciszy [*silence*] Syren, o której pisze Blanchot. „Každą historią”, stwierdza Foe, „wierzę, skrywa jakąś ciszę, jakowś ukryty obraz, słowo nie wymówione.

Dopóki nie wypowiemy niewypowiedzianego, dopóty nie dotrzemy do serca owej historii” (przekł. zmien.). Na co Susan: „Naszym jest zadaniem otworzyć Piętaszkowe usta i usłyszeć, co skrywają: milczenie, być może, albo też szum, niczym szum muszli przytkniętej do ucha”. Foe odpowiada: „Musimy sprawić, żeby przemówiło Piętaszkowe milczenie, a też milczenie otaczające Piętaszka”.

Wcześniej w powieści Susan pisze o kluczowych momentach naszego życia jako o błyskawicznej interwencji „przypadku”. Jest to z pewnością przekonanie odmienne od przekonania Crusoe (z powieści Defoe), iż Opatrzność dogląda nas w każdym momencie życia. „Czymże są owe okamgnienia”, zapytuje Susan, „przed którymi chroni nas jeno wieczne i nieludzkie czuwanie? Czy nie szparami i szczelinami, kędy w życiu naszym przemawia inny głos, inne głosy?”. Inne głosy pochodzą z niewypowiedzianej ciszy w centrum, która jest dla Coetzeego motywem i siłą sprawczą każdej opowieści. W ostatniej części anonimowe „ja” schodzi w kierunku centrum, przedstawione jako tonący statek, który zabrał Piętaszka i Kruzo na wyspę.

Zdawać by się mogło, że podstawowe cechy Foe są charakterystyczne dla dzieła postmodernistycznego: zawilóści narracji, które wywracają rzeczywistość i fikcję na lewą stronę; parodystyczna ironia wymierzona w tekst źródłowy; powtórzenia i różnice w tym samym, niedającym spokoju zdaniu w różnych kontekstach („Z westchnieniem, z cichutkim pluskiem zsunęłam się za burtę”); przełamujące konwencję gatunku nieskrywane przemyślenia nad problemami opowiadania [*storytelling*], które czynią z Foe zarówno dzieło z zakresu teorii literatury, jak i powieść; kwestionowanie historii literatury, historii *tout court*, biografii i autobiografii; zawieszenie referencyjnego albo „realistycznego” trybu opowiadania [*storytelling*]; wywoływanie czytelniczego zwątpienia w pewniki i oczywistości tak potężnego, że gdy się budzi, boi się, że śni. Mogłoby się zdawać, że Foe to „typowy” postmodernizm, to znaczy, o ile zapomnimy, iż owe zawilóści narracyjne odnaleźć można już w *Don Kichocie* Cervantesa albo u Calderona w renesansowej Hiszpanii oraz u Lewisa Carrolla w wiktoriańskiej Anglii (nie wspominając już o Szekspirze), „Życie to sen”. „Jesteśmy surowcem, / Z którego sny się wyrabia” (przeł. S. Barańczak), ogłasza Prospero w *Burzy*.

Literatura i historia intelektualna

Nie chciałbym zostać źle zrozumiany, gdy zestawiam *Robinsona szwajcarskiego*, *Robinsona Crusoe*, książki o Alicji i *Foe*. Nie postrzegam ich jako punktów na linii przedstawiającej jakiś wszechogarniający, nieunikniony rozwój historyczny od czasów Jerzego I (*Crusoe*), przez okres romantyzmu (*Robinson szwajcarski*) i późną erę wiktoriańską (książki o Alicji) aż do naszych czasów (*Foe*). Bez wątpienia książki te przynależą do ich własnych epok. Wiele w nich można wytłumaczyć historycznym umiejscowieniem. Jednakże z trudem można je określić jako „typowe” dla ich miejsca i czasu. Każde z tych dzieł jest atypowe. Nie jest typem dla niczego innego poza sobą samym.

Co więcej, czy jakiegokolwiek dzieło jest naprawdę „typowe dla swojego okresu”? *Robinson szwajcarski*, na przykład, jest współczesny z romantyzmem niemieckim i filozofią niemieckiego idealizmu. Jest współczesny w Niemczech z braćmi Schlegel, z Heglem, Hölderlinem i Novalisem, nie wspominając już o *Powinowactwach z wyboru* Goethego (1809). *Robinson szwajcarski* jest również współczesny z romantyzmem angielskim, z Wordsworthem, Coleridgem, Keatsem i Shelleyem w Anglii oraz z Jane Austen. Zestawianie Wyssa z takimi tuzami w poszukiwaniu podobieństw nie zaprowadzi nas zbyt daleko. Ani nie jest też Defoe w żaden sposób taki jak Swift i Pope, ani też Carroll jak – powiedzmy – Tennyson, którego *Maud* został w tak prześmieszny sposób skarykaturowany w epizodzie z mówiącymi kwiatami (*Po drugiej stronie lustra*): „«Idzie!» – krzyknęła Ostróżka. – «Słyszę jej kroki, łup, łup, po żwirze ścieżki»” (przeł. R. Stiller). Dzieło Coetzee’go ma swoje znamię wyjątkowości. Nie jest po prostu „postmodernistyczne”. Każda z tych książek pasuje do mojej definicji dzieła literackiego jako nieporównywalnego, jednostkowego, dziwnego. Żadnego nie można w satysfakcjonujący sposób wyjaśnić ani poprzez usytuowanie historyczne, ani przez biografię autora. Moje zestawienia mają na celu ukazanie tego zwłaszcza w stosunku do *Robinsona szwajcarskiego*.

Niemniej jeden z kontekstów intelektualnych jest przydatny do zrozumienia *Robinsona szwajcarskiego*. To nie przez przypadek żona Williama Godwina dokonała pierwszego tłumaczenia na język angielski. William Godwin był, między innymi, teoretykiem edukacji. Jak to szczegółowo pokazał

Jason Wohlstadter, jakkolwiek różnił się w niektórych kwestiach z Jeanem-Jakiem Rousseau, był pod mocnym wpływem jego *Emila*. Godwin pisał rozważania teoretyczne na temat edukacji dzieci, także książki dla nich, na przykład jego *Bajki stare i nowe (Fables Ancient and Modern; 1805)*. Te ostatnie ukazały się pod pseudonimem Edward Baldwin. Godwinowie musieli dostrzec w powieści Wyssa potwierdzenie ich teorii. Tak jak Rousseau i Godwin, Wyss ewidentnie wierzył, że najlepszą metodą nauki jest uczenie się nie poprzez książki, ale bezpośrednio z natury. Dzieci w *Robinsonie szwajcarskim* uczą się o kangurach, rekinach, wielorybach, szakalach, lwach, kauczukowcach, manio-ku i tak dalej, nie z książek, ale poprzez bezpośrednie spotkanie ze zwierzętami i roślinami. Ironia zasadza się oczywiście na tym, że Johann David Wyss swoje dzieci uczył poprzez obrazki i słowa, nie poprzez rzeczy. Czytelnik *Robinsona szwajcarskiego* również uczy się poprzez lekturę, nie poprzez bezpośrednie spotkania z naturą. Wyss prawdopodobnie nigdy w życiu nie widział żywego dziobaka.

W przeciwieństwie do ironicznego podkopywania siebie samego w przypadku pierwszoosobowego narratora w *Robinsonie Crusoe*, pierwszoosobowy narrator *Robinsona szwajcarskiego*, ojciec, nie wyraża żalu, nie jest autoironiczny. Wręcz przeciwnie, jest raczej autogratulacyjny i pełen aprobaty dla samego siebie. Nie ma wątpliwości co do tożsamości bohaterów książki Wyssa. Od początku mają stałe osobowości. Są one starannie ometkowane: Fritz jako najstarszy jest odważny i trzeźwo myślący, Ernest, następny w kolejności – leniwie i książkowo zamyślony, po nim Jack – porywczy i odrobinę wariacki, wreszcie najmłodszy, naiwny, ale dzielny Francis.

Wydaje się, że motywacją Wyssa po części była chęć napisania książki, która poprawiłaby *Robinsona Crusoe*, dokładnie tak samo jak zupełnie otwarcie robi to *Foe Coetzee* w naszych czasach. *Robinson szwajcarski* to najśłynniejsza i najlepsza z „robinsonad”, jakie pojawiły się po oryginale w XVIII i w początkach XIX wieku. Dwa słowa z tytułu [w anglojęzycznym wydaniu, *Szwajcarska rodzina Robinsonów* – tłum.] – „szwajcarska” i „rodzina” wskazują na miejsca poprawek. Zamiast izolowanej niezależności Robinsona Crusoe pojawiają się „rodzinne wartości” pełnej miłości współzależności i współpracy, razem z nabożnościami nacjonalizmu. *Robinson szwajcarski* jest bezwstydnie

seksistowski i patriarchalny. Ostatni przymiotnik odnosi się zwłaszcza do ojca. Anielsko cierpliwa matka jest na swoim miejscu, radośnie wykonując niekończące się obowiązki domowe. Nie ma imienia. Jest po prostu „die Mütter” albo czasem zdrobniale nazywa się ją „Mütterchen”⁴. Jakikolwiek inne kobiety są jaskrawie nieobecne, aż do kulminacyjnego epizodu z Emily Montrose⁵, dodanego później. Chłopcy mają sobie radzić sami, bez jakichkolwiek kobiet wokół, z wyjątkiem matki, która szyje, gotuje i zmywa. Dziewczynki mogą lubić *Robinsona szwajcarskiego*, ale to nie jest „książka dla dziewczyn”, chyba że chce się postrzegać wszystkie te prace domowe wykonywane przez matkę jako przydatny instruktaż odnośnie do losu kobiety.

