

Richard Ohmann

Literatura jako akt

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/2, 269-286

1980

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RICHARD OHMANN

LITERATURA JAKO AKT

Studium to jest przeznaczone jako pomoc dla tych — prawie wszystkich spośród z nas badaczy — których nie zadowala traktowanie dzieł literackich jako struktur, przedmiotów czy artefaktów. Literatura ma także aspekt dynamiczny. W celu jego skonceptualizowania odwołam się do teorii aktów mowy J. L. Austina, z której zaczerpnę podstawowe idee oraz trzy lub cztery terminy.

Austin połączył zainteresowania językiem i teorią działania. Zauważył, że pojedyncze zdarzenie możemy zwykle opisać jako kilka różnych aktów w zależności od tego, w jakim stopniu uwzględnimy intencję, planowanie, wykonanie, skutki i kontekst. Czynność wykonaną przez Lee Harveya Oswalda możemy sobie wyobrazić jako naprężenie jego palca wskazującego, naciśnięcie cyngla, wypalenie z karabinu, zastrzelenie prezydenta Kennedy'ego, zamordowanie go, dokonanie zamachu na niego. Ten ciąg opisów przedstawia poszerzanie znaczenia interpretowanego tu aktu.

Podobnie, wypowiadając jakieś zdanie, np. „Skrusz moje serce, Trójco Przenajświętsza”, wykonuje się akty na różnych poziomach, z których trzy mają szczególne znaczenie dla teorii lingwistycznej i literackiej. Akt lokucyjny (będę używał dość nieporęcznych terminów Austina) polega po prostu na powiedzeniu zdania angielskiego o konkretnym znaczeniu, tj. na wypowiedzeniu dźwięków i struktur, które stanowią to zdanie. Akt illokucyjny — akt wykonany przez powiedzenie tego zdania — może polegać na żądaniu, domaganiu się, proszeniu, błaganiu¹, lecz jego właściwa moc określona jest przez kontekst, ale jasne, że podmiot wypowiedzi próbuje siłą swej wymowy pokierować i wyznaczyć przyszłe zachowanie swego Boga². Akt perloku-

[Przekład według R. Ohmann, *Literature as Act*. W zbiorze: *Approaches to Poetics*. S. Chatman (ed.). New York—London 1973, s. 81—107.]

¹ Słowa oznaczające akty illokucyjne będą konsekwentnie spacjeowane.

² Jego akt należy do ważnej klasy, którą nazywam „oddziałującymi” [*influencers*]. Nie będę się starał zachowywać ścisłej terminologii. Bardziej techniczną analizę różnych typów illokucji można znaleźć w mojej pracy *Instrumental Style*. W: *Current Trends in Stylistics*. Ed. B. B. Kachru. Edmonton 1972.

cji — np. sprawianie przyjemności, przekonywanie, sprawianie przykrości — oddziałuje na rozmówcę za pomocą wypowiedzenia zdania. Nadanie aktowi mowy właściwości perlokucji polega na uwzględnieniu w większym stopniu jego następstw. Akty perlokucji są trudniejsze do przewidzenia, gdyż nie tkwią wyłącznie w formie zdania czy też w jego kontekście społecznym. Modlitwa może nie trafić do adresata, trafić na głuche uszy, wzbudzić litość lub zemstę. To zależy³.

Gramatyka zajmuje się poprawnością budowy wyrażen lokucyjnych, retoryka zaś skutecznością oddziaływania perlokucji. Analogiczny wymiar illokucji Austin określił jako „fortunność”. Akt illokucyjny jest fortunny, jeżeli: 1) uczestnicy mają odpowiednie kompetencje, 2) okoliczności są właściwe, 3) formuła słowna jest całkowicie i dokładnie wypowiedziana, 4) przekonania i uczucia podmiotu mówiącego są takie, jakich wymaga wykonanie aktu w dobrej wierze i 5) uczestnicy aktu odpowiednio się zachowują po jego wykonaniu. Nauczyciel może zakończyć lekcję, używając jednej z wielu illokucji, z których najbardziej formalna brzmiałaby prawdopodobnie „Niniejszym ogłaszam koniec lekcji”. Jest on właściwą osobą do uczynienia tego, a ta formuła słowna może być użyta. Jeśli okoliczności nie zawierają czegoś, co mogłoby ten akt zablokować, jeśli nauczyciel ma odpowiednie odczucia i przekonania i jeśli uczniowie się rzeczywiście rozejdą, akt illokucyjny z a k o ń c z e n i a l e k c j i zostanie wypełniony. Bardziej skomplikowane jest pytanie, co mogłoby uczynić modlitwę Donne’a fortunnym aktem mowy, ale pozostaniemy przy łatwych przypadkach.

W sztuce akcja oparta jest na toku illokucji. Nie oznacza to, aby wartość lokucyjna lub efekt perlokucyjny były nieważne, czy też istniały niezależnie od illokucji. Lecz działania postaci oraz zmiany w ich wzajemnych stosunkach w istniejącym w sztuce świecie społecznym ujawniają się najwyraźniej w aktach illokucyjnych.

Pani Baines: Mam nadzieję, że będziemy mieli dosyć pieniędzy na utrzymanie wszystkich schronisk. Lord Saxmundham przyrzekł mi pięć tysięcy funtów..

Barbara: Hurra!

Jenny: Gloria!

Pani Baines: jeżeli..

Barbara: Jak to „jeżeli”? Jeżeli co?

Pani Baines: jeżeli znajdzie się pięciu innych dobroczyńców, z których każdy złoży na moje ręce po tysiąc funtów.

³ Austin przedstawił teorię aktów mowy w swoim pośmiertnie wydanym dziele *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass., 1962. Rozwinięcie tej teorii można znaleźć w pracach: J. Searle, *Speech Acts*. Cambridge 1969. — Ch. J. Fillmore, *Verbes de jugement. Essai de description sémantique*. „Langages” (1970), nr 5, s. 56—72. — Z. Vendler, *Les performatifs en perspective*, „Langages” (1970), nr 5, s. 73—90. Angielski przekład eseju Fillmore’a znajduje się w *Studies in Linguistic Semantics*. Ed. Ch. J. Fillmore and D. T. Langendoen. New York.

Barbara: Kto to jest lord Saxmundham? Nigdy o nim nie słyszałam.

Undershaft (*który nastawił uszu na dźwięk nazwiska lorda i obserwuje teraz Barbarę z zaciekawieniem*): To nowo kreowany lord, kochanie. Wiesz, kto jest Sir Horacy Bodger? {

Barbara: Bodger! Ten właściciel wielkich gorzelni? Znam whisky Bodgera!

Undershaft: Tak, to ten sam. Jest to jeden z największych dobroczyńców publicznych. Odrestaurował katedrę w Hakington własnym kosztem. Za to otrzymał tytuł baroneta. Dał pół miliona funtów na partię konserwatystów. Za to otrzymał godność barona.

Shirley: A co otrzyma za te pięć tysięcy?

Undershaft: Od rządu nie może się już niczego spodziewać, więc puszczam, że te pięć tysięcy daje dla zbawienia swojej duszy.

