

# Robert Scholes

---

## Fabulatorzy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/4, 251-269

---

1972

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROBERT SCHOLLES

## FABULATORZY

[Z rozdziału I: Preliminaria]

### 2. O fałulatorach i fabulacji

To ładne słówko, „fabulator”, dość niedawno wypadło z naszego języka — tak niedawno, że jeszcze zdążyłem je podnieść i tu wprowadzić. Dokonałem w ten sposób chytrej sztuczki w celu przyciągnięcia uwagi. Niezależnie od tego uczciwie starałem się znaleźć nazwę dla czegoś, co jej nie posiada, i to znaleźć taki wyraz, który bez większego naciągania mógłby służyć w tej nowej funkcji. Tak się złożyło (tak się musiało złożyć, jak my, bokononiści<sup>1</sup>, zwykliśmy mówić), że napotkałem ten wyraz w momencie, kiedy zacząłem realizować swój projekt niniejszej pracy, co pomogło mi uświadomić sobie naturę mojego tematu. Fabulator występuje w ósmej bajce Piotra Alfonsa w wersji angielskiej opracowanej przez Caxtona w 1484 roku i stanowiącej jedną z pierwszych książek wydanych w Wielkiej Brytanii. Jak we wszystkich porządnych bajkach, jej wartość

---

[Robert Scholles — amerykański krytyk i eseista, zajmujący się głównie problemami powieści. Opublikował m. in.: *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for „A Portrait of the Artist as a Young Man”* (razem z R. M. Kainem, 1965); *The Fabulators* (1967); *The Nature of Narrative* (razem z R. Kellogiem, 1968).

Publikowana przez nas praca to wybrane fragmenty głośnej książki krytycznej *The Fabulators*, a mianowicie wyjątki z rozdz. I *Preliminaries* (s. 6—14), z rozdz. III *Fabulation and Satire* (epizod początkowy *Black Humour*, s. 135—146) oraz z rozdz. V *Fabulation and Allegory* (również epizod początkowy, s. 97—106). W pozostałych rozdziałach zajmuje się autor stosunkiem fabulacji do romansu [*romance*], powieści pikarejskiej oraz wizji epickiej. Przedmiotem analizy są w książce współczesne powieści angielskie i amerykańskie.]

<sup>1</sup> [Słowo utworzone od nazwiska Bokonon w powieści K. Vonneguta *Kocia kołyska*.]

pouczająca obejmuje wiele dziedzin za wyjątkiem bezpośredniego morału. Żaden słownik nie powie nam tyle o fabulatorach i fabulacji, co ta krótka opowieść. A więc jest to prawdziwa bajka <sup>2</sup>.

Ósma opowieść mówi o uczniu i owcach

Był pewnego razu uczeń / który czerpał przyjemność z bajania i opowiadania licznych bajek / i prosił swojego mistrza / aby ten opowiedział mu długą bajkę / Na to mistrz mu odrzekł / Strzeż się i pilnuj / aby nie przydarzyło się nam to / co przydarzyło się pewnemu królowi i jego fabulatorowi / A uczeń odpowiedział / Proszę cię mistrzu mój / opowiedz mi jak to się stało / I mistrz wówczas powiedział swojemu uczniowi / Pewnego razu był król / który miał fabulatora / Ten co dzień gdy król udawał się na spoczynek / opowiadał mu pięć opowieści / aby go uweselić i aby ten mógł zasnąć / Otóż pewnego dnia król był okropnie zatroskany i tak przygnębiony / że nie mógł w żaden sposób zasnąć / i po tym jak ów fabulator opowiedział mu swoich pięć bajek / król życzył sobie słuchać dalej / Wówczas fabulator opowiedział mu jeszcze trzy krótkie / Na to król mu powiedział / Chcę usłyszeć jeszcze jedną długą bajkę / i wtedy pozwolę ci usnąć / Fabulator wtedy opowiedział mu bajkę / Pewien bogaty człowiek poszedł na rynek czy jarmark kupować owce / i kupił ich tysiąc / A kiedy wracał z jarmarku / przyszedł nad rzekę / i z powodu ogromnie wezbranych nurtów nie mógł przejść mostem / Jednakże tak długo krążył po brzegu / że w końcu znalazł węższe miejsce przez które mógł z trudem przeprowadzić trzy owce na raz / Przebył więc rzekę / i przeprowadził owce po kolei / Tyle opowiedziawszy / fabulator zapadł w sen / Król jednak natychmiast obudził go / i powiedział / Proszę abyś dokończył swoją bajkę / Na co fabulator odrzekł mu Panie rzeka jest wielka / a owce małe / i dlatego kupiec nieprędko przeprowadzi swoje owce / Dopiero wtedy zakończę bajkę / W ten sposób rozchmurzył i ukoił króla / Bądź więc zadowolony z tego co ci opowiedziałem / bowiem tylko ludzie wymagający i chciwi / nie chcą się zadowolić skąpyimi słowami

Możemy się czegoś nauczyć już z samej konstrukcji tej bajki. Ma ona formę opowieści (o owcach) w opowieści (o królu i fabulatorze) w opowieści (o mistrzu i uczniu). Zewnętrzna czy też ramowa opowieść (o mistrzu i uczniu) nie jest całkowicie zamknięta, ale możemy przypuszczać, że opowieść o królu i fabulatorze musiała zadowolić ucznia i tym samym zaprzestał on domagać się długiej bajki. Następna opowieść, o królu i fabulatorze, jest zgrabnie zakończona tym, że bazarz „rozchmurzył i ukoił króla”. Opowieść wewnętrzna, którą moglibyśmy nazwać absurdalną historyjką o owcach [*shaggy sheep story*] <sup>3</sup>, z natury swojej nie ma zakończenia. Chociaż pozostałe stanowią jej ramy, nie jest zamknięta, sprawia, że w na-

<sup>2</sup> [Tom Fiotra Alfonsa *Nauki i przypowieści* ukazał się po polsku w przekładzie L. Joachimowicza (Warszawa 1958). Nie możemy jednak z tego tłumaczenia korzystać, gdyż R. Scholes posługuje się odbiegającą od oryginału wersją angielską.]

<sup>3</sup> [*Shaggy dog story* — absurdalna anegdota, koszalki opałki.]

szej wyobraźni sięgamy ku jakiemuś „potem”, które jest równie niejasno umieszczone w przyszłości, jak wyrażenie „pewnego razu”, od którego zaczynają się dwie okalające opowieści — w przeszłości. Kompozycja taka mówi nam bardzo wiele o fabulacji. Przede wszystkim pozwala dostrzec niezwykle urok tej konstrukcji. Ze swoimi zazębiającymi się kółkami, rytmami i kontrapunktami model ten już sam w sobie budzi uznanie. Wzbudzenie satysfakcji samą formą należy do cech charakterystycznych fabulacji.

Kompozycja tego typu już swoją kształtnością potwierdza autorytet kształtującego, którym jest fabulator ukryty za swoją opowieścią. (W tym wypadku jest nim Caxton. Przetłumaczył on i częściowo przerobił dawną opowieść przyniesioną ze Wschodu przez Żyda hiszpańskiego, który w 1106 roku przechrcił się z Mojżesza na Piotra i ułożył księgę opowieści mających służyć jako exempla kaznodziejskie. Należy do nich zacytowane *Exemplum XII: De rege et fabulatore suo.*) O dominowaniu fabulatora nad opowieścią świadczy jednak nie tylko kunsztowność fabulacji: również związki między postaciami w dwu ramowych opowieściach zwiększają jego autorytet. Mistrz do ucznia pozostaje w takim samym stosunku, jak fabulator do króla. Król gwałtownie potrzebuje owego mistrza bajki, ma on go „uweselić”, dać chwilę odprężenia — zwłaszcza kiedy jest „zatroskany i przygnębiony”. Ważność fabulatora zależy od tego, w jakim stopniu jest on zdolny rozweselić nas i odprężyć. Z kolei jego zdolność stwarzania wesołości i spokoju polega na wprawie, z jaką opowiada. Uroki konstrukcji przy równoczesnym uwydatnieniu kunsztu konstruktora posłużą między innymi do odróżnienia sztuki fabulatora od pracy powieściopisarza czy satyryka. Ze wszystkich form narracji w fabulacji najwyższą rangę przywiązuje się do kunsztu i wesołości.