W miejsce ironicznie podciętego pobożnego/bezbożnego purytanizmu angielskiego żywionego przez Crusoe, *Robinson szwajcarski* oferuje szwajcarski protestantyzm, który nigdy nie jest przedmiotem dyskusji albo nieposłuszeństwa. Kładzie on nacisk na pobożność, ciężką pracę i w większym stopniu kolektywne niż osamotnione radzenie sobie. *Robinsona szwajcarskiego* okrasza pokaźna doza modlitw. Coś, czego całkowicie nie pamiętałem z mojej pierwszej lektury, być może dlatego, że mój ojciec również był duchownym u baptystów. Mieliśmy modlitwę przed jedzeniem i przyuczono nas modlić się przed pójściem spać. Prawdopodobnie wydawało mi się naturalne, że w książce jest cała masa modlenia się. Różnica wobec *Robinsona Crusoe* jest taka, że religia w *Robinsonie szwajcarskim* jest o wiele bardziej nominalna, brana za pewnik, wcielona w codzienne zachowania. *Robinson Crusoe* Defoe jest między innymi fikcyjną purytańską opowieścią o nawróceniu, wzorowaną na tych autentycznych z XVII wieku. Interpretacja doświadczenia według purytańskiego protestantyzmu jest mocno wpleciona w książkę. O wiele ciężiej ją przegapić albo ominąć niż codzienną rutynę modlitw w *Robinsonie szwajcarskim*. Przykładem mogą być rozwlekłe rozważania Crusoe na temat „sekretnych grób Opaczności”, które doprowadziły go do podjęcia właściwych decyzji, podczas gdy złe mogły być katastrofalne: „z pewnością są dowodem na obcowanie duchów i tajemne porozumiewania się między tymi ucieleśnionymi i tymi nieucieleśnionymi, a takiemu dowodowi nigdy nie można się sprzeciwić”; i tak dalej.

Ostateczne przesłanie *Robinsona Crusoe* jest jednakże niejasne. Po tym, jak Crusoe obozuje przez dwadzieścia osiem lat, dwa miesiące i dziewiętnaście dni

na jego bezludnej wyspie i przeżywa doświadczenie nawrócenia, osiągnięta niewolniczą pracą plantacja cukru i tytoniu, którą pozostawia za sobą w „Brazylji”, jest w rozkwicie. Crusoe kończy swoje życie jako bogaty człowiek, podczas gdy Kruzo Coetzeego umiera w ramionach Susan po ich uratowaniu w drodze powrotnej do Anglii. Bogactwo Crusoe u Defoe to kolejny przykład tego, w jaki sposób zadbała o niego Opatrzność. Zachowuje on również własność wyspy, na której żył przez tyle lat. Z powodzeniem dokonuje jej kolonizacji. Ten punkt dojścia jest widowiskowym przykładem związku „religia a powstanie kapitalizmu”, by zapożyczyć się w tytule słynnej książki R.H. Tawneya. Zapowiada również zakończenie *Robinsona szwajcarskiego*, w którym również zostaje założona stała kolonia.

Robinson Crusoe i *Robinson szwajcarski* są epizodyczne i o otwartym zakończeniu, obiecują kolejne przygody, jakie można by dodać. Defoe w istocie opublikował *Dalsze przygody Robinsona Crusoe* w kilka miesięcy po ukazaniu się *Robinsona Crusoe* w 1719 roku. *Poważne przemyślenia... Robinsona Crusoe* (*The Serious Reflections... of Robinson Crusoe*) pojawiły się w 1720 roku. Niemniej, zarówno *Robinson Crusoe*, jak i obie książki o Alicji mają fabuły. Wszystkie trzy posiadają narracyjne cele, ku którym zmierzają, jakkolwiek dzieki by były te z książek o Alicji, z których każda kończy się sceną surrealistycznej przemocy. „Jesteście zwykłą talią kart, niczym więcej” krzyczy Alicja w *Alicji w Krainie Czarów*, a w efekcie „cała talia kart uniosła się w górę i opadła na Alicję” (przeł. A. Marianowicz). Ostatni epizod w *Po drugiej stronie lustra* to ów szalony obiad, na którym Alicja jest przedstawiona wpierw baraniemu udźcowi, a następnie budyniowi: „Alicja – Udziec. Udziec – Alicja. [...] Budyń – Alicja. Alicja – Budyń” (przeł. R. Stiller). Kiedy Alicja budzi się ze snu, Czerwona Królowa zamienia się na powrót w czarnego kociaka. Inaczej z epizodycznym potencjałem *Robinsona szwajcarskiego*, który jest nieskończony. W każdym z epizodów, odpowiadającym najprawdopodobniej jednej wieczornej improwizacji z oryginalnej, ustnej wersji, rodzina mierzy się z tym lub innym nowym problemem. Uczą się w ten sposób czegoś z nauk ścisłych albo historii naturalnej, na przykład jak zrobić kajak, przygotować pemmikan⁶ albo czym jest kangur, jak go zabić i wyprawić skórę. A potem czekają na następną przygodę. Nie można podać żadnego powodu, dla którego miałyby ich kiedy-

kolwiek zabraknąć. Zakończenie w postaci ratunku dla rodziny wydaje się tak czy inaczej przypadkowe i nieumotywowane.

Głównym zadaniem *Robinsona szwajcarskiego* jest nauczanie historii naturalnej. Zwierzęta, ptaki i ryby, spotykane przez rodzinę, jedno po drugim odnajdują swoje nazwy w skarbnicy wiedzy ojca, tak jak to było w przypadku Adama, który nadawał imię wszystkim zwierzętom w Księdze Rodzaju. Bóg jest wychwalany za jego łaskawość i dobroć stworzenia wszystkich istot żywych. Dowiadujemy się, na przykład, iż kości wielorybów i ptaków są puste, aby stworzenia były lżejsze: „Z tego samego powodu kości ptaków są puste, i w tym wszystkim z całą wyrazistością dostrzegamy mądrość i dobroć wielkiego Stworzyciela”. Oswojone zwierzęta zyskują od dzieci pieśczośliwe przezwiska – Huragan dla strusia, Fangs i Coco dla dwóch oswojonych szakali⁷, Pan Knips dla oswojonej małpy, Pan Storm dla bawołu, z którego robią zwierzę juczne, Lekkostopa dla „onagera” i tak dalej. Nadawanie imion trwale włącza stworzenia w cywilizowane społeczeństwo.

Przemoc w *Robinsonie szwajcarskim*

Epizody *Robinsona szwajcarskiego* opowiadają o stopniowym oswajaniu dziczy. Wyspa zostaje przekształcona w domenę dobrze prosperujących farm, domów, ogrodów, pól i zagród. Napotkane dzikie zwierzęta muszą zostać albo zastrzelone, albo oswojone, czasami trochę tak, trochę tak. Przykładem jest spotkanie ze stadem małp, z których jedna, po zastrzeleniu jej matki, zostaje oswojonym zwierzętkiem. Spotkanie ze strusiami, spotkanie z kangurami, spotkanie z orłami, wszystkie opowiadają tę samą historię z innym materiałem. Zdążyłem zapomnieć, ile jest w powieści mordowania niewinnych dzikich zwierząt. Gdy tylko pojawia się przed ojcem i synami jakieś zwierzę, ptak czy ryba, ich instynkt albo wyuczzone zachowania, nakazują im je zastrzelić albo pchnąć dzidą. Ryby są po to, aby je złowić i zjeść. Zwierzęta i ptaki są po to, aby je zastrzelić i zjeść, o ile są jadalne. Gdy czytałem książkę ponownie, po tak długim czasie, cała ta rzeź była dla mnie szokująca, obraźliwa wobec mojego ekologicznego uwrażliwienia. Akcent jest jednak położony na to, aby zabijać

zwierzęta czysto, tak, by nie musiały długo cierpieć i żeby nie zabijać ich niepotrzebnie, choć i tak zdarza się to często.

W *Robinsonie szwajcarskim* ideologia łowiectwa i posługiwania się bronią jest z grubsza taka sama jak ta, której nauczyli mnie mój wychowany na farmie w Virginii ojciec, dziadkowie i wujowie, z tym wyjątkiem, iż powieść Wyssa daje nieodpowiedzialnie mało instrukcji dotyczących bezpieczeństwa. Ja również byłem uczony, aby zabijać tylko dla pożywienia, a nie dla czystego sportu, chociaż dziś nie mógłbym się zmusić do zabicia czegokolwiek, chyba że groziłaby mi śmierć głodowa. Ale uczono mnie też: „Nigdy nie kieruj broni na siebie albo na inną osobę”; „Zakładaj, że każda strzelba jest naładowana, nawet jeśli sam ją rozładowałeś piętnaście minut temu”; „Nie trzymaj nabitej broni w domu”; „Amunicję przechowuj oddzielnie w zamkniętym miejscu”. Mój ojciec pokazał mi dziurę w salonowej boazerii w domu na farmie dziadka Millera. Wybił ją pocisk, powiedział, z podobno nienaładowanej broni. Chłopców Robinsonów niczego takiego się nie uczy, a przynajmniej czytelnik się o tym nie dowiadyuje. Włączą się, częstokroć samodzielnie, do przesady strzelając bez namysłu do wszystkiego, co się rusza.