Pani Baines: Dałby Bóg, aby tak było! Panie Undershaft, pan ma bogatych przyjaciół. Czy pan nie mógłby nam pomóc zdobyć te drugie pięć tysięcy? Dziś po południu mamy wielkie zebranie. Gdybym mogła ogłosić, że znalazł się już jeden dzentelmen, który daje tysiąc funtów, znaleźliby się też inni. Czy pan nie zna kogoś takiego? Czy pan sam nie mógłby? nie chciałby... (*oczy jej napętniają się łzami*) Niech pan pomyśli o tych nędzarzach! Niech pan pomyśli, jak wiele to znaczy dla nich i jak mało dla takiego wielkiego człowieka jak pan.

Undershaft (*sardonicznie rycerski*): Trudno się oprzeć wymowie pani! Nie mogę odmówić prośbie pani tak samo, jak nie mogę odmówić sobie tej przyjemności, jaką mi sprawia świadomość, że Bodger będzie musiał wypłacić przyrzeczoną sumę. Dam pani całe pięć tysięcy.

Pani Baines: Bogu dzięki!

Undershaft: A mnie nie podziękuje pani?

Pani Baines: Niech się pan nie sili na cynizm. Niech się pan nie wstydzi dobrego uczynku. Bóg wynagrodzi pana stokrotnie, a nasze modlitwy będą pana chronić do końca pańskiego życia. (*ostrożnie*) Ale pan da mi czek teraz, abym go mogła pokazać na zebraniu, prawda? Jenny, skocz po pióro i atrament. (*Jenny biegnie do drzwi schroniska*)

Undershaft: Proszę nie trudzić panny Hill. Mam wieczne pióro. (*Jenny zatrzymuje się. Undershaft siada przy stole i zaczyna pisać. Cusins wstaje, żeby zrobić dla niego miejsce. Wszyscy patrzą na Undershafta w milczeniu*)

Bill (*cynicznie, na boku do Barbary, głosem i wymową zdradzającymi okropne poniżenie*): No, a jaka teraz cena zbawienia?

Barbara: Niech się ojciec wstrzyma. (*Undershaft przestaje pisać. Wszyscy patrzą na nią zdziwieni*) Pani Baines, czy pani naprawdę chce przyjąć te pieniądze? ⁴

Scena ta, przedstawiając rozczarowanie Major Barbary co do Armii Zbawienia i kończąc się jej rezygnacją z tej pracy, przybiera z początku kierunek nadany jej przez oznajmienie przyrzeczenia. Pani Baines, przełożona Barbary, mówi, że Lord Saxmundham da Armii pięć tysięcy funtów, jeśli pięciu innych panów ofiaruje po tysiąc każdy. Potrzeba wiele warunków, aby przyrzeczenie było fortunne; podstawowym z nich jest to, by przyszły akt, na który decyduje się mówiący, był po-

⁴ [G. B. Shaw, *Major Barbara*. Przełożył F. Sobieniowski. Warszawa 1955, s. 173—176.]

żądany przez tych, do których ma zostać skierowany. Nie może być fortunne przyrzeczenie, że się kogoś zbije; jest to groźba, a użycie słowa „przyrzeczenie” w tej sytuacji ma cechy metafory.

Barbara z początku swoim „Hurra”z radością przyjmuje obiecany dar. Ale następnym swym aktem, którym jest pytanie, ujawnia, że nie wzięła pod uwagę wszystkich okoliczności towarzyszących tej obietnicy, łącznie z tą, która będzie decydująca dla oszacowania przez nią fortunności obietnicy: „Kto to jest lord Saxmundham? Nigdy o nim nie słyszałam”. „Sir Horacy Bodger”, mówi do niej Undershaft. „Bodger! Ten właściciel wielkich gorzelni? Znam whisky Bodgera!” Warunkiem fortunnego zadawania pytań jest, by pytający potrzebował lub chciał uzyskać daną informację, myślę zaś, że w trakcie praktycznej rozmowy, takiej jak ta, którą się właśnie zajmujemy, warunek ten jest zbyt ciasny: praca ta musi w jakiś sposób posunąć naprzód rozważania nad tym problemem. Jest tak z pewnością w przypadku Barbary. Oblicze moralne i zamiary obiecującego ciążą na fortunności jego obietnicy i w zasadzie decydują o tym, czy Barbara weźmie w niej udział — czy zgodzi się przyjąć dar i doprowadzić tym samym do spełnienia się obietnicy. Jest to najoczywiściej nieistotne dla pani Baines. Okazuje się, że te dwie kobiety mają różne — przynajmniej w tym jednym względzie — światy wartości i konwencji. Ludzi żyjących w społeczeństwie cechuje wiele wspólnych konwencji umożliwiających fortunne akty mowy, istnieje jednak jakiś stopień zróżnicowania — co jest zrozumiałe, jako że reguły są rodzajem umowy społecznej opartej na etyce, a nawet polityce.

Undershaft, który spostrzega rodzącą się niezgodność między Barbarą a panią Baines, powiększa ją jeszcze swoimi illokucjami. Tak, o tego Bodgera tu chodzi. „Jest to jeden z największych dobroczyńców publicznych”. Jest to illokucja rozstrzygająca, czyli akt oceniający osobę, czynność, rzecz czy cokolwiek innego według jakiejś skali. Aby illokucja rozstrzygająca mogła działać, uczestnicy muszą wcześniej uznać za słuszną samą skalę wartości, na której jest oparta. Undershaft wybiera swą skalę uważnie, wyjaśniając dalej swą ocenę — Bodger „odrestaurował katedrę w Hakington własnym kosztem. Za to otrzymał tytuł baroneta. Dał pół miliona funtów na partię konserwatyistów. Za to otrzymał godność barona”. Undershaft chce, aby jego wypowiedź osiągnęła swój cel wobec tych, którzy uważają dobroczynność za pozytywne zjawisko społeczne nawet wtedy, gdy jest ona praktykowana dla własnej korzyści. Taki jest pogląd pani Baines, a z nim nie zgadza się Barbara. Undershaft odciąga Barbarę od miniaturowej społeczności schroniska Armii, ukazując jej, że nie mogłaby się tak naprawdę podpisać pod wyznawaną tu moralnością. Źródłem dramatycznej ironii jest właśnie ta dwuznaczność aktu Undershafta — jest on fortunny wobec pani Baines i pozornie, a nie rzeczywiście, wobec samego

Undershafta, niefortunny zaś wobec Barbary i publiczności. Poza tym akt jego ma jeszcze trzeci rodzaj mocy na innym poziomie. Wartości Undershafta nie są zgodne z wartościami uznawanymi przez panią Baines i Barbarę, dla niego bowiem dobroczynność publiczna sama w sobie jest złem. Jego illokucja rozstrzygająca implikowała aprobatę skali wartości, którą on sam odrzuca, i dlatego nie mogła być fortunna bez względu na wartości uznawane przez publiczność.

Swymi następnymi słowami Undershaft jeszcze głębiej wbija klin swej ironii: „Od rządu nie może się już niczego spodziewać, więc przypuszczam, że te pięć tysięcy daje dla zbawienia swojej duszy”. To przypuszczenie nie może być fortunne, chyba że w towarzystwie wierzących, iż dobroczynność dokonywana z wyrachowaniem naprawdę może zbawić duszę ofiarodawcy. Nie można przypuszczać tego, co niemożliwe. Chociaż Barbara się nie odzywa, wiemy, że jest wyłączona z tego towarzystwa — wcześniej upierała się, że „Armii nie można kupić”. Tak więc gdy pani Baines usiłuje nadać niedorzecznemu aktowi Undershafta moc wiążącą swoją własną modlitwą („Dałby Bóg, aby tak było!”), spójność społeczna urzędniczek Armii całkiem się rozpada. Barbara nie mogła życzyć sobie fortunności takiej modlitwy bardziej niż Undershaft, chociaż z innych powodów.