Używając wyrazu „fabulator” na oznaczenie pewnych współczesnych beletrystów, zamierzam oczywiście położyć nacisk na ów kunszt i wesołość. Spodziewam się również, że będzie się on kojarzył z innymi, pokrewnymi cechami. Bajki tradycyjne nadawały się do moralizowania albo jako exempla średniowieczne, albo bezpośrednio, przez doczepione do nich etykiety moralizujące lub też oboma sposobami. Ta dydaktyczność wydaje mi się również właściwa nowoczesnej fabulacji, realizowana jest jednak w sposób, który będzie wymagał poważnych uściśleń, gdy dojdziemy do konkretnych autorów i konkretnych dzieł. Na razie wystarczy, gdy powiemy, że nowoczesna fabulacja podobnie jak starożytne bajki Ezopa odchodzi od przedstawiania rzeczywistości i zajmuje się konkretnym życiem ludzkim dzięki ukierunkowanej etycznie fantazji. Wśród fabulatorów jest wielu alegorystów. Jednakże nowocześni fabulatorzy alegoryzują w specjalny, nowoczesny sposób.

### 3. Nowocześni fabulatorzy

Wydaje mi się, że rozwój fabulacji w najnowszej powieści nie tylko stanowi interesujące zjawisko samo w sobie, ale podaje również jedną z możliwych odpowiedzi na istotne pytanie, w jakim kierunku może pójść beletrystyka po powieści realistycznej. Istnieją oczywiście i inne rozwiązania. Film na przykład stanowi odpowiedź niepokojącą dla tych spośród nas, którzy kochają słowo, ponieważ grozi odebraniem produkcji fabularnej twórcom pracującym w materiale słownym. Związek filmu z powieścią ma wiele aspektów. Chciałbym wspomnieć tylko o jednym z nich, zanim wrócę do stosunków między fabulacją a powieściopisarstwem. Chodzi mi mianowicie o sposób, w jaki film zadaje śmiertelny cios konającemu realizmowi powieści. Realizm miał rzekomo — zawsze to sobie rościł — podporządkowywać wyrazy ich desygnatom, rzeczom, na które słowa wskazują. Realizm wynosi na piedestał Życie, a pomniejsza Sztukę, wynosi rzeczy, a pomniejsza słowa. Jednakże gdy chodzi o przedstawianie rzeczy, jeden obraz znaczy tyle co tysiąc słów, a jeden ruchomy obraz tyle co milion. W obliczu współzawodnictwa z filmem powieść musi zaniechać swoich roszczeń do „przedstawiania rzeczywistości”, a bardziej polegać na mocy słowa do pobudzania wyobraźni. Obraz musi mieć ramę lub brzegi, natomiast echa wzbudzone przez słowo nie mają granic. Natury nigdy nie można odwzorować w słowach, gdyż są one tworam ludzkimi i muszą nadawać swoim desygnatom ludzkie znaczenie i ludzką wartość. Nigdy nie są neutralne.

Rosnąca świadomość tej funkcji języka skłoniła niektórych powieściopisarzy — zwłaszcza francuskiego twórcę „nowej” powieści, Alaina Robbe-Grilleta — do przeciwstawienia się jej i „dehumanizacji” swoich utworów. Robbe-Grillet w tym celu próbował rezygnować z metafor, które uważał za najbardziej skuteczny i zdradziecki sposób humanizowania przez język wszystkiego, co ten przedstawia. Nie stanowi to jednak rozwiązania problemu, ponieważ język jest tworem ludzkim i musi humanizować wszystko, czego się dotknie. Pisarz albo musi się pogodzić z tym faktem i uznać go za jeden z warunków swojej pracy, albo zająć się jakąś bezsłowną dziedziną sztuki, jak film — co Robbe-Grillet kiedyś uczynił ze znakomitym rezultatem. Przed pisarzem, który zgadza się uznać słowo za swoje medium, stają inne problemy. Od pseudoobiektywności realizmu musi on zwrócić się w kierunku romansu [*romance*] lub ironii, gdzie będzie korzystał z właściwego językowi ujmowania na sposób ludzki życia. Współzawodnicząc z zimnym i nagim okiem kamery, niewidoma książka musi zwrócić się ku ciemnym światom wyobraźni, oświetlając je specyficznie ludzkim widzeniem, które zawiera się w słowach.

Fabulacja oznacza zatem powrót do bardziej osadzonej w słowie odmiany powieści. A także powrót do odmiany bardziej fikcyjnej. Rozu-

miem przez to mniej realistyczny, a bardziej artystyczny rodzaj narracji: bardziej kunsztowny i silniej działający na wyobraźnię, związany więcej z ideami i ideałami, a mniej z rzeczami. Nie próbuję tutaj nakreślać jasnego programu rozwoju powieści. Mówię o tym, co już się dzieje. Fabulatorzy już są i pracują. W Anglii William Golding, Iris Murdoch i Lawrence Durrell bez wątpienia uprawiają ten rodzaj powieści. Skłania się w tym kierunku Anthony Burgess, a w swoim ostatnim utworze nawet Kingsley Amis próbuje fabulacji. W Ameryce można nazwać fabulatorami Nabokowa i całą gromadę młodszych pisarzy. W gruncie rzeczy jest ich nawet zbyt wielu jak na jedno opracowanie. Poniżej wybrałem kilku, aby ich szczegółowo omówić. Są to: przedstawiciele powieści angielskiej: Lawrence Durrell i Iris Murdoch, oraz Amerykanie: Kurt Vonnegut, Jr., Terry Southern, John Hawkes i John Barth. Nie mam zamiaru brnąć przez wszystkie dzieła tych pisarzy, nie sądzę też, żebym zdołał omówić wszystkich interesujących i wybitnych współczesnych fabulatorów. Nic podobnego. Mam tylko nadzieję, że wybrani przeze mnie autorzy pozwolą mi ukazać zakres i rozmach nowoczesnej fabulacji. Dzieła ich w moim przekonaniu przedstawiają różną wartość, od interesujących do znakomitych, ale ocena nie będzie stanowiła mojego głównego zajęcia. Mam o wiele mniejsze ambicje. Chciałbym tylko poszerzyć nieco odbiór tych książek i może go również pogłębić. Recepcja tych pisarzy — stwierdziłem to zarówno na podstawie recenzji jak i rozmów z czytelnikami — wydaje mi się nieco niewłaściwa, a czasem całkiem zbędna. Nawet ci, którzy deklarują upodobanie dla tego rodzaju literatury, mówią o niej często niepewnie i z zakłopotaniem. Przychylni i nieprzychylni, zwykli czytelnicy i wyrafinowani recenzenci mają trudności w przystosowaniu się do tych dzieł. Wiele z tych kłopotów pochodzi z niezrozumienia nowej metody twórczej, którą nazwałem fabulacją. Dalsza niedogodność wynika z braku odpowiedniej terminologii. Ocena i uznanie należą w decydującym stopniu od rozpoznania gatunku, a rozpoznanie wymaga odpowiednich kategorii językowych. Póki spodziewamy się, że morele będą miały smak brzoskwini albo śliwki, doznamy z pewnością zawodu. Skoro jednak przyswoimy sobie tę nową kategorię — morelę — zaczynamy rozumieć, z czym mamy do czynienia i jak mamy to jeść. Możemy oceniać i delektować się.