Jaka jest funkcja całej tej przemocy? Pytanie przenosi mnie do tego, co powiedziałem w drugim rozdziale na temat gwałtownej przemocy początków dzieł literackich i jej proleptycznego charakteru wobec przemocy wewnątrz samych dzieł. W *Robinsonie szwajcarskim* rozdział po rozdziale przemoc zabijania, jakkolwiek w przytłumiony i skryty sposób, odgrywa ów dramat przemocy ofiarniczej, którą Nietzsche postrzegał jako kluczową dla wszelkiej sztuki. W wielu rozdziałach szwajcarska rodzina napotyka dziwne i groźne zwierzęta, ptaki lub ryby: rekiny, bawoły, słonie, morsy, strusie, szakale, lwy, tygrysa, rozszalałą hienę. W każdym z przypadków stworzenie (jedno albo więcej) zostaje zastrzelone, rozpoznane, oskórowane i albo zabrane do domu, aby je zjeść, albo wypchane z przeznaczeniem do muzeum, w cokolwiek komicznej roli dowodu postępów oświeconej cywilizacji.

Jednakże jedno zabójstwo nie wystarczy. Wciąż i wciąż trzeba przeciwstawiać się zagrożeniu, przychodzącemu w przeróżnych postaciach z zewnątrz małej odgradzonej cywilizacji. Trzeba w kółko, potencjalnie *ad infinitum*, przeciwstawiać się lękowi przed zewnętrzem, lękowi, który gdy byłem dziec-

kiem *Robinson szwajcarski* zarówno we mnie wywoływał, jak i uśmierzał. Robinsonowie w nadmiarze napotykalą obecność pożywienia w przeróżnych postaciach, jak i niewyczerpywalne zasoby dzikich i niebezpiecznych rzeczy, które domagają się albo zabicia, albo oswojenia, lecz bez szans na ich wyczerpanie.

Mechanizm wywoływania lęku i jego jedynie cząstkowego uśmierzenia może wytłumaczyć, dlaczego lektura jednego dzieła literackiego to nigdy dość. Osoba, która uzależniła się od czytania, ma zawsze o jedną rzeczywistość wirtualną za mało. Żadna z nich nie wykonuje w pełni swego zadania. Nałogowi czytelnicy kryminałów wiedzą, o czym mówię. Wiedzą również, iż owo wzbudzanie lęku i jego zawsze częściowe uśmierzenie są wielce przyjemne. Kryminały dostarczają wielkiej przyjemności, ale nie pełnią satysfakcji. Zawsze trzeba przeczytać jeszcze jeden. Kolejne morderstwo zawsze oczekuje rozwikłania, być może morderstwo nieumyślnie popełnione, tak jak Edyp zabił Lajosa bez wiedzy, iż ten jest jego ojcem.

Dzika natura w *Robinsonie szwajcarskim*, nieskończone namnażanie się epizodów oraz nadmiar zabijania, jaki się w nich pojawia, znajdują odpowiednik w irracjonalności samopotępienia Crusoe, w przemocy duchowej, która przesycę książkę. Potępia ono cechy, które ostatecznie doprowadzają go do pozycji bogatego imperialisty, żyjącego z niewolniczej pracy. Dzika natura *Robinsona szwajcarskiego* znajduje również odpowiednik w dzikim braku logiki snów w książkach o Alicji. Freud powiedział, że śnimy po to, aby się nie budzić. Niemniej jednak, niektóre sny są tak brutalne i przerażające, iż to właśnie one nas budzą. Centrum ciszy, które może być rykiem, skrywające się w sercu każdej historii jest wariacją Coetzeego na temat irracjonalności literatury. Dzikość literatury, źródło intensywnej przyjemności, której dostarcza, pozwala nam na równi śnić w ramach ideologicznych stałych naszej kultury, jak i wybudza nas z tego, co James Joyce nazwał niesławnym „koszmarem historii”.

Na szczęście – dla szwajcarskiej rodziny, nie dla istot zamieszkujących wyspę w momencie, gdy na nią przybyli – z wraku statku został ocalony pokaźny zapas prochu i kul, a także wiele innych rzeczy niezbędnych dla cywilizowanej szwajcarskiej farmy: krowa, osioł, świnia, kaczki, kurczaki, drzewa owocowe, broń, oczywiście Biblia, całkiem sporo innych książek itd. Udało się to, ponieważ statek zmierzał do Australii, najwyraźniej aby założyć tam kolonię. Był

załadowany surowcami niezbędnymi do kolonizacji. W *Foe Coetzeego* wręcz przeciwnie, Kruzo, jak już wspominałem, dopływa do brzegu, ocalając jedynie nóż, podczas gdy Crusoe w powieści Defoe ratuje z wraku całą masę użytecznych rzeczy. Przegląd ocalonej ze statku biblioteki w *Robinsonie szwajcarskim* mniej lub bardziej ujawnia wskazówki odnośnie do jego „źródeł”:

Oprócz rozmaitych książek o podróżach po lądzie i po wodzie, dzieł z teologii i historii naturalnej (parę z nich zawierało wyśmienite kolorowe ilustracje), były tam książki historyczne i rozprawy naukowe, a także podstawowe powieści w kilku językach. Znalazł się również pokaźny wybór map lądów i mórz, przyrządów matematycznych i astronomicznych oraz para doskonałych globusów.

Dlaczego Robinsonowie nie skorzystali z tych map i instrumentów do ustalenia tego, gdzie się znajdują i na której wyspie, nie zostaje w żadnym miejscu wyjaśnione. Nie ma wątpliwości, iż dzieje się tak ze względu na fundamentalną cechę opowieści, jaką jest niewiedza nie tylko na temat tego, gdzie są, ale nawet jaka jest powierzchnia i zarys ich wyspy. Inaczej u Robinsona Crusoe, który dokonuje pełnego pomiaru jego małej wysepki, podobnie jak Kruzo Coetzeego. W *Robinsonie szwajcarskim* sam *Robinson Crusoe* jest eksplicytnie wspomniany dwukrotnie, tak samo jak wskazany jest otwarcie jako model w oryginalnej przedmowie, jaką można znaleźć w wersji Godwin, ale już nie w późniejszych, aktualnie wydawanych. Jakkolwiek odratowanie tak wielu rzeczy z tego, co pozostało z wraku, jest sporym przedsięwzięciem, to ich dostępność przeszła szalę na korzyść tak szwajcarskiej rodziny, jak i Robinsona Crusoe. W obu przypadkach (najłatwiej dostrzec to w *Robinsonie szwajcarskim*) na brzeg zostają wyciągnięte podstawowe składniki europejskiej cywilizacji.

Crusoe a imperializm

Jako że celem Wyssa było nauczenie jego dzieci historii naturalnej, notorycznie, w absurdalnym współwystępowaniu, mieszał ze sobą zwierzęta, ryby i rośliny z całego świata na jednej tropikalnej wyspie: pingwiny, szakale, hieny, słonie, kangury, niedźwiedzie, bawoły, lwy, tygrysy, boa dusiciele, łososie, foki, morsy, wieloryby, jesiotry, śledzie, kaczki i gołębie wszelkiej maści, przepiórki,

kuropatwy, antylopy, króliki, pszczoły miodne, ziemniaki, ryż, kukurydzę, maniok, wanilię, kokosy, tykwy, kauczukowce, krzewy bawełniane, figi itd. w praktycznie nieskończonym wyliczeniu.

Szwajcarska rodzina robi jeszcze jedną, bardzo osiemnastowieczną rzecz, nie tylko zabija i zjada (albo oswaja) napotkane stworzenia. Istotnym elementem oświecenia były muzea i encyklopedie. Rodzina Robinsonów okazy, które konserwuje i wypycha, stopniowo zbiera w muzeum w Skalnym Mieszkanium. Preparowanie zwierząt to kolejna ze sztuk, jakiej ojciec uczy swe dzieci. Wśród okazów znajduje się wypchany kondor, potężny boa dusiciel oraz wiele innych ofiar.

„Nowa Szwajcaria” Wyssa to edeński świat obfitości i pełni. To świat rojący się od rzeczy, które można zastrzelić, oswoić albo zjeść, albo uprawiać, a potem zjeść, jeśli tylko jest się wystarczająco umiejętnym, jak pokazuje to opis wyników pracy całej rodziny nad ogrodem warzywnym:

Niezwykle szczęśliwie, w tym pięknym klimacie, nasz przykuchenny ogród wymagał niewielkiej lub zgoła żadnej uwagi. Ziarna wystrzeliwały w górę i kwitły z wyraźnym brakiem szacunku dla okresu lub pory roku. Groch, fasola, pszenica, jęczmień, żyto i kukurydza wiecznie wyglądały na dojrzałe, a ogórki, melony i wszelkie inne warzywa bujnie wzrastały.