Akcja posuwa się teraz prędko naprzód, opierając się na dość formalnych illokucjach. Pani Baines prosi Undershafta o pomoc w uzupełnieniu brakujących pięciu tysięcy. Błaga go. Undershaft zgadza się sam dostarczyć pieniądze. Pani Baines dziękuje Bogu. Illokucje te umacniają nowe porozumienie społeczne między Armią Zbawienia i producentem materiałów wybuchowych. W następnej wymianie zdań staje się nieuniknione, że Barbara musi być wyłączona z tego porozumienia. Kiedy pani Baines dziękuje Bogu za dar, Undershaft besztaja ją, „A mnie nie podziękuje pani?” Pani Baines odpowiada aktem pośrednim między rozkazem a radą: „Niech się pan nie sili na cynizm. Niech się pan nie wstydzi dobrego uczynku”. Aby akt ten mógł być fortunny, powinny być spełnione m. in. następujące warunki: pani Baines musi mieć autorytet u Undershafta, a także wyższość moralną, on zaś musi zaakceptować swą wobec niej pozycję, poza tym musiałby faktycznie „wstydzić się dobrego uczynku”. Spełnienie tych warunków jest jednakże w tej sytuacji tak dalece niemożliwe, że pani Baines, podejmując ten akt, może jedynie ukazać Barbarze i publiczności, jak ograniczony jest światek moralny, w którym wykonuje ona swoją misję. Następnie pogłębia jeszcze absurdalność sytuacji, dodając „Bóg wynagrodzi pana stokrotnie, a nasze modlitwy będą pana chronić do końca pańskiego życia”. Próba umocnienia za pomocą modlitwy tego „księcia ciemności” musi być albo hipokryzją, albo naiwnością nie do zniesienia.

Kiedy Undershaft już prawie podpisuje swój czek, Barbara przery-

wa swe milczenie rozkazem, by się powstrzymał. Akt ten wraz z wyznaniem, które po nim następuje — „Pani Baines, czy pani naprawdę chce przyjąć te pieniądze?” — stanowi podjętą przez Barbarę próbę odebrania władzy nowo powstającej koalicji i w istocie próbę odbudowania dawnych wartości i autorytetu, będących w większej zgodzie z jej własnym idealistycznym obrazem świata. Ale na ratunek jest za późno. Następujący po tym spór ujawnia jedynie konflikt społeczny i nowe uszeregowanie, które już się wytworzyło poprzez mniej dyskursywne akty. Barbara nie ma złudzeń, teraz już nie akceptuje autorytetu moralnego Armii i kiedy pani Baines każe jej nieść flagę w czasie procesji świątecznej, Barbara udaremnia ten akt swoją odmową — „Nie mogę iść z wami”. Jest to w rzeczywistości jej rezygnacja z Armii, potwierdzona nieco później, kiedy Barbara mówi, że nie może się m o d l i ć, tzn. nie może fortunnie wykonać aktu wynikającego z teologii Armii.

Illokucje są czynnikiem, dzięki którym rozwija się akcja tej sztuki. Istnieje pewna tendencja rozumienia sztuk jako przesuwających swoje postacie na nowe pozycje. Oczywiście tak się dzieje, ale decydujący jest sposób, w jaki się to odbywa. Gdy Barbara zmienia swoją postawę, zmiana ta ma nie tylko i nawet nie przede wszystkim charakter poznawczy. Poprzez illokucje rozwija się zawiły konflikt. Każdy mówiący stara się wykonać swój akt fortunnie zgodnie z posiadanym wyczuciem własnej roli społecznej, relacjami władzy, wartościami moralnymi i prawdą metafizyczną. Fortunne działanie wymaga bowiem takich rodzajów zgodności. Gdy ich nie ma, akty mówiących zostają zablokowane, nie udają się albo są w jakiś sposób niepełne. Ich niepowodzenie ujawnia z kolei dysonans zawarty w nich myśli i wartości. Tak rozgrywa się konflikt i nie jest to wyidealizowana rozbieżność stanowisk czy przekonań. Akty illokucyjne posuwają sztukę naprzód.

Sztuki oraz inne formy literackie oparte na dialogu są szczególnie odpowiednie dla tematów społecznych. W miarę jak postacie mówiące starają się wchłonąć siebie nawzajem w swe światy przez uzyskanie zgody na przesłanki leżące u podstaw ich aktów illokucyjnych, konwencje i formy towarzyskie przekształcają się w działanie, a różne modele dobrego społeczeństwa popadają w konflikt. Shaw wykorzystuje rezonans illokucji. Wiodą one odbiorców *Major Barbary* poprzez coraz to jaśniejsze i wyraźniejsze wizje — obrazu domu Lady Britomart, racjonalizmu Cusinsa, wyznawanego przez Barbarę ideału Armii Zbawienia, reprezentowanego przez Undershafta połączenia *Realpolitik* i witalizmu. Zamierzenie dydaktyczne Shawa zlewa się w tej sztuce z jej dramatycznością lepiej, niż się to zdaje badaczom zazwyczaj czekającym na ciężkie dyskursywne illokucje, które rzekomo ujawniają znaczenie sztuki.

Z tego samego powodu dialog może także oszczędnie zestawiać obok

siebie różne rzeczywistości. Akt illokucyjny, który działa wewnątrz jednej rzeczywistości, w drugiej nie istnieje. Widać to najwyraźniej, kiedy mówiący nie jest tym, kim wydaje się być, kiedy udaje kogo innego lub zakłada maskę. W komedii Wilde'a *Bądźmy poważni na serio* Algernon, pozując na swawolnego Ernesta, zjawia się nieproszony u Jacka w jego wiejskim zaciszu:

Bracie John, przyjechałem z miasta, aby cię przeprosić za wszystkie kłopoty, jakie ci sprawiłem, i powiedzieć, że postanowiłem na przyszłość się poprawić⁵.

Jego ceremonialne pozdrowienie „Bracie John”, jego przeprosiny za rzekome hulaszczę rozrywki oraz jego postanowienie prowadzenia lepszego życia — wszystko to są akty niefortunne, ponieważ Algernon nie jest odpowiednią osobą do ich odegrania. Wiedzą o tym zarówno Jack, jak i Algernon, ale Cecily jest nieświadoma wszystkiego dzięki temu, że Jack tak starannie przygotował ten drugi świat, w którym „Ernest” jest przynoszącą wstyd rzeczywistością. Stąd jej sprzeciw, kiedy Jack nie odwzajemnia nawet pozdrowienia — akt ten nie powinien przecież napotkać żadnej przeszkody w rzeczywistości, którą ona akceptuje.

Tego rodzaju sytuacja nie jest skomplikowana, ale taka sama zasada działa na głębszym poziomie, kiedy Król Lear uroczyście dzieli swoje ziemie w geometrycznej odpowiedniości do deklaracji miłosnych swych córek. Straszliwa niefortunność jego aktów idzie w parze z ogromem jego pomyłki co do istoty rzeczywistości stworzonej przez otaczających go ludzi.