Proponując termin „fabulacja”, zamierzam nadać nową nazwę tym nowym dziełom sztuki literackiej. Skoro będziemy mogli potraktować je nie jako nieudane próby prawdziwej powieści, satyry czy czegokolwiek innego, wówczas ujrzymy je w ich własnej postaci. Gdyż ostatecznie fabulacja może oznaczać nie to, co ja sam mówię, ale to, czym są te dzieła. Jeśli ten projekt zostanie zrealizowany, żywot książki będzie dłuższy niż pożytek z niej płynący i stanie się ona zabytkiem w dziwnej historii gustów literackich.

Niech mi więc będzie wolno wyjść od pojęcia fabulacji bez zbyt ścisłej

jego definicji i potraktować opowieść o królu i fabulatorze jako punkt wyjścia mający raczej sugerować niż definiować. Badając niektóre aspekty dzieł tych frapujących pisarzy, którzy odwrócili się od realistycznej powieści, będę chciał ustalić, w jakim kierunku się zwrócili, i zasugerować, w co powinniśmy się wyekwipować jako czytelnicy i czego możemy się spodziewać, aby zaczęły nam smakować te nowe owoce z drzewa beletrystyki.

[Z rozdziału III: Fabulacja i satyra]

### 1. Czarny humor

Jedną z najbardziej oczywistych i trwałych cech właściwej bajki — młodszej siostry wielkich fabulacji, o których mówimy — jest to, że ma morał. Ma ona charakter dydaktyczny. Albo też tak to wygląda, póki nie przyjrzymy się jej bliżej. W rzeczywistości bowiem widzimy, że wiele zbiorów bajek zawiera opowieści bez morału, a w wielu autorzy w najlepszej wierze doczepiają morał do historii, w której jest on niedorzeczny albo grubo nieodpowiedni. Weźmy na przykład to cacko ze zbioru A. C. Mery *Talys* (*A Hundred Merry Tales*, 1526 — w zmodernizowanej wersji Paula Zalla):

54.

Młody człowiek w wieku lat dwudziestu, prostak i nieuczony, w czas Wielkiego Postu poszedł do swego ojca duchownego po odpuszczenie grzechów i po skrupulatnym wyspowiadaniu się z całego życia wyszło na jaw, że nie umie zmówić *Ojcze nasz*. Dlatego też spowiednik napomniął go, aby się nauczył pacierza, ukazując mu, jak święta i przystojna jest ta modlitwa, jakie jest jej działanie i znaczenie zawartych w niej siedmiu wezwań:

— Pierwsze wezwanie brzmi: *Pater noster* itd., co oznacza „Ojcze nasz, któryś jest w niebie, święć się imię Twoje jako w niebie, tak i na ziemi”. Drugie, *Adveniat* itd.: „Przyjdź królestwo Twoje”. Trzecie, *Fiat* itd.: „Bądź wola Twoja jako na niebie, tak i na ziemi”. Czwarte, *Panem nostrum* itd.: „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”. Piąte, *Dimitte* itd.: „I odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom”. Szóste, *Et ne nos* itd.: „I nie wódź nas na pokuszenie”. Siódme, *Sed libera* itd.: „Ale nas zbaw ode złego. Amen”.

Następnie spowiednik, po tej nauce, nakazał mu za pokutę poprzestawać w każdy piątek o chlebie i wodzie, póki nie nauczy się biegle i należycie *Ojcze nasz*.

Młody człowiek pokornie przyjął napomnienie, a po odejściu od konfesjonału odwiedził jednego ze swych koleżków i powiedział:

— Oto mój ojciec duchowny dał mi taką pokutę, że mam poprzestawać w każdy piątek o chlebie i wodzie, póki nie zapamiętam całego *Ojcze nasz*.

Przeto proszę cię, naucz mnie tej modlitwy, a ja za to nauczę cię piosenki o Robin Hoodzie, która, jak Boga kocham, warta jest dwadzieścia ojczenaszy.

Z tej opowieści łatwo możecie się nauczyć, jakie jest działanie świętej modlitwy *Ojcze nasz*.

Tę dążność do wypowiedzenia morału za wszelką cenę znakomicie sparodiował Thurber w takich opowiadaniach, jak *The Unicorn in the Garden*, którego znakomity morał brzmi „Nie uważaj ludzi za pomyśleńców, póki nie siedzą w domu wariatów”. Jednak jako czytelnicy bajek, możemy wyciągnąć, jeżeli nie morał, to przynajmniej wniosek z istnienia dwu rodzajów krótkich bajek — to znaczy bajek typu Ezopa, w których jest prawdziwy morał, oraz takich, jak zacytowana, z gruntu amoralnych, które stanowczo opierają się próbom uznania ich za exempla uładzonego moralnie świata. Bajka moralna podobna jest do dłuższego utworu satyrycznego, bajka amoralna do opowieści łotrzykowskiej, która może być bardzo długa. Obie te długie formy mają coś wspólnego z tym nurtem w nowoczesnej powieści — a właściwie w życiu, bo nie jest to nurt ściśle literacki — który często nazywamy czarnym humorem. Wielu pasjonujących młodych pisarzy amerykańskich związanych jest z tym kierunkiem literackim. Albee, Barth, Donleavy, Friedman, Hawkes, Heller, Purdy, Pynchon, Southern i Vonnegut — wszyscy od czasu do czasu noszą na sobie to ciemne piętno i chociaż ich twórczość jest różna, dzieła odbiegają od dzieł poprzedniego pokolenia w sposób tak zdecydowany, że uzasadnia to stosowanie wspólnej nazwy i pobudza do zastanawiania się, co ich utwory — traktowane łącznie — mówią o obecnym stanie literatury. Termin „czarny humor” jest chyba zbyt nieporęczny, żeby nadawał się do czegoś w krytyce, ale zanim go porzucimy, dobrze będzie wycisnąć z niego wszystko, co może pomóc nam w zrozumieniu nowej powieści i w przyzwyczajeniu się do niej. Na początek proponuję spojrzenie od wewnątrz:

Mówią, że czarny humor to wymysł krytyków i że w każdym razie wkrótce spali na panewce (...). Moim zdaniem jest zupełnie inaczej. Podejrzewam, że czarny humor zawsze istniał i zawsze istniał będzie (...).

Cytat ten pochodzi z wnikliwego i zajmującego wstępnego artykułu Bruce'a Jaya Friedmana do jego antologii *Black Humour* wydanej przez Bantam Books w 1965 roku. Sama antologia godna jest, aby się z nią zapoznać, gdyż obejmuje wiele interesujących pisarzy, łącznie z samym Friedmanem. Nie jest to jednak całkowicie udana książka, bowiem niektórzy z najlepszych przedstawicieli tego gatunku chętnie uprawiają formy dłuższe niż nowela i budują swoje efekty na większej ilości stron. I tak fragmenty *Sot-Weed Factor* Bartha i *Catch-22* Hellera przykrojone do rozmiarów antologii nie robią wielkiego wrażenia.

