

Gerald Graff

Jak nie należy mówić o fikcji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 347-374

1983

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.

GERALD GRAFF

JAK NIE NALEŻY MÓWIĆ O FIKCJI

Coś dzieje się wokół pojęcia fikcji, zarówno w rozważaniach krytycznych, jak i w całym stosunku do niej. Przez długi czas pojęcie to poddane było ogólnie przyjętym ograniczeniom. Posługiwano się nim w odniesieniu do: 1) pewnych gatunków literackich, 2) pewnego aspektu literatury w ogólności — elementu fabuły, akcji bądź opowieści, włączając takie składniki jak postacie, tło, sceneria, itd., 3) wszelkiej narracji bądź opowieści zawierającej znaczny element zmyślenia [*invention*]. Lecz ostatnio pojęcie „fikcji” uległo rozszerzeniu. Choć nadal używa się go w odniesieniu do fabuły czy akcji utworów literackich, zaczęło obejmować jeszcze coś więcej: idee, tematy czy przekonania, które wcielone są w fabułę bądź akcję. Za fikcyjne uznawane są w dziele literackim nie tylko wydarzenia, lecz także „przesłanie” bądź „światopogląd”, przekazane poprzez prezentację wydarzeń. Ale nie wyczerpuje to całej sprawy. Posuwając się o krok dalej, badacze wysuwają czasem myśl, przez rodzaj tautologii, że znaczenia literackie są fikcją, ponieważ **w s z e l k i e** znaczenia są fikcją również i w języku nieliterackim, włączając w to język badań literackich. W najbardziej krańcowych przypadkach ten pogląd krytyczny zakłada, że fikcją jest samo „życie” i „rzeczywistość”.

Temat literacki jako fikcja

Strategie krytyczne stosowane do zneutralizowania roszczeń, które układy tematyczne w utworach literackich żywią do prawdy, zostały w pełni udoskonalone przez Nową Krytykę: założenie, że literatura jest raczej „dramatyczna” bądź „prezentacyjna” niż „formułująca wnioski” [*propositional*], że sądy literackie (takie jak „Piękno jest Prawdą, Prawda Pięknem”) stanowią zawsze wypowiedź *persony* i przez to nigdy

[Gerald Graff, amerykański teoretyk literatury, autor m.in. książki: *Poetic Statement and Critical Dogma* (1970).

Przekład według: G. Graff, *Literature Against Itself*. Chicago 1979, rozdz. VI, *How Not to Talk about Fiction*, s. 151—180, 251—253.]

nie są przyjmowane jako asercje, że sądy ogólne w utworach literackich są tak osłabione przez „ciśnienie kontekstu”, iż ustępuje ich siła jako asercji¹; że gdy sądy pojawiają się w dziełach literackich, ich użytek (bądź funkcja) nie polega na głoszeniu twierdzeń, lecz na „ucieleśnianiu postaw”, „doświadczeń”, itd., że idee i teorie filozoficzne tkwią w utworach literackich nie jako asercje, które trzeba przyjmować, lecz jako preteksty pozwalające na rozwinięcie strukturalnych bądź emocjonalnych aspektów tekstu.

Te celowe strategie często były uzupełniane przez inne, nie zamierzone, co po prostu miało pomieszać poziom symboliczny bądź tematyczny z dosłownym — jakby te dwa poziomy stanowiły jedno i jakby ich fikcyjność miała ten sam rząd oczywistości. Krytycy, od Sidneya, Drydena i Johnsona wskazują, że działania literackie nie starają się uchodzić za dosłowną prawdę. Jak pytał Sidney:

Jakież dziecię, przychodząc na przedstawienie i widząc słowo „Teby” wypisane wielkimi literami na starych wrotach, w istocie uwierzy, że to Teby?²