Tak jak illokucje stwarzają poprzez akcję utworu zwalczające się wzajemnie rzeczywistości, tak samo stopniowo określają one rodzaj rzeczywistości rządzący całym dziełem. Pozostając przy dramacie — cechą charakterystyczną rodzaju zarówno wysoko mimetycznego, jak i w szczególności nisko mimetycznego, jest to, że kolejne illokucje, bez względu na to, jak mogą się ze sobą ścierać w argumentacji (tzn. w „treści”), związane są mocno napiętą nicią ciągłości. Uczestnicy należą na tyle do tego samego rodzaju rzeczywistości, by mogli złączyć swoje akty w dążeniu do wspólnego celu. Rozważmy to na następującym fragmencie sztuki Arthura Millera, *Czarownice z Salem*:

- a Putnam: Nie zdaje mi się, bym cię widział na zgromadzeniu sabatowym od czasu, gdy spadł śnieg.
- b Proctor: I bez tego mam dość kłopotów, żebyś szedł pięć mil po to, by usłyszeć jego kazanie — wciąż tylko o ogniu piekielnym i cholernym potępieniu. Niech pan sobie to weźmie do serca, panie Parris. W dzisiejszych czasach jest wielu innych, którzy odeszli od Kościoła, bo rzadko kiedy wspomina pan jeszcze o Bogu.

⁵ [O. Wilde, *Bądźmy poważni na serio*. Przełożyła C. Wojewoda. W: O. Wilde, *Cztery komedie*. Warszawa 1961, s. 417.]

- d Parris: (*Teraz z ożywieniem*) Ależ to bardzo ciężki zarzut!
 e Rebecca: Jest w tym trochę słuszności; wielu lęka się przyprowadzać
 f swoje dzieci —
 g Parris: Nie głoszę kazań dla dzieci, Rebeko. To nie dzieci są niepomme
 h swoich obowiązków wobec tej posługi.
 i Rebecca: Czy rzeczywiście są niepomi?
 Parris: Powiedziałbym, że większa część wioski Salem —
 Putnam: A nawet więcej!

Kłótnia rozpoczyna się oskarżeniem Proctora przez Putnama (a), którego sens illokucyjny jest dość wyraźny, choć nie za komunikowany bezpośrednio za pomocą zwrotu „Oskarżam...”. Proctor usiłuje osłabić moc tej illokucji *usprawiedliwieniem* (b), następnie przechodzi do *kontroskarżenia* (c) wymierzonego bezpośrednio w Parrisa: pastor nigdy nie wspomina o Bogu. Odpowiedź Parrisa jest *illokucją rozstrzygającą* (d), rozpoznającą zarzut i oceniającą (d) go jako „bardzo ciężki”. Rebeka przeciwstawia się, wypowiadając inną *illokucję rozstrzygającą* (e) i *odmienną ocenę* (e), a następnie *dalszy zarzut* (f). Parris *odrzuca* (g) założenie będące podstawą tego zarzutu — to mianowicie, że powinien głosić kazania dla dzieci — następnie *usprawiedliwia* (h) surowość swoich kazań za pomocą *dalszego zarzutu* (h), na który Rebeka odpowiada *sprzeciwem* (i) itd. Choć jest to gorąca wymiana zdań, a mówiący nie zgadzają się ze sobą, wszyscy oni milcząco akceptują założony przedmiot dyskusji, sensowność jej toczenia (ustalenie winy i zaufania moralnego), prawdopodobieństwo rozwiązania lub złagodzenia kontrowersji w wyniku tej rozmowy, a także niektóre zasadnicze wartości, takie jak np. chrześcijańska pobożność. Opierając się na tej wspólnocie przekonań i wartości, dialog może zmierzać w kierunku rozstrzygnięcia spraw zasadniczych, dokładnego wyznaczenia wartości moralnej przeszłych czynów, postawy bohatera i wartości. Środowisko illokucyjne jest pragmatyczne i skłonne do współpracy. Czy przesadzilibyśmy więc, twierdząc, że nisko mimetyczna tragedia to taka, której postaci są pozbawione umiejętności koniecznych do rozwiązywania ich problemów? I że dialog illokucyjny jest głównym sposobem rozwiązywania tych problemów?

W rodzaju ironicznym ciągłość ta ulega rozbiciu. Reprezentuje ona przecież pewien stopień spójności społecznej i jest odbiciem wspólnego przekonania uczestników co do tego, iż posiadają w swym ręku jakąś przynajmniej moc racjonalnego rozwiązywania swoich problemów. Beznadziejność występująca w takiej sztuce, jak np. *Końcówka* Samuela Becketta, wywodzi się częściowo z rozbicia społecznej wspólnoty, stanowiącego tło toczących się w sztuce dialogów.

Hamm: Pies uciekł.

Clow: To pies nieprawdziwy, więc nie mógł uciec.

Hamm: (*szukając nadal*) Nie ma go tu.

Clow: Bo się położył.

Hamm: Daj mi go. (Clov podnosi psa i daje go Hammowi. Hamm trzyma psa w ramionach. Pauza. Rzuca psa) Obrzydliwe bydlę! (Clov zaczyna zbierać różne przedmioty z podłogi.) Co tam robisz?

Clov: Porządek. (Wyprostowuje się. Z entuzjazmem.) Wszystko stąd powyrzucam! (Znowu zaczyna zbierać.)

Hamm: Porządek!

[...]

Clov: (prostuje się) Usiłuję zrobić trochę porządku.

Hamm: Rzuć to wszystko!

Clov: (rzuca przedmioty, które właśnie pozbierał). Tu czy tam, wszystko jedno (zmierza ku drzwiom).

Hamm: (podrażniony) Co się dzieje z twoimi nogami?

Clov: Z moimi nogami?

Hamm: Tupiesz jak cały pułk dragonów.

Clov: Powinienem być włożyć pantofelki.

Hamm: A w papuciach już ci było niewygodnie? (Pauza)

Clov: Opuszczam cię.

Hamm: Nie!

Clov: A na cóż ja ci jestem przydatny?

Hamm: Na to, żeby mi dawać odpowiedzi⁶.

Pojawiają się tu ciągle zaburzenia w następstwie zdarzeń. Hamm nie postępuje zgodnie ze swoją prośbą o psa; proszący musi chcieć rzeczy, o którą prosi, i później zgodnie z tym się zachowywać. Clov porzuca sprawę psa i zabiera się do sprzątanania; zaatakowany, wymyśla pełne uniesienia usprawiedliwienie, ale Hamm pyta go po raz trzeci, jak gdyby nie padło ani jedno słowo wyjaśnienia. Akt Clova natrafił na próżnię, jaką bez wątpienia częściej spotyka się w domu niż na scenie. Trzecie wyjaśnienie Clova jest identyczne jak poprzednie i równie nieskuteczne, jeśli chodzi o wciągnięcie Hamma w temat porządku. Rozkaz Hamma „Rzuć to wszystko” okazuje się jednak zaskakująco fortunny i Clov porzuca nagle swój plan. Czyniąc to, przeczy on tym samym jego przesłance, tj. rzekomemu umiłowaniu porządku, czyniąc w ten sposób swe wcześniejsze wyjaśnienie niefortunnym. Równie krótkie życie mają tematy związane z nogami Clova i z jego postanowieniem opuszczenia Hamma. Rozmówcy ci nie są w stanie utrzymać dłużej niż przez moment jakiegokolwiek łączącej ich stałości utylitarne go celu, nie mają nawet minimum wspólnych założeń, które umożliwiają istnienie społeczności językowej.