Nie chcę tutaj recenzować antologii Friedmana. Wspomniałem o niej,



bo mam zamiar skorzystać z jego definicji jako punktu wyjścia dla własnych dociekań teoretycznych. Friedman uważa, że we współczesnej literaturze mamy do czynienia z pewnego rodzaju nurtem czarnego humoru, ponieważ wydarzenia dziejące się „tam gdzieś” we współczesnym świecie są tak bezsensowne, że najodpowiedniejszą reakcją na nie jest to, co tworzą czarni humoryści. Równocześnie jednak twierdzi w cytowanych wyżej zdaniach, że nie jest to tylko współczesne dziwactwo, ale trwały sposób działalności literackiej. Nie wyjaśnia przy tym, jak należy rozstrzygnąć tę oczywistą sprzeczność i w tym właśnie miejscu chciałbym rozpocząć mój wywód. Moim zdaniem ma rację w obu wypadkach. Czarny humor jest współczesnym kierunkiem, stanowi jednak kontynuację trwałej tradycji.

Większość gatunków i konwencji literackich nieustannie nam towarzyszy, ale w tym samym czasie niektóre z nich są żywe, a inne zapadają w stan drzemki. Jeżeli uważamy literaturę za sposób widzenia świata, to w każdej epoce niektóre konwencje lepiej od innych służą do kierowania uwagi na pewne zjawiska, do wiązania ideałów epoki z rzeczywistością. W perspektywie historycznej czarny humor sprzymierza się z przypływami racjonalizmu, jakie ze wzrastającą siłą nawiedzały okresowo kulturę zachodnią w ciągu ostatnich dwu tysięcy lat. Intelktualna komedia Arystofanesa, rozkwit satyry w Rzymie cesarzy, humanistyczne alegorie i „anatomie” późnego średniowiecza, lotrzykowskie opowieści renesansowe, metafizyczne wiersze i satyry XVII wieku i wielkie powieści satyryczne Wieku Rozumu — wszystko to są przodkowie współczesnego czarnego humoru. Znakomity rodowód nie zapewnia oczywiście wysokiego poziomu latorośli. Skoro jednak rozumienie i ocena tak bardzo zależy od poczucia gatunku, musimy zacząć od rodowodu. W wypadku tak zwanych czarnych humorystów jest to szczególnie ważne: po pierwsze dlatego że ich bezpośrednim punktem wyjścia stała się powieść — gatunek, który budzi w nas skojarzenia realistyczne, a po drugie, ponieważ blisko dwa stulecia literatury opanowanej przez romantyczne pojmowanie wartości dzieli współczesnych czarnych humorystów od ich bezpośrednich przodków jak Swift i Wolter.

Przemiany współczesnej powieści są bardzo zbliżone do rewolucji poetyckiej w poprzednim pokoleniu, gdy powtórne odkrycie poetów metafizycznych przyczyniło się do rozkwitu wiersza intelektualnego i wymyślnego. Współczesne zainteresowanie Rabelais'em, Cervantesem, Alemanem, Grimmelshausenem, Swiftem, Smollettem i Wolterem stanowi element generalnego zwrotu powieści w bardziej gwałtownym i intelektualnym kierunku. Wrażliwość i współczucie, które charakteryzowały wielką powieść XIX stulecia, zostają przekształcone przez dowcip i okrucieństwo czarnego humoru. Maksyma Horacego Walpole'a, że życie jest tragiczne dla tych, którzy czują, a komiczne dla tych, którzy myślą, jest niewątpli-

wie znacznym uproszczeniem, ale może się nam przydać, jeśli mamy opisać tak ogromną zmianę atmosfery literackiej, jak ta, którą tu omawiamy. Zmiany tego rodzaju, podobnie jak zmiany pogody, są zjawiskami, na które nie bardzo można wpłynąć. Chodzi tylko o to, jak je sobie przyswoić.

Dla nas problem — jak większość problemów w literaturze — polega na tym, jak to czytać. Jakie nadzieje winniśmy wiązać z tą nową literaturą? Jakiej korzyści możemy się po niej spodziewać? Mówiąc krótko, co tam dla siebie znajdziemy? Moim zdaniem znajdziemy bardzo wiele — to jest nasza literatura przemawiająca do nas najbardziej bezpośrednio. Jeżeli daje obraz nieostry, to może z winy naszych soczewek. Przede wszystkim musimy pozbyć się przekonania, że utwory te są „powieściami”, takimi, jakie dotychczas pisywano. Różnią się od swoich bezpośrednich poprzedników. Pomoże nam w tym miejscu rodzaj czarnej humoru, bowiem z pewnością czytając Vonneguta czy Bartha lepiej pamiętać o Wolterze czy Swiftcie niż o Hemingwayu czy Fitzgeraldzie. Nie możemy też jednak traktować tego rodzaju zbyt naiwnie. Jeżeli powiemy: „Ach, to satyra”, możemy popełnić taki sam błąd, jak gdybyśmy oczekiwali jeszcze jednej powieści realistycznej. I choć dzieła te są odroślami znanego nam macierzystego drzewa, stanowią nową szczepionkę, oddzielną gałąź z własnymi cechami i zaletami. Określenie szczególnych właściwości tej nowej gałęzi jest oczywiście zadaniem krytyka. Jest to jednak zadanie trudne, ponieważ pisarze stanowią grupę niejednorodną, o różnych temperamentach, umysłowości i doświadczeniu; w dodatku sami eksperymentują z tym nowym, nie skryzalizowanym sposobem pisania, niekiedy wprowadzając nowe elementy w każdej kolejnej książce. Taki pisarz, jak John Hawkes, niemal całkowicie zaciemnia swój humor czarnym kolorem, natomiast starania Bruce’a Joya Friedmana idą w prawie całkiem przeciwnym kierunku. Czy możemy połączyć takie rozbieżności inaczej niż przez sztuczki słowne, werbalną gimnastykę?

Zabezpieczam się w ten sposób, ostrzegając czytelnika, aby mojej próby zdefiniowania rewolucji w rozwoju powieści nie rozumiał inaczej niż jako prowizoryczną hipotezę. Mimo jednak wymienionych trudności mam wrażenie, że można dość obszernie uzasadnić moją doktrynę. Uważam, że czarny humor jest zasadniczo odmienny od swoich satyrycznych i łotrzykowskich przodków, ale że wyraźnie da się odnieść do tych dwu tradycyjnych rodzajów powieści. W tym i następnym rozdziale zamierzam zbadać pewne aspekty tego odniesienia. Po pierwsze, stosunek czarnego humoru Kurta Vonneguta do tradycji satyrycznej, a następnie stosunek Terry Southerna i Johna Hawkesa do tradycji pikareskiej. Takie ustawienie problemu nie może być tylko zwykłym szufladkowaniem, ponieważ przede wszystkim bardzo trudno niekiedy odróżnić powieść satyryczną od powieści łotrzykowskiej, a po drugie — wszyscy ci pisarze są niewątpliwie

spadkobiercami obu tradycji. Tylko dla ułatwienia podzieliłem te dwa gatunki — ale nie uczyniłem tego w sposób dowolny, co mam nadzieję udowodnić.

Satyryczna odmiana czarnego humoru charakteryzuje się skłonnością współczesnego fabulatora, aby być bardziej zabawnym i pomysłowym w konstrukcji od swoich poprzedników: tj. jego skłonnością do fabulacji. Satyra fabulacyjna jest od tradycyjnej mniej niezawodna etycznie, ale bardziej niezawodna estetycznie. Powoduje to szczególnie ton, który tak niedoskonale daje się określić wyrażeniem „czarny humor”. Zmysł zabawy i troska o formę, właściwe współczesnym fabulatorom, w rezultacie przekształcają w komedię materiał nadający się do satyry i protestu. I nie jest to tylko nowoczesna sztuczka, przewrotne dziwactwo. Pisarze ci przetwarzają całkowicie prawidłowo to, co odziedziczyli po prądach estetycznych XIX stulecia i relatywizmie etycznym XX. Pokładają pewną wiarę w sztuce, ale odrzucają wszelkie absoluty etyczne. Odrzucają zwłaszcza tradycyjne przekonanie satyryka o skuteczności satyry jako narzędzia naprawy. Wyznają za to bardziej wyrafinowaną wiarę w humanizującą wartość śmiechu. Jeżeli mają nadzieję dokonać jakichś zmian w swoich czytelnikach, to chodzi im o nieuchwytne zmiany wywołane przez sztukę, zmiany, które muszą być nieustannie odnawiane, a nie o dramatyczne napiętnowanie występku i szaleństwa, czego domaga się tradycyjna satyra.