Biedny Kruzo w *Foe Coetzeego* na odwrót, jak pamiętamy, nie ma żadnych nasion. Gdy byłem dzieckiem, całe to bogactwo *Robinsona szwajcarskiego* i wszystkie opisy jedzenia (nawet jedzenia tak dziwnych rzeczy jak mięso kangura), dodawały cudownej otuchy. Książka ta, a ponadto wczesne doświadczenia z wyjazdów na obozy i odrobina faktycznej wiedzy o lasach, w dalszym ciągu utrzymują mnie w wierze, bez wątpienia jedynie częściowo prawdziwej, iż byłbym w stanie przetrwać w lesie, przynajmniej przez jakiś czas. Stałoby się tak zwłaszcza, gdybym miał jakieś towarzystwo, choć być może nie tak okazałe jak w *Robinsonie szwajcarskim*.

Robinson Crusoe, wręcz przeciwnie, podkreśla trudność i niepewność samotnego przetrwania w dziczy. Z paroma zaledwie wyjątkami Crusoe nie jest pewien nazwy jakiegokolwiek ze zwierząt, ptaków ani roślin z jego wyspy, ani tego, które są użyteczne, ani też tego, w jaki sposób ich użyć. Z największym trudem udaje mu się doprowadzić do wykiełkowania jego paru ziarenek psze-

nicy i ryżu. Cokolwiek Crusoe by robił, dokonuje tego z wielkim wysiłkiem, za pomocą licznych prób i błędów, a także wielu porażek. Jego życie jest, słowami Hobbesa, „biedne”, „samotne” i „zwierzęce”, o ile nie „krótkie”⁸. Crusoe podkreśla:

niezmierna żmudność mej pracy; wiele godzin, które z braku narzędzi, braku pomocy, braku umiejętności, traciłem, czegokolwiek się tknąłem. Przez całutki czterdzieści i dwa dni, dla przykładu, wykonywałem deskę pod długą półkę, którą chciałem umieścić w mojej jaskini [...]. Moją następną troską było zdobycie kamiennego młóździerza, w którym mógłbym skruszyć lub zmiażdżyć odrobinę zboża. Bo co do młyna, nie było nawet myśli o osiągnięciu jedną parą rąk tego stopnia doskonałości w sztuce. Byłem w wielkiej rozterce, czym wypełnić ten brak; ze wszystkich zawodów świata, na kamieniarza nie nadawałem się kompletnie, jak i na kogokolwiek innego; nie miałem też żadnych narzędzi, aby się tym zająć.

Foe Coetzego tę bezradność hiperbolizuje.

Robinson Crusoe spełniał zapotrzebowanie na kolejny amerykański mit, który we mnie wpajano, przekonanie, iż jeśli ktoś zabłąka się samotnie w dziczy, będzie to dla niego ciężkie doświadczenie, ale ma szansę je przetrwać, o ile jest odważny, pomysłowy i ma szczęście. Jego dzisiejsze amerykańskie wersje są wciąż żywe w historiach stanowiących podstawę książek, filmów, telewizji, historii o szczęśliwym przetrwaniu. W przeciwieństwie do *Robinsona Crusoe* rodzina szwajcarskich Robinsonów znała nazwy wszystkiego, cokolwiek znaleźli na wyspie, wiedziała, do czego się nada każda rzecz i w jaki sposób wykonać wszystko, co potrzebne. Wygląda to tak, jakby Wyss celowo odpowiadał na *Robinsona Crusoe*, stwierdzając, że w sumie: „Porządnej szwajcarskiej rodzinie z doświadczeniem wiejskim i wiedzą na temat historii naturalnej powiodłoby się w dziczy nieporównywalnie lepiej niż temu niezręcznemu miejskiemu Anglikowi. Udowodnię wam”.

Robinson szwajcarski jest względnie wczesnym przykładem literatury kolonialnej czy też imperialistycznej. Innym niż *Robinson Crusoe*. Ten drugi na przykład bezemocjonalnie popiera niewolnictwo i we wszystkich rdzennych mieszkańcach Ameryki Południowej widzi dzikich kanibali, których trzeba nawrócić na protestantyzm. Chociaż hiszpańscy konkwistadorzy zostają przez Crusoe potępieni ze względu na ich katolicyzm i masową rzeź na rdzennych

mieszkańcach Ameryki Południowej. Szwajcarscy Robinsonowie odtwarzają na bezludnej wyspie, bez jakichkolwiek zakłóceń ze strony „dzikusów”, prawie idealną kopię szwajcarskiej kultury wiejskiej. O ich plantacji parokrotnie mówi się pod koniec książki jako o „dominium” albo „kolonii”. Nazywa się „Nowa Szwajcaria” (niczym „Nowa Anglia” w Stanach Zjednoczonych). Nawet po odratowaniu postanawiają tam pozostać, utrzymać dowodzenie nad ich kolonią, powiększyć ją, dodać do niej ludzi i stopniowo uczynić z niej przyczółek szwajcarskiej kultury. Jednocześnie zarówno znane mi wersje niemieckie, jak i angielskie dookreślają, iż być może będzie to kolonia angielska, część rosnącego wówczas imperium brytyjskiego. Tego wszystkiego brakuje we wczesnych wersjach, na przykład w pierwszym angielskim tłumaczeniu z 1814 roku. Niemniej rodzina Robinsonów nawet w pierwszych wersjach zdążyła okrasić osadę europejskimi nazwami miejscowymi, podanymi w angielskich przekładach w prostolinijnym języku miejscowym: „Wyspa Morsów (Walrus Island)”, „Przylądek Pożegnania (Cape Farewell)”, „Przylądek Mopsiego Nosa (Cape Pug Nose)”, „Bagno Flamingów (Flamingo Marsh)”, „Małpi Las (Monkey Grove)”, „Zatoka Opatrzności (Safety Bay)” i tak dalej. Budynki i siedliska, które rodzina konstruuje, również dostają swoje nazwy: „Gniazdo Sokoła (Falconhurst)”, „Leśna Siedziba (Woodlands)”, „Namiotowy Dom (Tentholm)” i „Skalne Mieszkanie (Rockburg)”. Są one w miarę dokładnymi odpowiednikami niemieckiego oryginału.

Ziemia Nowej Szwajcarii nie zostaje odebrana „tubylcom”. W większym stopniu odbiera się ją zwierzętom, które już ją zamieszkiwały. Nie zjawia się również motyw niewolnictwa, jak ma to miejsce w *Robinsonie Crusoe*. Nie ma też żadnej wzmianki o homotowarzystości, jaką badacze z teorii queer mogą odnaleźć w relacjach między Crusoe a Piętaszkciem. Nie ma wreszcie niczego na kształt delikatnego cienia lubieżności, jaki zjawia się, gdy młoda dziewczyna wchodzi w „niezręczny wiek”, a który unosi się nad książkami o Alicji, tak samo jak nad *Niezręcznym wiekiem (The Awkward Age)* Henry’ego Jamesa. Do momentu przedostatniego epizodu, w którym Fritz ratuje dziewczynę z Anglii, rozbitka (jej losem jest stać się jego przyszłą żoną), *Robinson szwajcarski* jest całkowicie pozbawiony seksualności, z wyjątkiem jej domyślnej obecności w rozmnażaniu się zwierząt na farmie. Jednak nawet w wypadku zwierząt nic

nigdzie nie mówi się o ich reprodukcji. Czytelnik nie dowiaduje się na przykład tego, w jaki sposób świnia, którą odratowali z wraku, zaczyna rodzić mrowie prosiaczków.

W skrócie, *Robinson szwajcarski* czytany powoli, *lento*, krytycznym okiem, ujawnia się jako wyraz pewnej określonej ideologii. To ideologia autora, pisarza, którego istnienia jako dziecko nawet nie dopuszczałem, nadbudowana ideologiami tych wszystkich, którzy rozszerzali tekst. Jest ona oczywiście silnie wspierana przez same opowieści, lecz okazjonalnie potwierdzana jawnie, zwłaszcza w późniejszych, rozszerzonych wersjach:

I mym wielkim marzeniem jest, aby młodzi ludzie, którzy czytają historię naszego życia i naszych przygód mogli nauczyć się z niej jak w godny podziwu sposób spokojne, pracowite i pobożne życie radosnej, zjednoczonej rodziny odpowiada za formowanie silnego, czystego i męznego [!] charakteru.

Nikt nie nadaje się bardziej do wielkiej narodowej rodziny, nikt nie jest szczęśliwszy albo bardziej ukochany niż ten [!], kto wyrusza z takiego domu, aby wypełniać nowe obowiązki i zainteresować się nowymi sprawami wokół niego.

To z początku rozdziału trzydziestego ósmego, „Po dziesięciu latach”, w wydaniu z serii Yearling Book opublikowanym przez Bantam Doubleday Dell Books for Young Readers (1999). Cytowałem głównie z tej wersji. Wydanie z *The Puffin Classics*, źródłowego tekstu dla wersji dostępnej on-line (<<http://www.ccel.org/w/wyss/swiss/swiss.html>>), ma „ci” [*those*] zamiast „ten” [*he*] i „nich” [*them*] zamiast „niego” [*him*], zastanawiam się, kto usunął (lub zamienił) seksistowskie „ten” i kiedy. Późniejsze wersje angielskie kończą się zwrotem pożegnalnym, odrobinę podobnym do wtrącenia, które przed chwilą cytowałem. Ten passus wypowiedzany jest pod adresem Fritza niosącego dziennik ojca w świat:

[...] bardzo możliwe, iż dziennik ten okaże się przydatny młodym ludziom, zwłaszcza chłopcom. Na ogół dzieci są wszędzie bardzo podobne do siebie i wy, czwórka młodzieńców, uczciwie reprezentujecie wielość tych, którzy dorastają we wszystkich stronach świata. Uczyni mnie szczęśliwym myśl, że moja prosta opowieść może sprawić, że niektórzy z nich dostrzegą, jak błogosławione są wyniki cierpliwego trwania w czynieniu dobra, jakie korzyści płyną z przemyślanego użytku z wiedzy oraz nauki,

a także jak dobrą i przyjemną rzeczą jest, gdy bracia wspólnie mieszkają w zgodzie, pod okiem miłości rodzicielskiej.