Coleridge miał na myśli ten niedosłowny odbiór fikcji, wygłaszając swą słynną uwagę „o tym chętnym zawieszeniu niewiary, które tworzy wiarę poetycką”³. Lecz nic w tych wnikliwych spostrzeżeniach nie miało świadczyć, że fikcje literackie nie aspirują do prawdy. Fakt, że „Teby” przedstawione na scenie nie są dosłownie Tebami, nie znaczy dla tych krytyków, że za fikcję należy uważać wszystko, cokolwiek sztuka zdaje się mówić o sprawach ludzkich. Jeśli jednak przemierzamy owe poziomy stwierdzeń, możemy dojść do takiego właśnie wniosku. Wellek i Warren, wychodząc od przesłanki, że „zdania występujące w powieści, wierszu czy dramacie nie są w dosłownym znaczeniu terminu prawdziwe”, bez trudu dochodzą do wniosku, że „nie są zdaniami logicznymi”⁴.

¹ Jak powiada Cleanth Brooks (*Ironia — podstawowa zasada struktury*. Przełożył J. Japola. „Archiwum Tłumaczeń z Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich”, z. 2, Lublin 1968, s. 7), „wiersz nie zawiera nigdy twierdzeń abstrakcyjnych. Znaczy to, że wszelka »wypowiedź« zawarta w wierszu jest obciążona kontekstem i on kształtuje jej znaczenie. Innymi słowy, wypowiedzi wiersza — włączając te, które są uogólnieniami filozoficznymi — należy odczytywać jak słowa dramatu. Ich związku z rzeczą, ich właściwego doboru, ich siły retorycznej, a nawet ich znaczenia nie można oderwać od kontekstu, w jakim zostały umieszczone”.

² Sir Ph. Sidney, *The Defense of Poesy*. Ed. A. S. Cook. Ginn, Boston 1890. Zob. moje omówienie błędnych współczesnych odczytań krytycznych stwierdzenia Sidneya, że „poeta niczego nie twierdzi, a przeto nigdy nie kłamie”, w *Poetic Statement and Critical Dogma*. Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1970, s. 180—183.

³ S. T. Coleridge, *Selected Poetry and Prose*. Ed. D. A. Stauffer. Random House, New York 1951, s. 264.

⁴ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 26.

Te znajome zabiegi często odzywają w pismach teoretyków ostatniej doby, odrzucających wiele chwytów technicznych Nowej Krytyki. Oto co np. Jonathan Culler mówi o „tematycznych konwencjach” powieści. Szczególny przypadek stanowi tu Flaubert,

którego powieści są możliwe dzięki konwencji, że nic się nie może oprzeć ironii z wyjątkiem doskonałej niewinności, która stanowi teren dla niej zastrzeżony. Czytając Flauberta, wiemy, że sile pragnienia będzie oddana sprawiedliwość, ale konkretne formy pragnienia zostaną poddane próbie ironii, której mogą sprostać tylko jako czysta forma.

Nie wiadomo jeszcze, jak takie konwencje zostaną przyjęte przez czytelnika i jak poważnie powinien on reagować na to, co zdają się one mówić o świecie bądź implikować.

Moglibyśmy oczywiście mówić o takich konwencjach jak teorie światopoglądowe, tak jakby formułowanie ich było zadaniem powieści, ale stanowisko takie nie oddawałoby sprawiedliwości samym powieściom ani czynności ich czytania, ponieważ do natury tych konwencji należy to, że nie są formułowane otwarcie, ponieważ wyglądają nieprzekonująco lub przynajmniej nieprawdopodobnie. Nie czytamy też powieści, aby znaleźć takie teorie; występują one raczej jako środki służące innym celom, którymi są same powieści. Właściwszą rzeczą będzie mówić o mitach, niezbędnych dla samego powstania powieści, lub o środkach formalnych, tworzących powieść, niż o teoriach, których formułowanie jest funkcją powieści. Te pierwsze zostają oswojone na płaszczyźnie systemu literackiego, natomiast te drugie w kategoriach planu biograficznego lub komunikatywnego⁵.