Znakomitym przykładem szczególnego tonu czarnych humorystów, który jest często wynikiem patrzenia na materiał satyryczny w komicznej perspektywie, jest fragment *Kociej kołyski* Vonneguta. Narrator robi wywiad z synem doktora pracującego z poświęceniem w dżungli na jednej z małych wysp Karaibskich<sup>4</sup>:

— I czy nigdy nie miał pan chęci pójść w ślady ojca?

Młody Castle uśmiechnął się blade, unikając bezpośredniej odpowiedzi.

— Ojciec jest zabawnym facetem — powiedział. — Myślę, że go pan lubi.

— Spodziewam się. Niewielu jest ludzi tak pełnych poświęcenia jak on.

— Pewnego razu — mówił Castle — kiedy miałem może z piętnaście lat, wybuchł bunt na greckim statku wiozącym z Hongkongu do Hawany transport wiklinowych mebli. Buntownicy opanowali statek, ale nie potrafili nim kierować i rozbili się na rafach niedaleko zamku „Papy” Monzano. Wszyscy utonęli. Uratowały się tylko szczury i wiklinowe meble, które fale wyrzuciły na brzeg.

Wyglądało to na koniec historii, ale nigdy nie wiadomo.

— I co? — spytałem.

— Jedni mieli meble za darmo, a inni zarazili się dżumą. W szpitalu ojca mieliśmy tysiąc czterysta zgonów w ciągu dziesięciu dni. Czy widział pan kiedyś człowieka zmarłego na dżumę?

— Nie, nie miałem tego nieszczęścia.

<sup>4</sup> [Przekład L. Jęczyńska, Warszawa 1971, s. 115—117, 203.]

— Gruczoły limfatyczne w pachwinie i pod pachami puchną do rozmiarów *grapefruitów*.

— Wierzę panu na słowo.

— Po śmierci ciało czernieje, dwa grzyby w barszcz, jeśli chodzi o mieszkańców San Lorenzo. Kiedy epidemia rozszalała się na dobre, Dom Nadziei i Miłosierdzia w Dżungli wyglądał jak Oświęcim czy inny Buchenwald. Mieliśmy tu takie stosy trupów, że utknął nam buldożer, który miał je spychać do zbiorowej mogiły. Ojciec pracował przez wiele dni i nocy bez chwili wytchnienia, pracował nie tylko bez snu, ale i bez większego rezultatu.

(Po przerwie.)

— Mniejsza o to, niech pan kończy swoją opowieść. — Na czym stanąłem?

— Dżuma. Na tym, jak buldożer uwiązał w trupach.

— Aha. Tak więc podczas jednej z takich bezsennych nocy zostałem z ojcem. Staraliśmy się znaleźć jakiegoś żywego pacjenta, którego można by leczyć, ale w łóżku za łóżkiem znajdowaliśmy same trupy.

I wtedy ojciec zaczął się śmiać!

Nie mógł przestać. Wyszedł na dwór z ręczną latarką. Chichotał bez przerwy, a promień światła z jego latarki tańczył po trupach ułożonych w stosy. Położył dłoń na mojej głowie i wie pan, co mi wtedy powiedział ten wspaniały człowiek?

— Nie.

— Synu — powiedział do mnie ojciec — pewnego dnia wszystko to będzie twoje.

W opowiadaniu tym autor staje wobec ogromu potworności i niweczy go przy pomocy jedyne go sprzymierzeńca, na jakim umysł może w takich wypadkach polegać, tj. przy pomocy śmiechu. Cała ta opowieść stanowi komiczną parabolę naszej epoki. Postęp, ten ulubiony żer satyryków począwszy od Swifta i Woltera, oznacza, że jedni dostają za darmo meble, a inni dżumę. Jedni mają Biarritz, a inni Oświęcim. Jedni zostają wyleczeni z raka przez napromieniowanie, inni dostają choroby popromiennej. Jednakże nieautentyczność postępu jest tu przedstawiona bez świętego oburzenia satyryka. Jest on ukazany nie jako spiszek, ale jako dowcip. Czarny humorysta nie interesuje się tym, jak przekształcić życie, ale jak je ujmować. Pod tym względem czarny humor ujawnia pewne pokrewieństwo z postawami egzystencjalnymi; z grubsza biorąc, dzieli go tylko ta różnica, że świat nie jest dlań absurdem, ale czymś śmiesznym — dowcipem. Świat absurdalny stanowi widok dość ponury. W gruncie rzeczy najlepszą odpowiedzią na los człowieka, jaką Camus mógł zaproponować ludzkości, była „pogarda”. W *Micie Syzyfa* powiedział nam, że „Nie ma takiego losu, którego nie przewycięży pogarda”<sup>5</sup>. Czarni humorysty proponują nam coś lepszego. Proponują śmiech. Pogarda Syzyfa prowadzi w końcu do rezygnacji. „On także mówi, że wszystko jest dobre”. W piersi tego pełnego pogardy bohatera bije jednak przecież serce doktora Pan-

<sup>5</sup> [A. Camus, *Eseje*. Przekład Joanny Guze. Warszawa 1971, s. 19—194.]

glossa. Powieściowy prorok Vonneguta, Bokonon, proponuje lepszą postawę dla człowieka na szczycie góry niż postawa Camusowskiego Syzyfa, który po prostu schodzi od nowa na dół, aby podjąć swój ciężar. W zakończeniu *Kociej kołyski*, gdy świat jest prawie całkowicie zamrożony, Bokonon daje jednemu z swoich ostatnich uczniów małą radę:

Gdybym był młodszy, napisałbym historię ludzkiej głupoty; potem wszedłbym na szczyt góry McCabe'a i położył się na wznak z moją historią pod głową; potem podniósłbym z ziemi szczyptę błękitnobiałej trucizny, która zamienia ludzi w posągi, i zmieniłbym się w posąg człowieka, który leży na plecach i z upiornym uśmiechem gra na nosie Sami Wiecie Komu.

Człowiek nie powinien reagować pogardą ani rezygnacją — nauczają czarni humoryści — ale powinien umieć się zabawić. A jak można się zabawić? Ani akceptacja, ani gorycz nie będą właściwą reakcją. Jest to przede wszystkim sprawa percepcji. Dowcip trzeba najpierw „uchwycić”. Następnie trzeba udowodnić, że się go zrozumiało, odgrywając swoją rolę w tym żarcie w taki sposób, aby obrócić komizm przeciwko dowcipnisiowi albo sprawić, aby rozdzielił się on na całą grupę uczestniczącą w procesie komicznym. Nawet na granicy apokalipsy słaby człowiek może zareagować zaleconym przez Bokonona gestem świadczącym o pogodnym i tolerancyjnym buncie. Dowcip oczywiście przywodzi na myśl Dowcipnisia, jak to zauważył Gloucester wśród kosmicznej błazenady w *Królu Lirze*: „Mordują nas dla zabawy”<sup>6</sup>. Nie sądzę jednak, aby czarni humoryści chcieli zaprezentować nam nowe bóstwo, ustrojone w czapkę z dzwonekami zamiast cierni. Podobnie jak Paul Tillich nie chcą „wprowadzać Boga jako *deus ex machina*” po to, aby wypełnić wielką dziurę we współczesnym kosmosie. Aby ujrzeć ludzką sytuację jako kosmiczny dowcip, nie musimy wprowadzać postaci Dowcipnisia.