Ostatnia strona dwudziestowiecznego wydania niemieckiego, które udało mi się zdobyć, ma całkiem odmienną konkluzję adresowaną do czytelnika. Jest ona kompletnie nieobecna w znanych mi wersjach angielskich. Jak na moje ucho, fragment ten zawiera odrobinę złowieszczy germański krąg [*Teutonic ring*]. Jakkolwiek uczucia są dostatecznie niewinne, sposób, w jaki zostają wyrażone, sprawia, iż niepokojąco brzmią niczym hasła propagandy dwudziestowiecznych Niemiec. Passus to bezpośredni zwrot do czytelników Wyssa. Przywołuję go w pierw po niemiecku, aby oddać należyty hołd źródłowemu językowi *Der Schweizerische Robinson* oraz ze względu na ów nieprzetłumaczalny krąg „Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück”:

Euch Kindern aber, die ihr mein Buch lesen werden, möchte ich noch ein paar herzliche Worte sagen:

„Lernt! Lernt, ihr junges Volk! Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück. Macht die Augen auf und seht euch um in der schönen Welt. Ihr glaubt gar nicht, was alles durch so ein paar offne, helle Augen in so einen jungen Kopf hineingeht”.

Ale wam, dzieci, które czytacie moją książkę, mogę wciąż rzec kilka płynących z serca słów:

„Uczcie się! Uczcie, młodzi ludzie! Wiedza to potęga, wiedza to wolność, rozumienie to szczęście¹⁰. Otwórzcie oczy i rozejrzyjcie się po pięknym świecie. Z trudem można uwierzyć we wszystkie rzeczy, które wchodzą do młodej głowy przez parę otwartych, jasnych oczu”.

Wersja Godwin, bliższa niemieckiemu oryginałowi z 1812 roku, również ma całkiem inne zakończenie, które idzie w parze z innym wezwaniem ideologicznym. Ostatni akapit to radość z rodzinnego sukcesu stworzenia w dziczy modelowej wspólnoty. Ojciec dziękuje Opatrzności, „która w tak cudowny sposób uratowała i zachowała nas, i poprowadziła do prawdziwego przeznaczenia człowieka – zaspokojenia potrzeb jego potomstwa przez pracę jego rąk”. Cały tekst przedstawia się jako dziennik prowadzony przez szwajcarskiego pastora, rozbitka. Wieńczy go następujący zapis:

Blisko dwa lata minęły bez dostrzeżenia najmniejszego śladu człowieka czy to cywilizowanego, czy to dzikiego; bez pojawienia się na olbrzymim mo-

rze, które nas otacza, choć jednego statku lub kanu. Czy winniśmy zatem pozwalać sobie na nadzieję, że będziemy raz jeszcze spoglądać na twarz bratniego stworzenia? – W każdym z nas umacniamy pogodę ducha i wdzięczność, i z rezygnacją wyglądamy tej chwili!

Po nim następuje fikcyjne *Posłowie wydawcy*, które wyjaśnia, w jaki sposób brytyjski statek został zagnany na wyspę przez sztorm, rzucił kotwicę w „Zatoce Opatrzności” i posłał ludzi na brzeg, którzy zostali na nim przywitani tylko przez ojca rodziny. Dał on swój dziennik porucznikowi, aby ten przekazał go kapitanowi. Jakkolwiek na następny dzień zaplanowano spotkanie z całą rodziną, być może, aby ich uratować, zrywa się kolejny gwałtowny sztorm. Angielski statek musi podnieść kotwicę i zostaje zepchnięty tak daleko, że nie może już wrócić. Do cywilizacji wraca jedynie dziennik.

W tej wczesniej wersji czytelnik powinien myśleć, iż szwajcarska rodzina zostaje na wyspie na czas bliżej nieokreślony, tak jak wirtualna rzeczywistość może być odwiedzona jedynie pośrednio, w tym wypadku poprzez dziennik. Zakończenia są dla narracji [narrative] rozstrzygające. Oryginalne nadaje książce całkiem odmienne znaczenie od zakończeń współczesnych, włączając to zakończenie we współczesnym niemieckim, które zdobyłem. Końcówki te różnią się od siebie, tak samo jak różnią się od tych z *Robinsona Crusoe* i z *Foe*. Zakończenie z wersji u Godwin lepiej pasuje do mojego przekonania o dzieciństwie, iż zaczarowana wyspa nadal gdzieś tam istnieje, choć można ją odwiedzić tylko poprzez lekturę książki. W owym gdzieś tam, Robinsonowie pozostają na zawsze, zawsze trafiają na nowe przygody i spotykają nowe zwierzęta, rośliny, ptaki i ryby.

Książki o Alicji jako dekonstrukcja *Robinsona szwajcarskiego*

Gdybym był w stanie w wieku lat dziesięciu jedno z drugim połączyć, zauważyłbym, że książki o Alicji, które, jak już mówiłem, przeczytałem parę lat wcześniej, stanowią metodyczne kwestionowanie, a odważyłbym się nawet powiedzieć, że „dekonstruowanie”, pewników tak beztrząsco podtrzymywanych przez *Robinsona szwajcarskiego*. Oczywiście zdanie to sprawdza się również,

jakkolwiek w inny sposób, odnośnie do *Foe Coetzee*o, choć akurat ta pozycja miała się pojawić nie wcześniej niż pięćdziesiąt lat po mojej pierwszej lekturze książki Wyssa. Książki o Alicji skupiają się na sytuacji dziewczynki, a nie na paczce młodych machoidalnych braci. Ani tożsamość Alicji, ani znaczenie dziwnych doświadczeń, które ją spotykają, nie są ustalone raz i na zawsze. W książkach tych zadawane są nieustannie pytania, na które nigdy nie pada odpowiedź. Nawet pytanie zadane przez pana Gąsienicę¹¹: „Kim jesteś?” nie uzyskuje ostatecznej odpowiedzi. Alicja oświadcza Gołębiczy, że jest „małą dziewczynką”, a nie zmija, ale już nawet tego nie jest pewna. Na początku tarapatów obawia się, że mogła przemienić się w Małgosię, głupią dziewczynę z sąsiedztwa w niezaczarowanym świecie. Zwierzęta w krainie czarów są całkowicie bajkowe, cudaczne: Królik w kamizelce z zegarkiem, Żabrołak, gadające jajko¹² albo znikający kot z Cheshire, po którym pozostaje jedynie uśmiech: „Widziałam już koty bez uśmiechu – pomyślała Alicja – ale uśmiech bez kota widzę po raz pierwszy w życiu. To doprawdy nadzwyczajne!”. Stworzenia te nie pasują do ogólnie ustalonych matryc książek z zakresu historii naturalnej tak jak zwierzęta w *Robinsonie szwajcarskim*. W tym drugim tajemniczy potwór zawsze może zostać zidentyfikowany, a to jako kangur, a to struś, a to szakal albo cokolwiek. W *Robinsonie szwajcarskim* kangur zachowuje się jak kangur, ale na próżno szukalibyśmy Żabrołaka w podręcznikach historii naturalnej.

Żadna z maksym ani zasad, których Alicja nauczyła się od dorosłych, nie ma zastosowania w krainie czarów ani po drugiej stronie lustra, natomiast celem *Robinsona szwajcarskiego* jest wykazanie, iż działają one niezawodnie. Synekdochicznym tego przykładem może być to, co w *Alicji w Krainie Czarów* przydarza się utworowi Isaaca Watta, pobożnemu osiemnastowiecznemu wierszowi wychwalającemu pilną, bogobojną, ciężką pracę, wzorowaną na pracy dzikich istot: „Przeciwko próżniactwu i psotom” (1715). Oryginalny tekst doskonale podsumowuje etos *Robinsona szwajcarskiego*:

How doth the little busy bee
Improve each shining hour,
And gather honey all the day
From every opening flower!
[...]

In works of labour or of skill,
I would be busy too;
For Satan finds some mischief still
For idle hands to do
[...]

Jak ślicznie ma pszczołeczko mała
Pracą twą każda godzina cała,
Miód przecież zbierasz pełny dzień
Gdy widzisz kwiat, zaglądasz węń!
[...]
Gdy przyjdzie dla mnie ciężka praca,
Będę się krzątał jak i Ty;
Bo Szatan szkodą się odpłaca
Dłoniom, co to nie robią nic
[...]

W *Alicji w Krainie Czarów* przekomicznie i wywrotowo staje się on opisem postdarwinowskiej „natury o czerwonym kle i pazurze”¹³, a nie zalecanym wzorcem ludzkiego zachowania:

How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!

Jak ślicznie krokodylku mały,
Wyprężasz w słońcu ogon cały,
Nad Nilem łusek blask wspaniały
Obrazek tworzy doskonały.