Działanie illokucyjne rozgrywa się na płaszczyźnie społecznej. Jego powodzenie zależy od tych rzeczy, które tworzą społeczeństwo: chodzi tu np. o określenie funkcji i relacji, niezmienną dystrybucję władzy, konwencje intymności i dystansu, obyczaje. Tam gdzie więzi te są rozerwane lub niewyraźne, działanie illokucyjne staje się niezręczne lub niemożliwe. Znaczna część literatury współczesnej jest owładnięta fascyna-

⁶ [S. Beckett, *Końcówka*. Przełożył J. Rogoziński. W: S. Beckett, *Teatr*. Warszawa 1973, s. 176—177.]

cją takim właśnie chaosem, nie tylko teatr absurdu, ale także dzieła narracyjne, produkcje zespołu „The Beatles”, przekazywane na duże odległości telewizyjne programy reklamowe.

Poprzez moje dotychczasowe uwagi na temat tych kilku fragmentów sztuk chciałem dostarczyć pewnej bazy treściowej dla bardziej teoretycznych rozważań, do których teraz przechodzę. Dotyczą one przede wszystkim ontologii dzieł literackich.

„Wiersz jest zbudowany ze słów”. Badacze cytują często to twierdzenie w celu nakłonienia fantazjujących i błędzących teoretyków do przyjęcia tej prostej prawdy. Epoki w badaniach literackich mogłyby być odmierzane za pomocą prawd, które uważane są za proste, oczywiste i fundamentalne. Tak więc ontologia literatury znajdująca swe oparcie w słowach dobrze nadaje się do badań praktycznych, które poszukują struktur w wierszu, powieści lub sztuce i próbują ustalić jedyne znaczenie tych struktur — badań, które traktują wiersz jako artefakt. Nie trudno założyć, że poeta wybiera sobie słowa z języka, łączy je ze sobą i puszcza w świat, gdzie zawsze przekazują one swój zespół uczuć, obrazów i myśli, uwalniając się od niego wtedy, gdy znajdzie się czytelnik o idealnym temperamencie i inteligencji, który potraktuje je inaczej. Sądzę, że są to powszechne założenia ostatnich mniej więcej 40 lat.

No cóż, czy literatura nie składa się ze słów? Jest tu z pewnością coś, przeciwko czemu protestowałyby Dr Johnson. Zawarty w moim tytule impuls rewizjonistyczny nie zmierza do udowodnienia, że słowa są złudne lub że jest fundament jeszcze mocniejszy niż one. Wiersze są zbudowane ze słów, lecz niebezpieczeństwo zbytniego zadowalania się tym stwierdzeniem leży w tym, by nie zapomnieć, z jak wielu innych „rzeczy” wiersze „są zbudowane”. Nie tylko dźwięków, fraz, zdań, ale także ze składników bardziej nieuchwytnych, takich jak struktury, znaczenia, uczucia, myśli, wzorce, obrazy. Możliwe, że nawet taka krótka lista wystarczy, by zakwestionować przydatność metafory „zbudowany z” jako czegoś więcej niż poręcznego lecz przypadkowego sposobu odnoszenia się do zawartości dzieł literackich. Koncepcja komponowania wypowiedzi nie jest wynalazkiem Gutenberga. Nie wątpię jednak, że zastosowanie druku doprowadziło do traktowania wypowiedzi jako całości kompozycyjnych i rozkładania ich na „części”.

Bez względu na zachętę, jaką możemy otrzymać ze strony Gutenberga czy Ramusa, pojęciowe modele literatury, którymi dysponujemy, są modelami statycznymi. Wydaje się, że stosowane tutaj metafory w rodzaju „urna” i „ikona” są właściwe. Wiersz widzimy jako artefakt i sporządzamy zarys jego struktury. Jeśli zawiera ona impulsy dynamiczne, zostają one zatrzymane w neutralizującym je napięciu; I. A. Richards mówił o tym, jak poezja powstrzymuje nasz impuls do działania, równoważąc nasze „żądze”. W. K. Wimsatt stwierdził, że wiersz jest aktem, ale zanim staje się dostępny badaniom, musi być zhipostazowany jako

„rzecz między poetą a odbiorcą”. Z tych przesłanek narodziły się oczywiście znakomite badania — a właściwie więcej niż jeden ich rodzaj, gdyż Nowa Krytyka znajduje swój odpowiednik w większości badań będących pod opieką językoznawstwa formalnego (zob. np. prace Romana Jakobsona). Paralela taka ma sens, ponieważ lingwistyka formalna przyjęła tę samą strategię metodologiczną, o której mówił Wimsatt, oraz traktowała wypowiedź raczej jako tekst niż akt. Ale to już inna sprawa.

Rozwiązanie to nie dawało spokoju niektórym badaczom. Kenneth Burke rozwinął teorię poezji jako symbolicznego działania. Ale położył silny nacisk na „symboliczność”. Wiersz był aktem zastępczym dla dramatu wewnętrznego jednostki, narzędziem oczyszczenia i zbawienia. Można by powiedzieć, że wiersz był tym, co zrobił poeta, substytutem jego faktycznego działania. Podobnie R. P. Blackmur nie mógł zbyt udoskonalić swego spostrzeżenia, że słowa „składają się z akcji i reakcji”, gdyż pozwolił mu wypłynąć na wody impresjonizmu i tajemniczości. Ostatnio Richard Poirier zaatakował takie czynienie z literatury zamkniętego zbioru doskonałych dzieł dla celów analizy szkolnej. Zamiast tego Poirier chciałby, abyśmy reagowali na „wciąż odradzające się w tych utworach odtworzalne akty pisania, komponowania i wykonywania” i abyśmy z naszym własnym zaangażowaniem uczestniczyli w walce literatury, w jej „zmaganiu się ze słowami i znaczeniem”⁷. Jest to wersja literatury i jej nauczania, która mogłaby być atrakcyjna dla wielu, mnie nie wyłączając. Ale trudno jest zwalczyć przeświadczenie, na którym większość nauczycieli literatury oparła swe stanowisko, mianowicie, że wiersz jest zbudowany ze słów. Aby jednak móc wyjść w tym myśleniu o literaturze jako o akcji poza etap arbitralnych stwierdzeń i żarliwego nakłaniania do ich przyjęcia, potrzebujemy pomocy ze strony teorii.

Jak zaznaczyłem wyżej, sądzę, że pożytecznym oparciem jest analiza Austina. W sposób całkiem dosłowny pokazuje ona, że wiersz składa się z aktów. Trzeba ją jednak dostosować do problematyki literatury, jako że dotąd świadomie nie dostrzegałem wielkiej trudności: mianowicie, mimo że snułem rozważania na podstawie rzeczywistości dramatycznych, niektóre illokucje są fortunne, inne zaś nie; kiedy odnosimy te akty do ich rzeczywistych uczestników — autora, aktorów, słuchaczy — żaden z tych aktów nie jest ani nie mógłby być fortunny. Shaw nie dokonuje obietnic, ocen, odmów itd., z których składa się jego sztuka; nie czynią ich też aktorzy. Akty te nie wychodzą również na widownię i nie angażują jej tak, jak to się dzieje z obietnicami, ocenami i odmowami poza teatrem. Sztuka dramatyczna jest sztuką dramatyczną i jej akty słowne mają odmienny porządek logiczny niż akty

⁷ R. Poirier, *What Is English Studies, and If You Know What That Is, What Is English Literature? W: The Performing Self*. New York 1971, s. 84.

rozmowy. Dzieła literackie są to wypowiedzi, w których zwykle reguły illokucyjne zostały zawieszane, są to akty pozbawione swych normalnych następstw⁸. Jean-Paul Sartre jest tym, który wyznacza wyraźną granicę między, jak on to ujmuje, poezją a prozą. Poeta wyłącza akt ze słów: „Można by pomyśleć, że [poeta] układa zdanie, tymczasem to tylko pozór: on tworzy przedmiot”⁹. To ostatnie wydaje się przewrotne, choć jest zrozumiałe. Akt odsunięty od bezpośrednich celów praktycznych może się nie wydawać wcale aktem. Ale to jest zbyt pochopne posunięcie.