Niektóre zdarzenia są tak podobne do dowcipów, że trudno odróżnić jedno od drugich. Co więcej, całą historię ludzkości możemy uważać za część generalnego planu, nie wyobrażając sobie Planisty na tradycyjną modłę. Pogląd taki wyraził Kurt Vonnegut w swojej wczesnej powieści fantastyczno-naukowej, wydanej ostatnio w popularnej edycji. W *Sirens of Titan* przedstawił świat, w którym cała historia ludzkości zaczyna się dzięki interwencji z przestrzeni pozaziemskiej; jej celem było dostarczenie podróżnikowi z odległej galaktyki drobnej części zamiennej do statku, koniecznej, aby mógł kontynuować podróż do innego krańca kosmosu. Taka celowość, służąca całkowicie pozaludzkim celom, stanowi rzeczywiście kosmiczny dowcip, który jednak nie był zamierzony przez owe wyższe

---

<sup>6</sup> [Przekład Zofii Siwickiej, Warszawa 1956, s. 136.]

istoty posługujące się tylko ziemskim życiem dla swoich własnych potrzeb. Powieść ta głosi, że jesteśmy ofiarami dowcipu za każdym razem, kiedy przypisujemy racjonalny cel lub znaczenie rzeczom przypadkowym albo mającym cel lub znaczenie całkiem różne od tego, które dostrzegamy. I nie ma znaczenia, który z tych błędów popełniamy.

Samuel Johnson, którego *Rasselas* jest dostojnym przodkiem *Kociej kołyski*, wyraził ten sam pogląd o daremności ludzkich przekonań w jednym ze swoich najznakomitszych dzieł — w artykule z „Idlera”<sup>7</sup>, tak pełnym czarnego dowcipu, że sam go później wycofał. Szkic ten zawiera dialog między samicą sępa a jej pisklętami, w którym stary, mądry ptak, patrząc z góry na scenę rzezi w jednej z wojen europejskich, mówi swoim młodym, że ludzie robią takie rzeczy w regularnych odstępach czasu, co jest częścią boskiego planu, który ukształtował najlepszy z możliwych światów — najlepszy dla sępów. Przedstawiając taki pogląd — jako drwinę ze wszystkich, którzy uważają ten świat za najlepszy z możliwych dla ludzi — Johnson jest bardzo bliski swoim nowoczesnym spadkobiercom. Dowcip jest bowiem jednym z kluczy do zrozumienia impulsu fabulacyjnego, zwłaszcza impulsu leżącego u źródeł czarnego humoru. Przedstawiając życie jako dowcip, zarówno uznajemy jego absurdalność jak i udowadniamy, że ta sama absurdalność może być opanowana przez ludzkie pragnienie formy. Dowcip dra Johnsona uznaje i jednocześnie neutralizuje ból ludzkiego istnienia. W najlepszym z możliwych światów nie byłoby dowcipów.

Ze wszystkich rzeczy, które ludzie muszą znosić, wojna należy do najgorszych. Z pewnością najbardziej uderzająco uwidacznia wojna kontrast między ludzkimi ideałami a ludzkimi czynami. W czasie wojny bębny, obrzędy i retoryka wspólnie zagłuszają rozsądek i jego sprzymierzeńca, śmiech, w celu zapobieżenia jakiegokolwiek rozumnej analizie tego tak irracjonalnego procesu. Mimo to satyrycy i autorzy powieści lotrzykowskich poddawali te zjawiska dociekliwemu badaniu. *Simplicissimus* Grimmelshausena jest czcigodnym przodkiem *Podróży do kresu nocy* Celine'a, a sąd króla Brobdingnagu o historii Europy nadal brzmi w naszych uszach, zachowując przerażającą aktualność we współczesnej sytuacji. Dzisiejsi czarni humoryści uznali pola Marsowe za tak samo żyzne jak dawniej. *Catch-22* i *Dr. Strangelove* należą do szczytowych osiągnięć współczesnej powieści komicznej. Nie powinno być więc niespodzianką, że dwa z najlepszych dokonań Kurta Vonneguta mają za temat nowoczesną wojnę: drugą wojnę światową i wynalezienie broni absolutnej.

---

<sup>7</sup> [Pod tym tytułem od 15 IV 1758 do 5 IV 1760 ukazywała się druga seria esejów Johnsona w „The Universal Chronicle, or Weekly Gazette”.]

## [Z rozdziału V: Fabulacja i alegoria]

**1. Alegoria**

Pewnego razu był kraj zwany Powieścią, którego krańce z jednej strony stanowiły góry Filozofii, a z drugiej wielkie trzęsawiska Historii. Lud Powieści był bardzo utalentowany, miał dar opowiadania historii, które mogły zabawić ludzi. Póki mieszkańcy Powieści nie stykali się z narodami sąsiednich krain, wystarczał im ich własny talent i nie chcieli niczego więcej. Jednakże postęp i rozwój komunikacji sprawił, że zetknęli się z dziwnymi ludami, które żyły na kresach Powieści i za jej granicami. Narody te nie zaliczały się do opowiadaczy, ale miały coś, co nazywały ideami. Gdy mieszkańcy Powieści dowiedzieli się o ideach, bardzo zapragnęli je mieć, aby nadać więcej powagi swoim opowieściom. Zaczęli utrzymywać, że historyjki bez idei nadają się tylko dla dzieci. Postanowili zatem nawiązać handel ze swymi sąsiadami, aby nabyć nieco idei.

Spowodowało to dalsze komplikacje. Mieszkańcy Powieści, żyjący na pograniczu Filozofii, nalegali bowiem, aby sprowadzać idee tylko stamtąd albo ze wzgórz Teologii, ci natomiast, którzy sąsiadowali z Historią, utrzymywali, że idee nadające się dla powieści posiadają tylko Historycy. Przez jakiś czas górą byli zwolennicy Filozofii i Teologii. Nazwali swoją część kraju Alegorią i zażywali pomyślności, mając za przywódców Dantego i Spencera. Jednak po pewnym czasie idee pochodzące z Filozofii i Teologii utraciły swoją świeżość i nawet sami Filozofowie zaczęli mówić, że Historycy mają masę dobrych idei. Wpływy Alegorystów osłabły i drugie stronnictwo, nazywające się realistami, zaczęło wzrastać w liczebność i siłę. Sprowadzili idee od Historyków i odkryli dalsze krainy ukryte głębiej w bagnach, zamieszkałe przez wojownicze plemię zwane Socjologami. Oni również mieli idee i Realiści nabrali tych idei, ile tylko mogli unieść.

Wówczas stało się coś dziwnego. Otóż Historyków i Socjologów zniecierpliwilo używanie ich idei przez inne ludy. Postanowili sami wepchnąć się do kliki powieściowej. Wyleźli więc ze swoich bagien i napadli na żyzne pola Powieści, a każdy, kto pozostał na okupowanym terenie, musiał zgodzić się na napisanie powieści-autentyków. W tym samym czasie Filozofowie i Teologowie otrzymali całkiem nowy transport idei zwany Egzystencjalizmem i Wittgensteinem, co tak ich przeraziło, że drapnęli na najwyższe szczyty u podnóży gór. Niektórzy jednak z Filozofów tak upodobali sobie nizinne okolice, że nie chcieli uciekać. Pozostali tam nadal, gdy uciekinierzy z Realizmu zaczęli przybywać i przejmować władzę. Jeżeli chcieli pozostać, musieli nauczyć przybyszów nowego sposobu wykonywania Alegorii przy pomocy wszystkich nowych idei. Niektórzy z uciekinierów przemycili ze sobą pewne idee zwane Freud i Jung, ale gdy miej-

scowi Filozofowie zobaczyli je, orzekli, że nie są one wcale własnością Socjologów i że ci nicponie ukradli je w Teologii i Filozofii. Wzięli więc wszystkie stare i nowe idee, jakie tylko mogli znaleźć, i zaczęli pracę nad stworzeniem nowego rodzaju Alegorii. Do Filozofów, którzy najwięcej nauczyli uciekinierów z Powieści, należała urocza dama o nazwisku Iris Murdoch.