Culler pisze o konwencjach tematycznych jako o „mitach”, lecz równie dobrze mogłoby użyć terminu „fikcje”.

Musimy przede wszystkim zauważyć, że owo rozszerzenie pojęcia mitu bądź fikcji powoduje zredukowanie tematu literackiego do poziomu pretekstu, czegoś pozbawionego wartości wewnętrznej. Ironiczne spojrzenie Flauberta na świat przełożone zostaje na „konwencję”, przy milczącym założeniu, że skoro jakieś przekonanie staje się konwencją, nie musi być już traktowane jako przekonanie. Zamiast koncytować „chwytów formalne” jako podrzędne środki służące wyrażaniu przedstawianego w powieści światopoglądu, Culler odwraca sytuację, traktując światopogląd powieściowy jako sam w sobie rodzaj chwytu formalnego, spełniającego funkcję służebną wobec „innych celów”. Te inne cele Culler opisuje — w sposób chyba niezbyt pomocny — jako „same powieści”. Gdy fragment tekstu odczytujemy jako literaturę, usiłujemy postrześć go nie jako „zamyśl biograficzny lub komunikatywny”, lecz jako fikcję — coś, czego nie możemy uważać za prawdziwe stwierdzenie o świecie.

⁵ J. Culler, *Structuralist Poetics*. London 1975. [Ten fragment w przekładzie polskim I. Sieradzkiego, *Konwencja i oswojenie*. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 169.]

Taki sam pogląd głosi inny współczesny badacz, John Ellis:

Gdy (...) traktujemy wypowiedź jako utwór literacki, nie przyjmujemy żadnej zawartej w nim informacji jako podstawy do działania ani też nie ustosunkowujemy się czynnie do zawartych w nim pouczeń czy nakazów. Zazwyczaj nie interesuje nas, czy to, co ów tekst przekazuje, jest prawdziwe czy fałszywe, nie wiążemy go też z żadnym określonym celem praktycznym⁶.

Dla Ellisa wpływa stąd praktyczny wniosek, że ten sam tekst możemy odczytywać w rozmaity sposób, różnie zeń korzystać, zależnie od tego, czy odczytujemy go jako „informację” („plan komunikatywny” Cullera), czy jako literaturę. Gdy uznajemy np. *Zmierzch cesarstwa rzymskiego* Gibbona za utwór literacki,

w charakterystyczny sposób przestajemy się kłopotać faktami z historii Rzymu i uważać książkę przede wszystkim za źródło informacji historycznej. (...) Prawda bądź fałsz odnośnie do specyficznego kontekstu historycznego nie jest już sprawą najważniejszą, książka Gibbona nie służy już bowiem temu celowi⁷.

Jak już wspomniałem, rozumowanie to opiera się na przekonującym spostrzeżeniu, że prawdziwość bądź fałszywość informacji lub pozornie „oparte na faktach” treści twierdzeń wyrażonych czy też implikowanych również nie mają znaczenia przy lekturze utworów literackich. Gdy czytamy: „Imię moje Izmael”, nie ma znaczenia fakt, że żaden Izmael nigdy nie istniał. A i powieść nie byłaby wcale lepsza, gdyby ktoś taki żył naprawdę. Lecz czyż z tego, że pozornie informacyjne stwierdzenia w dziełach literackich nie pretendują do prawdy, można wysnuć wniosek, że literatura w ogóle nie pretenduje do prawdy? Naturalnie wyraźną granicę stanowi rodzaj wypowiedzi wybranej jako paradigmat języka literackiego. Jeśli wybiera się zdania w rodzaju: „Imię moje Izmael” czy „Z wolna brnąc przez łąki brytu. »Pequod« kierował się na północo-wschód, w stronę wyspy Jawy”, dochodzimy w końcu do wniosku, że stwierdzenia w literaturze są jedynie fikcyjnymi naśladownictwami prawdziwych stwierdzeń⁸. *Moby Dick* zawiera również takie zdania:

Bowiem podobnie jak ów straszliwy ocean opływa ład kwitnący, tak i w duszy człowieka istnieje jedno wyspiarskie Tahiti, pełne pokoju i radości, otoczone jednak przez wszystkie potworności na wpół nie znanego życia⁹.