Jakże radośnie się uśmiechasz,
Jak czule pazurkami głaszczesz
I grzecznie witasz już z daleka
Rybkę, co wpada w Twoją paszczę.
przeł. B. Kaniewska

Czytelnik porównujący te dwa wiersze mógłby dojść do wniosku, że rodzina Robinsonów w większym stopniu zachowuje się niczym żarłoczny krokodyl, a nie mała pracowita pszczołka. Gdyby Robinsonowie napotkali krokodyla, momentalnie by go zastrzelili, tak jak zrobili to z potwornym rekinem, lwem, tygrysem oraz ogromną liczbą innych stworzeń. Drugi syn, Jack, spotyka coś, co w pierwszej chwili zdaje mu się krokodylem, lecz okazuje się, że to legwan. Ojciec usypia jego czujność, łaskocząc go i gwizdząc „słodką, choć bardzo żywą melodię”, potem łapie w sidła i zabija przebijając nozdrza. Następnie cała rodzina go zjada.

Na szczęście jako dziecko, prawdopodobnie tak samo jak i inne dzieci, byłem mniej więcej uodporniony na lekcję płynącą z którejkolwiek z tych książek. Przypuszczam jednak, że coś przeniknęło do środka i pomogło ukształtować mnie takim, jakim jestem. Nie żebym był świadom ich dysharmonii. Najzabawniejsze, co zapamiętałem, to pełna szczegółów rzeczywistość wyobrażonych światów tych książek oraz wspaniała ironiczna i destabilizująca gra słów w książkach o Alicji. Pamiętam również, że *Po drugiej stronie lustra* lubiłem raczej mniej niż *Alicję w Krainie Czarów*, pomimo uciechy, jaką sprawiały mi sceny z Hojdyem Bojdyem i Białym Rycerzem. *Po drugiej stronie lustra* wraz z jego wątpliwościami, czy aby nie jesteśmy wyśnieni w czyimś śnie oraz jego złowieszczą alegorią dorastania, zdawało mi się wtedy oraz zdaje się dzisiaj jakoś mroczniejsze i bardziej groźne od *Alicji w Krainie Czarów*. W porównaniu do radosnej dzikości *Alicji w Krainie Czarów*, druga książka wydaje się złowroźna i melancholijna. Wprowadzający do niej wiersz jakoś to potwierdza, gdy przyznaje, że „w opowieść może się wplata / Westchnienia resztką nikła”. Ostatnia linijka ostatniego z wierszy brzmi „Lecz życie jest też snem jedynie”. Słyszeliśmy, jak zdanie to pada wielokrotnie, spoglądając wstecz poprzez wieki, od Freuda, przez Calderona, do Platona. Jednak żadne bezpośrednie maksymy moralne podawane przez książki o Alicji nie docierały do mnie. Być może stawały się przez to jeszcze bardziej skutecznymi interpelacjami ideologicznymi.

Końcowa pochwała lektury naiwnej albo niezła sztuka, komu się to uda

Twierdę, że udowodniłem, iż *Robinson szwajcarski* jest egzemplifikacją wszystkiego, co mówiłem przez całą niniejszą książkę „o literaturze”. Jaką postać czytania zalecam i polecam? Czy zachwycam się głównie lekturą, która dobrowolnie ulega książce, czy też taką, która każdą podejrzewa o próbę prania mózgu? Jeśli drugą z nich, wtedy książkę trzeba przesłuchać, dać jej odpór, zdemistyfikować, odczarować, uhistorycznić, a zwłaszcza włączyć w historię fałszywych pomyłek ideologicznych. Miałem to na myśli, gdy mówiłem, iż trzeba czytać na dwa sposoby naraz, co nie jest możliwe. Jednakże na koniec wyznaję, iż żywię rozpaczliwą tęsknotę za czymś, co zostało nieodwołalnie utracone, za niewinną łatwowiernością, z jaką czytałem po raz pierwszy *Robinsona szwajcarskiego*. Dopóki nie dokonało się tej pierwszej, niewinnej lektury, nie ma zbytnio czego poddawać pracy krytycznej i czemu dawać odpór. Jeśli przyjmujemy pryncypialny opór wobec mocy literatury, książka z wyprzedzeniem pozbawiona zostanie szansy, by wyrzucić na czytelnika jakikolwiek znaczący efekt. Zatem po co w ogóle czytać, z wyjątkiem tego, że można w ten sposób osiągnąć satysfakcję z niezbyt godnej pochwały radości niszczenia i powstrzymać innych od oczarowania, być może ze szkodą dla nich samych? Bez wątplenia oporem wobec literatury kierują inne motywy niż Szatanem zadowolonym o niewinne szczęście Adama i Ewy. A jednak, koniec końców, czy aż tak bardzo się różnią?

Przypisy tłumacza

¹ Z wiersza *Sztuka poetycka* w przekładzie Mieczysława Jastruna. Książka Millera nie podaje lokalizacji cytatów, nie podaje też autorstwa tłumaczeń tekstów, na które powołuje się autor. Chcąc zachować popularyzatorsko-podręcznikowy charakter publikacji zdecydowałem się również nie podawać adresów bibliograficznych przywoływanych fragmentów, a przypisy tłumacza i wtrącenia w nawiasach kwadratowych ograniczyć do niezbędного minimum. Jeżeli powołuję się na istniejące już tłumaczenie, a starałem się tak robić, ilekroć było to możliwe, tytuł podaję tylko w jego polskim brzmieniu i po pierwszym cytacie podaję bezpośrednio w tekście nazwisko tłumacza, tłumaczki. Jeżeli dokonuję przekładu autorskiego, przy pierwszym wystąpieniu tytułu podaję w nawiasach jego brzmienie w języku angielskim lub w języku oryginału, załże nie od tego, jak podaje go Miller.

1. Czym jest literatura?

¹ W oryginale *he or she*, on lub ona. Miller jest w całej książce niezwykle wyczulony na ukryty seksizm języka, co dla tłumacza albo tłumaczki, którego lub też której język jest seksistowski całkiem otwarcie, powoduje dodatkową trudność. Ponieważ podkreślanie problemów z płcią podmiotów zdania (on albo ona, autor albo autorka) przy każdym wystąpieniu dla polskiej czytelniczki albo czytelnika byłoby zauważalną manierą stylistyczną, która wytrąca z lekkości wywodu cechującego niniejszą książkę, zdecydowałem się na zwyczajową strategię, półśrodek, który faworyzuje męski podmiot zdania. Jest to rozwiązanie, które, mam nadzieję, czytelnicy oraz czytelniczki mi wybaczą, i które należy brać nieustannie pod uwagę. Nie zrezygnowałem za to z innej cechy wywodu Millera, jaką jest częste podkreślanie modalności jego pisarstwa („ten lub inny sposób”, „mniej lub bardziej”, „zdaje się” etc.).

² Przekład za tekstem angielskim.

³ Książki w serii „Pocket” oraz „Portable” były wydawane m.in. przez wydawnictwo Penguin.

⁴ W polskim wydaniu tego opowiadania w przekładzie Andrzeja Sobola-Jurczykowskiego imię czarownika brzmi Abd al-Rahman al-Masmudi.

2. Literatura jako rzeczywistość wirtualna

¹ *Gulled gentlemen* – określenie to pada w *dramatis personae*. Przekład Jerzego S. Sity oddaje frazę po prostu jako „patrycjusz wenecki”, Stanisława Barańczaka jako „szlachcic wenecki”.

- ² Z wiersza *Pstre piękno* (*Pied Beauty*); tytuł w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka.
- ³ Sformułowanie z eseju *Źródło dzieła sztuki*. Tu w tłumaczeniu Janusza Mizery.
- ⁴ Przekład Bronisława Zielińskiego oddaje pierwsze zdanie powieści jako „Moje imię: Izmael”.
- ⁵ Omyłka – bohaterka opowiadania ma na imię Tita.
- ⁶ „Srebrny sufit” (*silver ceiling*) to trudności w zdobyciu pracy lub w awansie wynikające z wieku pracownika. Wyrażenie nawiązuje do siwizny włosów.

3. Tajemnica literatury

- ¹ Szkoła dla chłopców w północno-zachodnim Londynie.
- ² Cytatu dokładnie w tej postaci, „matter of the tale”, nie udało się zlokalizować. James używa jednak bardzo wielu podobnych sformułowań.
- ³ Słowa z *Sonetu 30*. Szekspira. Przekład własny.
- ⁴ Andrée w przekładzie Boya-Żeleńskiego ma na imię Anna.
- ⁵ Jacques Derrida zmarł w 2004 roku.
- ⁶ Dwie ostatnie pozycje istnieją w przekładzie na język polski. Pierwsza pod podanym tytułem, druga jako „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”. Tytuł *Czas dysertacji* jest celowo wieloznaczny, jak to u Derridy bywa, w samym tekście ulega on sproblematyzowaniu.
- ⁷ Ang. *intended*, dosłownie „zakładany”, słowem „intendowany” posługuje się autor polskiego przekładu *Badź logicznych* Husserla, Janusz Sidorek (por. np. *Badania logiczne*, t. II, cz. I, B 40).
- ⁸ Tytuł ang. *Psyche: Invention of the Other*. Pojęcie „inwencji” pojawia się w dalszej części akapitu.

4. Po co czytać literaturę?

- 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.
- ² Nawiązanie do chrześcijańskiej angelologii, w której zastępy aniołów zajmują hierarchicznie ułożone dziewięć pięt (chórów anielskich) – od najwyżej umiejscowionych serafinów do najniżej znajdujących się aniołów (aniołów stróżów).
- ³ Cytat z wiersza Williama Blake’a pt. *Duchowy podróżnik* (tutaj w tłumaczeniu Krzysztofa Puławskiego).
- ⁴ 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 Matthews'a (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.