Tyle na razie. To małe exemplum jest wątlą bajeczką, raczej pomocą w dowodzeniu niż pełną alegorią. Postaci i wydarzenia są w niej zbyt mało wyraziste, zbyt mało same w sobie interesujące, aby można było uważać je za istotnie alegoryczne. W wielkich alegoriach napięcie między ideami uosobione w postaciach i ich cechach wytwarza bogatsze i silniejsze znaczenie. Wielkie alegorie nigdy nie są całkowicie alegoryczne, tak jak wielkie powieści realistyczne nigdy nie są całkiem realne. Ponadto w alegorii napięcie między pojęciową [ideational] stroną sytuacji i jej stroną ludzką jest czynnikiem, który wytwarza siłę i znaczenie, a także siłę znaczenia. Weźmy na przykład pojęcie potępienia, zaczerpnięte z analogii do rzeczywiście zadawanych tortur, ale odniesione do „idealnego”, wiecznego świata pozostającego poza doczesną rzeczywistością. Weźmy również banalną sytuację: parę kochanków, którzy mogą stać się bohaterami banalnej opowieści o zdradzie małżeńskiej. Gdy połączymy obie rzeczy, otrzymamy Franceskę da Rimini i jej kochanka Paola, którzy płoną przez wieczność w piekle Dantego. Będzie to alegoria. Natomiast moja opowieść jest tylko ukłonem ze strony krytyki w kierunku alegorii.

Bajka ta stanowi również najzwęższy i najprostszy sposób wstępnego sformułowania moich poglądów na stosunki między alegorią i realizmem w powieści — stosunki zarówno teoretyczne jak i historyczne. Muszę teraz nieco skomentować moją przypowieść. Alegoria oznacza oglądanie życia przez pojęciowe filtry wywodzące się z filozofii lub teologii. Gdy realizm zajął miejsce alegorii jako wielka forma poważnej narracji, jego tytuł do wyższości upatrywano w bezpośrednim oglądaniu życia — bez żadnych filtrów. Manifesty realizmu roją się od takich terminów jak „obiektywizm”, „bezstronność”, „eksperyment” itd., co ma oznaczać jasne i naukowe spojrzenie na życie. Dzisiaj wiemy już, że nie można bezpośrednio patrzeć na życie. To tak, jak byśmy patrzyli prosto w słońce: widzimy tak wiele, że ślepiemy.

Dla pisarza sam język stanowi wielki filtr, który zabarwia jego obraz świata. Autor powieści realistycznej, korzystając z innych jeszcze filtrów w postaci pojęć czasu, przestrzeni, przyczynowości, społeczeństwa i całego zespołu psychologicznych typów i tropów, potrafi ująć na papierze to, co nazywa „życiem”. Może sobie nie uświadamiać tych filtrów i wtedy po prostu naśladuje swoich poprzedników lub patrzy w ten sam sposób jak jego współcześni, ale niezależnie od jego świadomości, filtry i tak istnieją



i są niezbędne niezależnie od tego, czy pisarz zna je, czy nie. Jak napisał jeden z wielkich obrońców realizmu György Lukács, polega on na typowości:

Centralną kategorią i kryterium literatury realistycznej jest typ, szczególna synteza, która organicznie spaja pierwiastki ogólne i szczegółowe zarówno w postaciach jak i w sytuacjach. Istotną własnością typu nie jest przeciętność, nie indywidualna odrębność, choćby była głęboko ujęta; istota typu polega na tym, że wszystkie istotne determinanty ludzkie i społeczne występują w nim w najwyższym stopniu, w stadium najwyższego rozwoju tkwiących w nich możliwości, w swoich skrajnych przejawach, nadając konkretność szczytowym osiągnięciom i ograniczeniom ludzi epok.

Alegoria również polega na typowości, ale typowość jej właściwą można wywieść z filozofii i teologii, które zajmują się ideałami i esencjami, natomiast typowość realizmu wiąże się z naukami społecznymi, dążącymi do rejestracji i zrozumienia procesów rządzących egzystencją. Typy realistyczne należą do świata widzialnego, a alegoryczne — do niewidzialnego. Dlatego właśnie alegoria była wielką formą narracyjną późnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Gdy humanizm, który w kosmicznym ośrodku wszystkich rzeczy umieszcza człowieka i jego świat widzialny, przewyciężył chrześcijańskie pojmowanie świata oparte na niewidzialnym świecie wiecznym, alegoria stała się jedyną metodą literacką, która mogłaby objąć i pogodzić oba te sposoby widzenia. Francesca da Rimini w piekle dantejskim stanowi znakomity przykład panowania świata niewidzialnego nad widzialnym, przykład chrześcijaństwa, które uznaje humanizm, ale panuje nad nim — oczywiście nie bez trudności. Dlatego właśnie Dante słabnie po wysłuchaniu Franceski. W tym wypadku zaśłabnięcie Dantego-postaci fikcyjnej odzwierciedla wysiłek dokonany przez Dantego-autora, aby dać szansę humanizmowi, a przy tym nie pozwolić mu na zwycięstwo. Można powiedzieć, że powstanie powieści po prostu odzwierciedla tryumf humanizmu i postaw empirycznych, które mu towarzyszą. W miarę jak świat niewidzialny tracił swoją realność, świat widzialny stawał się coraz bardziej rzeczywisty. W miarę jak teologia dogmatyczna i systemy filozoficzne traciły panowanie nad umysłami, zastępowały je pozytywistyczne lub pragmatyczne i relatywistyczne poglądy oraz postępowanie. Powieść realistyczna, która przedstawia poglądy i postępowanie w kategoriach zwyczajów i obyczajów, stanowiła najwłaściwszą formę poważnej beletrystyki w epoce Comte'a.

Epoka ta jednak kończy się. Pozytywizm, pragmatyczny i realizm blakną i tracą swój wpływ na umysły. Kiedyś były jedyną drogą, teraz stają się jedną z dróg. Wydają się teraz dogmatem, i to starym, zużytym dogmatem. Również psychologia, odkąd porzuciła statystyki i eksperymenty na zwierzętach, zapuszcza się zaś w głąb ludzkiej psychiki, odeszła

od nauk społecznych w kierunku filozofii; głębie psychiki bowiem należą również do świata niewidzialnego, akceptowanego przez współczesnego człowieka z tą samą nie zakłóconą wiarą, która dawniej była zastrzeżona dla niewidzialnego świata chrześcijańskiego. Freud wraz z Jungiem postawili współczesnego pisarza przed nowym gatunkiem świata niewidzialnego, który gwałtownie domaga się alegoryzacji. Głębie są oczywiście bardziej nieprzeniknione niż niebiosy i wszelka alegoria oparta na psychologii głębi musi być bardziej hipotetyczna niż alegoria oparta na chrześcijańskim pojęciu świata. Jednakże system archetypowy *Finnegans Wake* Joyce'a jest równie alegoryczny jak wszystko, co jest u Dantego.