Kiedy dramaturg nadaje zdaniu oznajmującemu formę wypowiedzi na piśmie, nie równa się to z pewnością wypowiedzeniu twierdzenia. Czynność jego można by raczej określić jako włożenie słów w usta drugiej osoby. Ten „drugi” jednak w rzeczywistości nie istnieje. Ścisłej mówiąc, pisarz wprowadza naśladowcze akty mowy, t a k j a k b y były one wykonywane przez kogoś innego. Ponieważ ten ktoś wcześniej nie istnieje, jest on w rezultacie w dużej mierze stworzony przez przypisanie mu akty mowy. Zazwyczaj sądzimy, że dramaturg tworzy postaci, a potem przypisuje im konkretne kwestie, ale jest akurat odwrotnie: przypisywane postaciom wypowiedzi są środkiem ich tworzenia; innymi środkami są gest, kostium, ruch. Podobnie powieściopisarz stwarza swojego narratora, a poeta swoje „ja” liryczne [*persona*] poprzez przypisanie im określonych illokucji.

Zbadajmy, jak wygląda ten proces z punktu widzenia czytelnika. Otrzymuje on serię illokucji oddzielonych od ich faktycznego sprawcy. Mimo że to, co wie o poecie (jeśli cokolwiek wie), może wywrzeć na niego wpływ, w sytuacji wzorcowej nie ma on nic, co mogłoby ukierunkować jego interpretację poza rzekomymi aktami mowy jednej lub więcej postaci. Na tej podstawie wyciąga różnego rodzaju wnioski: kim jest podmiot wypowiadający, jakie gra role, w jakim żyje społeczeństwie, czy można mu zaufać, jaki stosunek zamierza nawiązać ze swoim rozmówcą itd. Czytelnik dokonuje tych ocen, opierając się przeważnie na swej znajomości warunków fortunnego realizowania aktów illokucyjnych. Jeżeli wiersz rozpoczyna się słowami „Skrusz moje serce, Trójco Przenajświętsza”, czytelnik jest zmuszony do postawienia hipotez na temat osoby, która byłaby odpowiednia do wypowiedzenia tej p r o ś b y, hipotez dotyczących przekonań i uczuć związanych z tym aktem, stopnia jego dobrej wiary, konwencji kierujących aktami słownymi w jego świecie itd. Krótko mówiąc, czytelnik opiera się na swej podświadomej znajomości konwencji — przeszłych i teraźniejszych, faktycznych i moż-

⁸ Rozwinąłem tę tezę w pełni w *Akty mowy a definicja literatury*. W tym zeszycie, s. 249—267. Przełożyli B. Kowalik i W. Krajka.

⁹ J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?* Przełożył J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 169.

liwych — na mocy których funkcjonują akty illokucyjne; i na tej podstawie buduje obraz świata implikowanego przez akty, które tworzą dzieło¹⁰. Sądzę, że tę dość skomplikowaną operację między pisarzem a czytelnikiem możemy słusznie określić mianem „mimesis” w dziełach literackich.

Oczywiście rzecz jest jeszcze bardziej skomplikowana, niż to sugeruje jeden z lepszych krytyków freudowskich, Norman Holland; podoba mi się mimo to jego próba poddania analizie tego, co się faktycznie dzieje w czasie kontaktu dzieła z czytelnikiem. Holland twierdzi, że czytelnik „dokonuje introjekcji dzieła literackiego w taki sposób, iż to, co się dzieje wewnątrz dzieła, odczuwa on tak, jakby się działo wewnątrz niego samego”¹¹. Następnie wzajemnie oddziałują na siebie zdolność czytelnika do fantazjowania oraz potencjał dzieła, czego wynikiem jest przyjemne przyswojenie sobie, w formie literackiej oraz możliwym do przyjęcia znaczeniu, bardziej niebezpiecznego materiału wyobraźni. Mój zarzut wobec tego stanowiska polega na tym, że Holland uważa dzieło za „wyzolowany zbiór słów” i — co stąd wynika — słowo „introjekcja” bagatelizuje pewną subtelną operację. Ponieważ tym, co Holland pomija, jest głównie aspekt społeczny tej operacji, naturalne jest, że jego analiza reakcji literackiej czytelnika kładzie nacisk na uniwersalne cechy ludzkiej psychiki bardziej, niż to uważam za uzasadnione. Mimesis wprowadza do gry społeczne „ja” czytelnika.

W rezultacie mimesis odwraca normalny kierunek wnioskowania. Kiedy uczestniczymy w mówieniu, określamy fortunność illokucji na podstawie tego, co nam wiadomo o mówiącym i okolicznościach jego aktu wypowiedzi. W mimesis zakładamy, że wypowiedź będzie fortunna, i wnioskujemy o podmiocie mówiącym i świecie fikcyjnym z okoliczności, których wymaga fortunność aktu mowy. Nie trzeba dodawać, że w każdej chwili możemy odrzucić hipotezę fortunności aktu, jeśli stoimy w obliczu konfliktów wewnątrz dzieła lub między dziełem a tym, co wiemy o świecie.

Nie ma tu miejsca na podanie bardziej szczegółowych na to przykładów, ci jednak, którzy czytali *Surprised by Sin* Stanleya Fisha, mogą uważać większą część jego rozumowania za ilustrację tej tezy. Fish pokazuje, że mówiąc moimi słowami, Milton piętrzy niezwykle przeszkody przed czytelnikiem uczestniczącym w mimetycznym odbiorze *Raju utraconego*. Utwór dopuszcza wzajemnie się ścierające hipotezy co do fortunności rozmaitych aktów, w szczególności aktów narratora. Stąd

¹⁰ Por. J. L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge 1969, rozdział „Audience Participation”, s. 231—255. Zob. też mój artykuł *Speech, Literature, and the Space Between*. „New Literary History”, 4 (1972—1973), s. 47—63.

¹¹ N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. New York, Oxford University Press, 1968, s. 179.

też jednym z problemów dyskusji Fisha z A. J. A. Waldockiem jest właśnie to, czy narrator — a przez niego także Milton — przemawia fortunnie, gdy komentuje pierwsze wezwanie Szatana:

Tak odszczepieńczy rzekł anioł, choć cierpiał,
Chępiąc się, jednak rozdartą rozpaczą¹².