- ⁵ 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).
- ⁶ Sentencja łacińska, *Dictum meum pactum* (ang. *My word is my bond*). Jest między innymi mottem Londyńskiej Giełdy Papierów Wartościowych.

5. Jak czytać literaturę?

- ¹ W drodze wyjątku zamieszczam fragment w autorskim tłumaczeniu. Istniejący przekład oddaje go następująco: „Dziwny musi być stan umysłu takiego Jo! Biedak snuje się po ulicach i mało znajomy jest mu kształt, a najzupełniej obce znaczenie tajemniczych znaków napotykanym wszędzie – nad sklepami, u skrzyżowań ulic, na drzwiach i w oknach. Patrzy na ludzi, którzy czytają, na ludzi, którzy piszą, na listonoszów roznośzących pocztę i wobec prawie wszystkich sylab i zgłosek rodzinnego języka jest niemal głuchoniemy!” (przeł. T.J. Dehnel).
- ² Interpelacja to złożony proces, w jaki ideologia formuje podmiotowość. Słowo w tym znaczeniu pojawia się u Althussera (*Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*), wzorem jego tłumacza, Andrzeja Staronia, nie przekładam terminu.
- ³ 24-tomowe wydanie dzieł zebranych Hardy'ego. Ukazało się w latach 1912–1913.
- ⁴ Podwydawnictwo (imprint) w wydawnictwie Tom Doherty Associates LLC. Specjalizuje się w książkach science fiction i fantasy.

6. Jak czytać komparatystycznie albo odrabianie roboty dla frajera

- ¹ Posługuję się oryginalną pisownią nazwiska bohatera powieści oraz jej oryginalnym tytułem, który w Polsce ma wiele wersji, m.in. *Przypadki Robinsona Crusoe* i *Przygody Robinsona Kruzoe*. Podobnie w wypadku *Robinsona szwajcarskiego* (*Der Schweizerische Robinson*), który miał jedno wydanie po polsku w przekładzie i opracowaniu Jacka Marciniaka jako *Szwajcarscy Robinsonowie* (1997); tytuł angielski to *The Swiss Family Robinson*. Aby zachować spójność z wywodem Millera i ze względu na fakt, że polskie wydanie *Szwajcarskich Robinsonów* bardzo mocno różni się od wersji, na którą powołuje się autor, fragmenty tej książki oraz *Robinsona Crusoe* podaję we własnym przekładzie. Jeżeli to możliwe, uzgadniam brzmienie nazw własnych.
- ² Imię bohatera powieści Coetzee'go po angielsku brzmi „Cruso”.

- ³ W języku angielskim *a foe* to wróg, nieprzyjaciel.
- ⁴ W polskim wydaniu ma imię – Elizabeth.
- ⁵ Która w wersji angielskiej nazywa się Jenny Montrose.
- ⁶ Tradycyjne danie indiańskie – placki z suszonego mięsa z dodatkiem owoców lub jagód.
- ⁷ Oswojone szakale nie występują w polskiej wersji.
- ⁸ Podane określenia padają w 13. rozdziale I części *Lewiatana* (tu w przekładzie Czesława Zmanierowskiego).
- ⁹ W polskim wydaniu odpowiedników Walrus Island, Cape Farewell, Cape Pug Nose oraz Woodlands nie udało się zlokalizować.
- ¹⁰ Tłumaczę na podstawie angielskiego przekładu, starając się oddać sposób, w jaki Miller interpretuje tekst niemiecki. Kluczowe zdanie wyrażone jest po angielsku jako *Knowledge is power, knowledge is freedom, understanding is happiness*.
- ¹¹ Z wyjątkiem wiersza o krokodylu posługuję się przekładem *Alicji w Krainie Czarów* autorstwa Antoniego Marianowicza.
- ¹² Nieścisłość Millera, jak powszechnie wiadomo Żabrołak i gadające jajko, Hojdy Bojdy, nie mieszkają w krainie czarów, tylko po drugiej stronie lustra.
- ¹³ Cytat z wiersza Tennysona *In Memoriam A. H. H.*

Indeks nazwisk i tytułów

Indeks swą strukturą odzwierciedla indeks z wydania oryginalnego. Utwory, których tytuły zostały przełożone przez tłumacza, oznaczono gwiazdką na końcu tytułu.

A

Abd-El-Kadir El-Maghraabee 31
Anson George Lord 116
Archiwum Williama Blake'a 21, 22
Arnold Matthew 16
Arystoteles 41, 78, 79, 90–93, 122
„Atramentowe zwierciadło” (Borges) 31
Austen Jane 20, 39, 42, 88, 124; *Duma i uprzedzenie* 39, 42; *Opactwo Northanger* 88
Austin J.L. 18, 65, 101, 102

B

Bach Johann Sebastian 30, 109
*Bajki stare i nowe** (Godwin) 125
Barthes Roland 18, 94
Baudelaire Charles 45
Behn Aphra 80
Benjamin Walter 41, 62–64, 68, 70
Bentham Jeremy 89
Biblia 16, 78–81
Blake William 21, 22
Blanchot Maurice 19, 41, 42, 45, 67–73, 76, 122; „Doświadczenie Prousta”* 67, 68; *Moment mojej śmierci** 72; *Szaleństwo dnia* 71, 72; „Śpiew syren”* 42, 45, 67–73; *Wyrok śmierci** 71, 72

Borges J.L. 31, 50;
Boska komedia (Dante) 50
Brady Matthew 24
Brontë Charlotte 109
Brontë Emily 109
Browne Sir Thomas 45
Bunyan John 82
Burke Kenneth 92
Butler Judith 41
„Był kiedyś chłopiec...” (Wordsworth) 32, 46

C

Calderon de la Barca, Pedro 123, 140
Carroll Lewis (Charles Dodgson) 31, 50, 123, 124, 137–140; *Alicja w Krainie Czarów* 30, 35, 50, 90, 117–119, 127, 134, 137–140; *Po drugiej stronie lustra* 30, 50, 90, 124, 117–119, 127, 134, 137–140
Cervantes (Miguel de Cervantes Saavedra) 88, 123
Chata Wuja Toma (Stowe) 17
„Chocorua do swego sąsiada”* (Stevens) 26, 27
Coburn Alvin Langdon 107
Coetzee J.M. 102, 118–125, 127, 130–133, 138

Coleridge Samuel Taylor 15, 124
Conrad Joseph 32, 47, 71, 88; *Jądro ciemności* 71; *Lord Jim* 32, 34, 35, 37, 46, 47, 88
Cook James, Kapitan 116
Crain Patricia 105
Cruikshank George 107
Czarnoksiężnik z krainy Oz 110

D

Dante Alighieri 50, 79
Defoe Daniel 64, 116, 119–121, 123, 124, 126, 127, 131; *Dalsze przygody Robinsona Crusoe* 127; *Dziennik roku zarazy* 121; *Poważne przemyślenia... Robinsona Crusoe** 127; „Prawdziwa opowieść o zjawieniu się niejakiej pani Veal”^{*} 121; *Robinson Crusoe* 18, 64, 116, 118–121, 123–127, 130–134, 137
Deguy Michel 108
Deleuze Gilles 50
Derrida Jacques 13, 16, 40, 58, 73–76, 95, 97, 101; „Che cos’è la poesia?” 40; „Czas dysertacji”^{*} 74, 75; *De-meure: Fikcja i świadectwo** 13; „Forcener le subjectile” 58; „Pas-sje”^{*} 74; *Points de Suspension* 95; „Psyche. Odkrywanie innego” 74, 75
Dickens Charles 20, 37, 75, 79, 93–95, 104, 107; *Klub Pickwicka* 28, 37, 38, 46; *Oliver Twist* 93, 94, 107; *Samotnia* 93, 104, 105; *Wielkie nadzieje* 75
Dickinson Emily 95
Don Kichot (Cervantes) 88, 123
Dostojewski Fiodor 17, 33, 34, 42, 49, 51–53, 57, 64, 76; *Notatki z podziemia* 34; *Petersburskie senne widziadła*

wierszem i prozą 51; *Zbrodnia i kara* 17, 28, 33, 37, 42, 46, 51, 52, 97

During Simon 24, 29, 30
„Dwaj pionierzy romantyzmu: Joseph i Thomas Whartonowie”^{*} (Gosse) 14
Dziwne losy Jane Eyre (Bronte) 109

E

Eliot George 30, 31, 37; *Adam Bede* 30, 31; *Miasteczko Middlemarch* 37, 38
Eliot T.S. 104
Emil (Rousseau) 125

F

„Falszywy pieniądz” (Baudelaire) 45
Faulkner William 34, 37
Fichte Johann Gottlieb 17
Fisher John 30
Flaubert Gustave 88
Foe (Coetzee) 102, 118–125, 127, 131–133, 138
Foucault Michel 18
Freud Sigmund 17, 35, 54, 69, 130, 140

G

Godwin Mary Jane 116, 117, 124, 125, 131, 136, 137
Godwin William 117, 124, 125
Goethe Johann Wolfgang von 16, 124
Gordon Paul 36, 91
Gosse Edmund 14
Gould Glenn 30
Gussow Mel 95–97