Droga Joyce'a od epifanii do archetypu jest znakiem czasu, podobnie jak przejście Iris Murdoch od filozofii do powieści. Joyce zaczerpnął pojęcie epifanii z estetyki romantyczno-symbolistycznej schyłku XIX stulecia. Kiedy je zrealizował i przyswoił w znanych fragmentach *Stephen Hero*, epifania stała się sposobem, dzięki któremu świat ujawnia siebie i swoje znaczenie. W pewnych wypadkach lub w pewnych sytuacjach doczesne rzeczy i docześni ludzie ujawniają swoją istotę subtelnemu obserwatorowi. Sam obserwator, chłodny i obiektywny, miał tylko zarejestrować to, co widział, aby uchwycić znaczenie jakiegoś aspektu życia.

Artysta jako czuły obserwator i rejestrator człowieka w naturalnym otoczeniu jest poetą romantycznym. Jako czuły obserwator i rejestrator człowieka w społeczeństwie, jest realistycznym powieściopisarzem. Jako czuły obserwator i rejestrator poruszeń własnej duszy, jest autobiografem romantyczno-realistycznym — jest Rousseau'em. Samowiedza autorska Joyce'a oparta na tej romantyczno-realistycznej koncepcji roli artysty w świecie, wypierającej dawniejsze pojęcie autora jako stwórcy i sprawcy, organizowała surowiec życia w taki sposób, aby znalazły wyraz poglądy istniejące w duszy autora. Rozwój Joyce'a od wczesnych epifanii i *Muzyki kameralnej* przez *Dublińczyków*, *Stephen Hero*, *Portret artysty*, *Exiles* i *Ulissesa* do *Finnegans Wake* jest przejściem od epifanii do archetypu, a więc od symbolizmu do alegorii. Przebycie tej drogi stało się możliwe dzięki odkryciu przez autora cyklicznej teorii rozwoju dziejów (w istocie bardziej średniowiecznej niż nowożytnej, ponieważ jest oparta na koncepcji podporządkowania wydarzeń w świecie widzialnym idealnemu porządkowi zewnętrznemu wobec tych wydarzeń) i równoczesnemu odkryciu psychologii głębi — która unowocześniła te średniowieczne poglądy na historię, umieszczając idealne wzorce rządzące cyklami życia ludzkiego nie w niebiosach, ale w podświadomości. Zbiorowa podświadomość w rezultacie dehumanizuje człowieka, odbierając mu indywidualność. Społeczne typy Lukácsa mają charakter realistyczny. Natomiast archetypy Junga prowadzą do nowej alegorii. Sam Jung miał inne zdanie i utrzymywał, że:

alegoria stanowi parafrazę treści uświadomionych, podczas gdy symbol jest najlepszym wyrazem treści nie uświadomionych, których naturę można tylko odgadywać, ponieważ pozostaje nie znana.

Jednak skoro Jung sporządził mapę podświadomości i nadał nazwy jej symbolom, stały się one dostępne dla alegorii. I w ten sposób skorzystał z nich Joyce.

*Finnegans Wake* może także służyć jako doskonały model innego aspektu nowoczesnego alegoryzowania. Równocześnie z psychologią głębi jako nowa ważna pseudonauka rozwinęła się ostatnio teoria języka. Próbowalem przypomnieć ten stan rzeczy w mojej przypowieści na początku niniejszego rozdziału, ale i tu potrzebny jest pewien komentarz. Współczesny rozwój semantyki, lingwistyki strukturalnej i w ogóle filozofii języka miał olbrzymi wpływ na literaturę. Po pierwsze, skłonił filozofię do poważnego zastanowienia się nad jej medium językowym, czego wynikiem było zarówno wynalezienie czystych języków (logika symboliczna) przeznaczonych do przekazywania myśli filozoficznej jak i zainteresowaniem od nowa samym językiem jako najlepszym zwierciadłem ludzkiego umysłu.

W *Finnegans Wake* Joyce częściowo tworzy alegorię archetypową korzystając z nawracających motywów narodzin, upadków, śmierci, odrodzeń itp. w celu zorganizowania materiału zaczerpniętego z całej historii i prehistorii. Rozgrywa jednak również wielką grę językową, korzystając z podwójności i dwuznaczności medium językowego, komponując wielokrotności znaczeń z gry słów i kontaminacji. Wystarczy kilka zdań wyjętych z fragmentu poświęconego alfabetowi i językowi (rozdział I, 1), aby unaocznic owo współdziałanie dwu rodzajów alegoryzacji:

*(Stoop) if you abcedminded, to this claybook, what curios of sings (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived and laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. In the ignorance that implies impression that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality.*

Autor wypowiada tu tezę, że świat [world] i wyraz [word] są tym samym. „Can you rede ⟨...⟩ its world?” [Czy możesz odczytać jego świat?]. Następną idea to cykliczność procesów historycznych i łączenie historii jako procesu z historią rejestrowaną i opowiadaną: „It is the same told of all”. [To samo powiedziane o wszystkim.] Życie jest „meandertale” [opowieścią meandryczną, meandertalcykiem], a jego wszystkie możli-

wości są zawarte w jego początkach — czyli w alfabecie [*alphabet*] — „*in this allaphbed*” [w tym wszechłożu]. Ziemia i język tworzą jedną wielką „*claybook*” [księgę gliny], w której opisana jest droga człowieka od ignorancji przez wiedzę i pożądanie do prokreacji i śmierci. Na początku było naprawdę słowo. Książka Joyce'a jest z pewnością przeznaczona dla „*abcdminded*” [abecadłomyślnych]. Zacytowany fragment uzasadniałby o wiele obszerniejszy komentarz, nie mam jednak zamiaru dłużej się nad nim zatrzymywać. *Finnegans Wake* jest znakomitym przykładem alegoryzującego nurtu nowoczesnej powieści. Nie jest jednak typowy dla tego prądu. Stanowi zbyt krańcowy przypadek. Nie nazywałbym go też właściwie fabulacją. Dostrzegamy w nim co prawda swawolność i rozkoszowanie się językiem, ale brak mu czysto narracyjnych walorów, które właściwe są fabulacji: urzeczenia opowieścią, tak widocznego w *Kwartecie aleksandryjskim* Durrella, brak zupełnie w *Finnegans Wake*. Przypominam, że chodzi tu tylko o klasyfikację, a nie o wartościowanie. Przedmiotem moich rozważań jest tylko fabulacja, a nie cała powieść nowoczesna. Joyce jest wielkim alegorystą — przydomek „dubliński Dante”, jaki mu nadał Olivier Gogarty, znakomicie do niego pasuje. Jednak ani dubliński ani florentyński Dante nie troszczyli się wiele o samą opowieść. Są oni alegorystami, a nie fabulatorami, Edmund Spenser i Iris Murdoch są i fabulatorami, i alegorystami. Fabulacja bowiem stawia pisarza przed szczególnymi problemami. Niektórzy będą utrzymywać, że należy czytać powieści tylko dla ich fabuły. Można i tak, tak samo jak Szekspira można czytać dla „pięknego języka”. Trudno to jednak uznać za najlepszy sposób recepcji. W dziele alegoryzującego fabulatora bowiem fikcja i warstwa pojęciowa są zawsze splecione ze sobą. Nie tylko bowiem fikcja i warstwa pojęciowa są zawsze splecione ze sobą. Nie tylko zależą nawzajem od siebie, ale także nawzajem się przenikają. Część znaczenia niewątpliwie zawarta jest w fikcji. Jednak również w warstwie znaczeniowej jest część fikcyjna. Gdy coś przytrafia się postaci ukształtowanej alegorycznie, zdarzenie to następuje jednocześnie w warstwie fikcji i w warstwie pojęciowej. Aby ukazać działanie tego procesu i poddać poważnym badaniom jedno z najdoskonalszych osiągnięć współczesnej fabulacji alegorycznej, wybrałem do omówienia „gotycki” romans Iris Murdoch *The Unicorn*.

Przełożył Ignacy Sieradzki