Waldock jest zdania, że Milton w sposób oczywisty uczynił mowę Szatana fortunną, czego nie mogą zlikwidować illokucje rozstrzygające wyrażone w słowach „chępić się” i „rozpacz”. Ten „zarzut” nie może mieć takiej samej mocy jak poprzedzająca go „demonstracja” (Waldock używa tutaj prostego języka illokucji). Fish widzi komentarz narratora jako zaatakowanie i w końcu obalenie pierwszego wadliwego uczestnictwa czytelnika w procesie mimetycznym. Zmuszając czytelnika do ciągłego wyrzekania się jego pierwszych prób niemalże fortunnej reakcji, Milton rzuca wyzwanie jego założeniom, doprowadza czytelnika do rozpoznania wadliwości swoich własnych instynktów moralnych i koryguje jego wiarę. Przynajmniej tak to może wyglądać, twierdzi Fish, w przypadku czytelników mniej opornych niż Waldock i Empson¹³.

Dzieło literackie utrwalone w piśmie zachowuje w swoich słowach zapis rzekomych aktów mowy. Pozostają one zamrożone w jego tekście, by zostać ożywione, kiedy tylko czytelnik jako uczestnik na nowo je odtworzy. Sądzę, że Fish ma rację, sugerując, iż sceną utworu literackiego jest umysł czytelnika, i wyznaczając czytelnikowi tak aktywną rolę w mimesis. Dodałbym jeszcze, że akcja na scenie jest illokucyjna i podobnie jak działanie illokucyjne poza literaturą jest nieuchronnie etyczna.

Nawet najprostszy wiersz liryczny wciąga czytelnika do interakcji etycznej. Weźmy Yeatsa *The Coming of Wisdom with Time*:

Choć wiele jest liści, korzeń tylko jeden; / Przez wszystkie minione dni mojej młodości / Poruszałem moimi liśćmi i kwiatami w słońcu; / Teraz wędnać, mogę być prawdą.

W tytule jest zawarta illokucja rozstrzygająca (rozwinęta w pozostałej części wiersza), której fortunność należy osądzić. Dalej jednak czytelnik musi założyć istnienie starzejącego się narratora, który przeprowadza analogię drzewa do życia ludzkiego (czy jest to fortunne?), który wygłasza krytykę swej buntowniczej młodości oraz życzenie lub postanowienie zwiędnięcia w prawdę. Ponieważ mówiący nie może ukształtować postaci ani historii poza tym bezpośrednim aktem,

¹² J. Milton, *Raj utracony*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1974, s. 36.

¹³ S. E. Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. New York 1967, s. 5. Fish cytuje Waldocka *Paradise Lost and Its Critics*.

przez który usiłuje się on przystosować do swej starości, czytelnik nie może ocenić fortunności tego aktu na podstawie innego zachowania się podmiotu mówiącego. W szczególności zaś nie może on sensownie zastanawiać się nad tym, czy podmiot mówiący doznaje uczuć i wierzeń odpowiednich do tego aktu. Tak więc czytelnik może najlepiej osądzić ten akt, uogólniając go, a więc konfrontując go z sytuacją wszystkich ludzi starych. Czy człowiek stary mógłby się w ten sposób pocieszać? Czy jest to właściwe? Uczestnictwo w aktach wiersza doprowadzi na koniec do tego rodzaju pytań, które zawsze wkraczają na teren wyboru moralnego.

Nie jest to z pewnością wniosek zaskakujący. Wielu badaczy, wśród których Yvor Winters zajmuje stanowisko najbardziej stanowcze, traktuje wiersze jako osądy moralne i ja do tego intuicyjnego przekonania pragnę dodać tylko wywód o tym, w jaki sposób etyka uczestniczy w odtwarzaniu wiersza. Ale sądzę również, że perspektywa nakreślona przez te uwagi usprawiedliwia wyjście poza to proste stwierdzenie, że czytanie literatury jest czynnością etyczną. Dość często humaniści dzielący to przekonanie skłonni są uważać etykę literatury albo za abstrakcyjną i ponadczasową, albo za czysto osobistą, egzystencjalną. Tak być nie może. U podstaw wszystkich illokucji leży społeczeństwo. Reguły fortunności, tak jak reguły gramatyczne, są charakterystyczne dla określonej kultury; regulują one wzajemne stosunki wewnątrz danego społeczeństwa. Mimesis literacka wyznacza czytelnika w wymyślonym społeczeństwie przez zaangażowanie go w akty, które to społeczeństwo implikują. Nie ma dla niego drogi etycznie obojętnej, aby mógł wypełnić tę rolę. Musi wyrazić zgodę na *ethos* kreowanego społeczeństwa lub w jakimś stopniu powściągnąć swą aprobatę. W obu przypadkach wiersz wciąga do gry jego wyobraźnię polityczną, popycha go do politycznego wyboru.

Łatwo to zauważyć w utworze polemicznym takim jak *S.O.P.* z antologii wierszy weteranów wojny wietnamskiej¹⁴:

Do zbudowania „rozciągacza wietnamczyków” potrzebujesz tylko / Dwóch helikopterów, / Dwóch długich, mocnych lin, / I jednego elastycznego wietnamczyka. (Larry Rottmann)

Stosunek czytelnika do tego wiersza jest polityczny i to nie głównie dlatego, że Wietnam jest tematem „kontrowersyjnym” (pomyślmy o całej poezji wojennej, która pozbawia swój temat kontrowersyjności, uwiecznia wojnę), ale dlatego, że czytelnik musi wybrać, w jaki sposób ma uczestniczyć w akcie mowy, i zdecydować, w jaki sposób akt ten jest fortunny, o ile w ogóle jest takim. Tutaj akt jest p o u c z e n i e m, a jego ton jest podręcznikowy. Można fortunnie pouczyć kogoś innego, jak zdobyć taką umiejętność, jeśli jest ona sama w sobie możli-

¹⁴ *Winning Hearts and Minds*. Eds. J. Barry and B. I. Paquet. Brooklyn 1972.

wa do przyjęcia z moralnego punktu widzenia — w przeciwnym bowiem razie sankcjonowałyby się zachowanie niemoralne lub kusiłoby się do niego rozmówcę, zamiast po prostu zaoferować mu neutralny środek do osiągnięcia celu. Tak więc wiersz zaprasza czytelnika do zbudowania i zaakceptowania systemu społecznego, w którym tortura jest zaaprobowana jako rzecz normalna — w rzeczywistości jako normalny sposób postępowania — przynajmniej w czasie wojny. Poeta spodziewa się oczywiście, że czytelnik odmówi dopełnienia tego aktu; w ten sposób funkcjonuje ironia tego wiersza. Ale nie ma sposobu uchylenia się od wyboru politycznego i moralnego. Czytelnik albo musi spełnić ten akt, albo odmówić, przyjmując lub odrzucając istnienie świata tortur.

Wiersz ten wymaga jeszcze dalszej reakcji politycznej od czytelnika amerykańskiego w 1973 r. Przekonuje on, że wycofanie się ze społeczeństwa implikowanego przez fikcyjny akt mowy pociąga za sobą wycofanie się z amerykańskiej umowy społecznej przynajmniej w tym stopniu, w jakim obejmuje ona wojnę wietnamską i „rozciąganie wietnamczyków”. Każdy może sobie wyobrazić różnorodne taktyki, jakie rozmaici czytelnicy mogliby zastosować, by poradzić sobie w tym kłopotliwym położeniu. Wątpliwe jednak, czy którakolwiek z tych strategii byłaby apolityczna. Moim zdaniem to samo dotyczy wiersza Yeatsa i wszystkich innych, choć zazwyczaj decyzje polityczne, których wymaga wiersz, mniej bezpośrednio sprzęgają się z tymi, na które natrafiamy poza wierszem.