H

Hardy Thomas 28, 36, 107
Hegel G.W.F. 17, 61, 74, 124
Heidegger Martin 17, 40
Herbert George 32, 34, 37

Hertz Neil 31
*Historia A** (Crain) 105, 106
Hobbes Thomas 133
Hoffmann E.T.A. 29
Hölderlin Friedrich 124
Homer 16, 45, 68–72, 81, 82, 85, 86;
 Iliada 81, 85; *Odyseja* 45, 47, 68–72,
 81, 85
Hopkins Gerard Manley 32, 34, 39
Hugo Victor 66
Humboldt Wilhelm von 15
Husserl Edmund 17, 73–75

I

Impressions d’Afrique (Roussel) 27, 29

J

Jak działać słowami (Austin) 65
Jakobson Roman 48
James Henry 20, 22, 28, 42, 44, 45, 52,
 57–65, 67, 68, 76, 88, 89, 98–102,
 107, 109, 134; „Autografy Jeffreya
 Asperna” 45; *Mały chłopiec i inni**
 107; *Muza tragiczna** 88, 89; „Na-
 uka u mistrza”* 98, 99; *Niezręczny*
 *wiek** 134; *Portret damy* 42, 44, 57,
 59–61; Przedmowa do *Złotej czary*
 57–62; *Skrzydła gołębicy* 28, 44, 45,
 57, 65; „Śmierć lwa”* 98–101; *Świę-
 ta skarbnica** 22; „Wzór na dywa-
 nie”* 98–101; *Złota czara* 57–62
James William 27
Jameson Fredric 41
„Jarzmo” (Herbert) 32, 34, 37
Johnson Samuel 13, 15, 95
Joyce James 26, 82, 86, 87, 130; *Finnegans*
 Wake 26, 27, 87; *Portret artysty*
 w wieku młodzieńczym 87; *Ulisses*
 18, 86–87

K

Kafka Franz 26, 33, 38, 39, 57; *Proces* 33,
 69; „Wyrok” 26
Kant Immanuel 87, 88, 106
Kartezjusz 18
Keats John 124
„Kim jest autor?” (Foucault) 18
Kingston W.H.G. 117
Koran 79
Kota Mruczysława poglądy na życie
 (Hoffmann) 29
Król Edyp (Sofokles) 32, 33, 90–92, 130
*Krytyka praktyczna** (Richards) 105
Krytyka władzy sądzienia (Kant) 87

L

Laclos Choderos de 80
Lawrence D.H. 109
Legenda wieków (Hugo) 66
Leibniz Gottfried Wilhelm von 39, 50
Lindner Robert 55
Liu Alan 21
Locke John 17
Lukács Georg 41

M

*Magia Lewisa Carrola** (Fisher) 30
Mallarmé Stéphane 26, 41; „Nagrobek
 (Verlaine’a)”* 26; „Wachlarz (Pani
 Mallarmé)”* 26
de Man Paul 41, 101
Mao Tse-tung 17
Maud (Tennyson) 124
Melville Herman 43, 44, 67, 71, 73;
 „Bartleby. Skryba” 73; *Moby Dick*
 43, 44, 71
Milton John 33, 79, 112, 113
Montaigne Michel Eyquem de 94

Montolieu Mme la Baronne Isabelle de
116

Morrison Toni 20

N

Niebezpieczne związki (Laclos) 80

„Niesamowite” (Freud) 69

Nietzsche Friedrich 17, 36, 85, 92, 110,
113, 129; „O prawdzie i kłamstwie
w sensie pozamoralnym” 113; *Z ge-
nealogii moralności* 113; *Zmierzch
bożyszcz* 36

Novalis (Friedrich von Hardenberg) 124

*Nowożytnie czary** (During) 24, 29

O

„O drzewo brzoskwiniowe, delikatne
i czule” 33, 46

O pochodzeniu geometrii (Husserl) 75

Obrona poezji (Sydney) 64

P

Pani Bovary (Flaubert) 88

Pani Dalloway (Woolf) 32, 37, 38

Pater Walter 78, 79

*Pięćdziesięciminutowa godzina** (Lind-
ner) 55

Platon 78, 79, 81–87, 90, 96, 140; *Fajdros*
86; *Ion* 81–84; *Państwo* 84–86

*Platon i platonizm** (Pater) 78

Podróże (Cook) 116

Poetyka (Aristoteles) 41, 90–93

Ponge Francis 75

Powinowactwa z wyboru (Goethe) 124

Powrót na wrzosowisko (Hardy) 28, 36,
37, 46

„Project Muse” 21

Proust Marcel 23, 41, 64–69, 75, 76, 89,
99, 111

„Przeciwko próżniactwu i psotom”
(Watts) 138, 139

R

Raj utracony (Milton) 33, 112, 113, 141

Religia a powstanie kapitalizmu (Tawney)
127

Richards I.A. 105

Richardson Samuel 80, 88; *Clarissa* 80;
Pamela 80; *Sir Charles Grandison* 88

Rousseau Jean-Jacques 125

Roussel Raymond 26, 27, 29

*Rozmyślania** (Hugo) 66

S

Sartre Jean-Paul 25, 41, 50, 73

Schlegel August Wilhelm 15, 16, 124

Schlegel Friedrich 15, 16, 124

Scott Sir Walter 17

Shelley Percy Bysshe 50, 82–83, 87, 124;
„Obrona poezji” 82–83; *Triumf ży-
cia** 50

Sofokles 32, 90

„Sokół” (Hopkins) 32

Stevens Wallace 26, 27

Stowe Harriet Beecher 17

Sydney Sir Philip 64

Szekspir William 18, 27, 36, 64, 79, 94,
95, 123; *Burza* 123; *Hamlet* 36; *Otel-
lo* 36

Ś

„Śmierć autora” (Barthes) 18, 94

Światłość w sierpniu (Faulkner) 34, 37, 46

T

Tawney R.H. 127

Tenniel Sir John 35, 107, 117

Tennyson Alfred Lord 30, 112

Tragedia po Nietzschem (Gordon) 36,
91–92

Trollope Anthony 20, 27, 28, 52–57, 64,
76, 83, 84, 97, 98, 102, 109; *Auto-
biografia** 52–57, 83, 97, 98; *Czy
jej wybaczysz?** 83; *Mały domek
w Allington* 55; *Ostatnia kronika
Barset** 55; *Wieże Barchesteru* 52

U

Ulica sezamkowa 106

V

„Voice of the Shuttle, The” 21

Volart Elise 116

W

W poszukiwaniu straconego czasu (Proust)
23, 64–68, 75, 89, 99, 111

Walker Alice 95–97; *Kolor purpury* 96, 97;
Iść dalej to iść ze złamanym sercem
96

Wariacje Goldbergowskie (Bach) 30, 109

Watts Isaac 138

Wharton Joseph 14

Wharton Thomas 14

Wichrowe Wzgórze (Brontë) 109

Wohlstadter Jason 117, 125

Woolf Virginia 18, 32

Wordsworth William 16, 32, 46, 79, 124

Wyss Johann David 24, 115–117, 124,
125, 129, 131–133, 136; *The Family
Robinson Crusoe* (ang. tłum. God-
win) 116, 117, 124, 131, 136, 137;
Robinson szwajcarski 24, 28, 35, 39,
48, 55, 68, 75, 89, 102, 106, 107,
113–119, 124–138, 140, 141

Wyss Johann Rudolf 115–117

Y

Yeats W.B. 34, 35, 82, 83, 102; *Idee dobra
i zła* 82, 83; „Leda i łabędź” 34

Z

„Zadanie tłumacza” (Benjamin) 62–64

„Zając i jeź” (bracia Grimm) 40

Zakochane kobiety (Lawrence) 109

Zaślubiny Nieba i Piekła (Blake) 21

Ż

Żywoty poetów (Johnson) 95

Seria Biblioteka „Przestrzeni Teorii” poświęcona jest transdyscyplinarnym kontekstom teorii, literatury i sztuki. Za swoją podstawę przyjęła pokazanie nowego oblicza literaturoznawstwa związanego z dramatyczno-performatywnym widzeniem świata. Ukazywać się w niej będą książki, które przeorientowały nasze myślenie, prowadząc ku splątanim granicom dyscyplin, dostrzegając to, co niedefiniowalne w obszarach sztuki, powołując rozmyte pola literatury oraz wyznaczając perspektywy i nadzieje posthumanistyki. Główne działania obejmują trzy obszary: przekłady książek autorów obcojęzycznych (linia tłumaczeń), prace podejmujące dramatyczne dyskursy współczesności (linia dialogiczna) oraz rozprawy związane z humanistyką performatywną (linia zdarzeniowa).

Zapraszamy czytelników do udziału w tworzeniu serii rozwijającej się w przestrzeniach teorii.

J. Hillis Miller (ur. 1928) – teoretyk i historyk literatury, współtwórca „szkoły z Yale”, jeden z najbardziej wpływowych literaturoznawców amerykańskich. Autor blisko 30 książek. Ostatnie z nich to *The Medium is the Maker* (2009), *For Derrida* (2009), *The Conflagration of Community* (2011), *Reading for Our Time* (2012). Książka *O literaturze* ukazała się w roku 2002 – została przełożona na perski, koreański, japoński, chiński. To pierwszy przekład Millera na język polski, który ukazuje się jako samodzielna publikacja.



ISBN 978-83-232-2667-3