W ostatnio opublikowanej znakomitej książce o poezji politycznej Thomas Edwards dowodzi, że udany „wiersz publiczny” zależy od zdawania sobie sprawy, że nie wolno nam uczynić prostego wyboru między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, że polityka opamowuje wszystkie zakamarki naszego życia. Edwards sam nie jest pewien, czy takie stanowisko jest właściwe i czy mógłby zaakceptować aforyzm Gotfryda Kellera „wszystko jest polityką”¹⁵. Sądzę, że biorąc za punkt wyjścia charakter mowy i działania, można przeprowadzić przekonującą argumentację za tym, że w literaturze rzeczywiście wszystko jest polityką, pod warunkiem że sprzeciwimy się nieusprawiedliwionemu wnioskowi, że literatura nie zawiera nic poza polityką.

Myślę również, iż z mojego wywodu wynika, że uczestnictwo czytelników w mimesis będzie się odpowiednio różniło. Każdy czytelnik przynależy do określonej płci, klasy społecznej, rasy, ma określony wiek, dochód, osobistą i społeczną przeszłość. Takie rzeczy mają wpływ na politykę. Nie wystarczy powiedzieć: „No dobrze, ale czytelnik powinien dążyć do wzniesienia się ponad te szczegółowe okoliczności, gdyż ograniczają one jego przeżycie wiersza”. Jeśli literatura i mimesis funkcjo-

¹⁵ T. R. Edwards, *Imagination and Power: A Study of Poetry on Public Themes*. New York 1971, s. 224—225.

nują w sposób zgodny z moją teorią, przekroczenie polityki oznacza zapłacenie zbyt wysokiej ceny. Czytelnik¹⁶ zajmujący tyle miejsca w większości prac z zakresu teorii i dydaktyki literatury jest kimś, kto w czasie czytania zaprzecza swemu własnemu przeżyciu i byciu-w-świecie. Próba zbudowania „świata gdzie indziej”, jak dowodzi Poirier w innej swej książce, nie może się udać. Zachowywanie nadziei, że tak może być, szukanie w literaturze dziedziny wolnej od pozbywania się naszych własnych, nieprzewidywanych ewentualności, jest nie tylko pozbywaniem się części naszej osobowości, ale też odrzucaniem wiersza, który napisał poeta, oraz podstaw społecznych samej mowy. Prawie każdy się zgodzi, że idealny czytelnik to nieosiągalna fikcja. Myślę, że wysiłek włożony w próbę określenia w przybliżeniu takiego czytelnika jest wysiłkiem zmarnowanym.

Trzy przykłady. Winters miał rację, kładąc nacisk na etyczność literatury, jednak niezrozumienie przez niego jej polityczności doprowadziło do absurdalnego zjawiska, w którym przekazuje on swe indywidualne nastawienia nie jako oparte na polityce preferencje, które należałoby dyskutować w kategoriach politycznych, lecz jako obiektywne sądy, które mają być zaakceptowane przez wszystkich o odpowiednio wyrobionej wrażliwości. Po drugie, chociaż ogromnie cenię Fisha za to, że skupił się na problemie zaangażowania czytelnika w *Raju utraconym*, myślę, że jego sposób przedstawienia czytelnika w kategoriach pierwszej osoby liczby mnogiej często wprowadza w błąd. Twierdzi on np., że przy końcu tego utworu

schodzimy z wyżyn wyobraźni, z tego totalnego, samounicestwiającego się związku z Boskością, aby na powrót wejść w nurt czasu. <...> Rozbite oblicze prawdy zostało zatrzymane w procesie przeżywania wiersza, a właściwie poprzez przeżywanie wiersza, co przy naszej współpracy powoli (i czasami okrężnie) oczyszcza nasz przebłysk intelektualny, tak że jest jeszcze bardziej proporcjonalne do prawdy stanowiącej obiekt tego poznania¹⁷.

Tak jak Tonto odpowiedział Lone Rangerowi, gdy został otoczony przez wrogich Indian, „Co rozumiesz przez »my« biały człowieku?”. Użycie przez Fisha słów „my” i „nasze” oraz takich wyrażen jak „totalny i samounicestwiający się związek z Boskością” i „przeżycie wiersza”, które pozbawiają przeżywającego jego indywidualności oraz implikują, jakoby związek z Boskością był właściwą reakcją każdego czytelnika — takie więc użycie słów przez badacza jest może wygodne, ale sztucznie przemilcza ono prawdę o rzeczywistych czytelnikach.

Mój trzeci przykład: analizując *Kochanka Lady Chatterley*, Wayne

¹⁶ Zob. dobre omówienie kategorii Nauczyciela i Studenta oraz innych idealnych czytelników w B. Harold, *Beyond Student-Centered Teaching*. „College English”, 34 (1972—1973), s. 200—212.

¹⁷ Fish, *op. cit.*, s. 330—331.

Booth słusznie zauważa, że u d r a m a t y z o w a n i e przez Lawrence'a jego „etyki serdecznego kopulowania” przez uczynienie Mellorsa jej rzecznikiem, nie ratuje powieści w oczach tych, którzy (jak Booth) nie mogą przyjąć tej moralności jako godnej podziwu. „Ci z nas, którzy odrzucają ten aspekt książki, odrzucają go ostatecznie”, mówi Booth, „na tej podstawie, że poglądy Mellorsa implikują w naszym odczuciu obraz D. H. Lawrence'a, którego nie możemy podziwiać”¹⁸. Niektórzy z nas może rzeczywiście zajmują takie stanowisko, ale dla większości studentek na moich ubiegłorocznych ćwiczeniach książka ta budziła zastrzeżenia w sposób bardziej bezpośredni. Oświadczyły one, że nie mogły uczestniczyć w mimetycznym odtworzeniu Connie Chatterley tak, jak ją widział Lawrence, bez popełnienia zdrady wobec samych siebie. Najwyraźniej książka wzbudza różne przeżycia u mężczyzn i kobiet. Czy mamy to przypisać prostemu, pozbawionemu uczoności odbiorowi utworu i prosić studentów, by wyrosli z tych różnic?

Literatura składa się z aktów. Literatura jest polityczna, dla pisarzy i dla czytelników. Jeśli te propozycje się utrzymają, zaważą one najbardziej nie tyle na dyskusji między literaturoznawcami, co na ich pracy dydaktycznej, a także na naszym stosunku do kultury masowej. Louis Kampf i Paul Lauter piszą:

Proponowanie nauczycielom literatury, którym szkoła wyższa wpoila poczucie dystansu i prywatności, żeby uważali za zasadniczy cel swej pracy czynne uczestniczenie w walce politycznej, może się wydawać surowym nakazem,

nie wtedy jednak, gdy się zgodzimy, że „chodzi tu (...) o proces życiowy, w którym książki naprawdę kształtują to, co widzimy, czego oczekujemy, lub co robimy”¹⁹. Zakorzenie literatury w aktach mowy nadaje ich pozycji teoretyczną siłę.

Przełożyli Barbara Kowalik i Wiesław Krajka

¹⁸ W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961. s. 80.

¹⁹ L. Kampf, P. Lauter, eds., *The Politics of Literature*. New York 1972, s. 44.