Jeśli takie zdania włączymy do ogólnego rozrachunku, być może kwestię tę będziemy musieli ponownie rozpatrzyć.

Te sposoby neutralizowania twierdzeń literackich znajdują odbicie

⁶ J. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*. University of California Press, Berkeley 1974, s. 43.

⁷ *Ibidem*, s. 48.

⁸ H. Melville, *Moby Dick czyli Biały Wieloryb*. Przełożył B. Zieliński. Warszawa 1954, s. 350.

⁹ *Ibidem*.

w kilku najnowszych adaptacjach teorii aktów mowy w badaniach literackich. Krytycy Richard Ohman i Barbara Herrnstein Smith dowodzą, że dzieła literackie składają się z naśladowanych bądź udawanych aktów mowy¹⁰. Smith twierdzi np., że

sprawą centralną w pojęciu wiersza jako wypowiedzi fikcyjnej nie jest to, że mówca jest „postacią” różną od poety lub że pozorny zwrot do odbiorcy, wyrażane emocje i napomykane wydarzenia są fikcyjne, lecz to, że mówienie, zwracanie się, wyrażanie emocji oraz napomykanie są same w sobie fikcyjnymi aktami werbalnymi¹¹.

Smith zgadza się, że

zdania w wierszu mogą oczywiście dość wiernie przypominać zdania, jakie poeta mógł rzeczywiście i naprawdę wypowiedzieć jako osoba historyczna żyjąca w historycznym świecie. Jednakże dopóki zostają podane jako stwierdzenia zawarte w wierszu i uznaje się je za takie, dopóty pozostają fikcyjne¹².

Skąd pani Smith wie, że tak jest w istocie? Podobnie jak Culler i Ellis odwołuje się ona do k o n w e n c j i:

mamy wolny wybór potraktowania utworu nie jako wiersz, lecz jako wypowiedź historyczną, wtedy jednak przestają działać konwencje, na mocy których określa się fikcyjność wypowiedzi oraz związane z tym efekty¹³.

Lecz Smith w ogóle nie wyjaśnia, jak ustaliła, że konwencją stosowaną do rozpatrywania utworów literackich jest ujmowanie ich wypowiedzi jako fikcyjnych aktów werbalnych. Nasuwa się wniosek, że przyjęła to za aksjomat nie wymagający dowodzenia.

Przez redukcję stwierdzeń implikowanych przez temat w literaturze do statusu fikcji badacze przygotowali grunt pod następne posunięcie: przyjęcie wniosku, że czytelnik, odłączając stwierdzenia implikowane przez temat od ich rzekomego pretendowania do prawdy, czyni decydujący krok w odbiorze danego tekstu jako literatury. Innymi słowy, niebranie pod uwagę pretendowania do prawdy staje się nie tylko konwencją dzieł literackich, lecz konwencją d e f i n i u j ą c ą — niezbędnym warunkiem „literackości” bądź „tworzenia” tekstu jako raczej literatury niż „planu komunikatywnego”. Jeśli możemy odczytywać filozofię życiową, przedstawioną w utworze X jako fikcję (a któż nam tego zabroni?), wówczas to dzieło X traktujemy jako utwór literacki.

¹⁰ Zob. R. Ohmann, *Akt mowy a definicja literatury*. Przełożyły B. Kowalik, i W. Krajka. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 249—267. — B. Herrnstein Smith, *Poezja jako fikcja*. Przełożyła B. Kowalik. W tym zeszycie, s. 321—345. — Znakomite uwagi krytyczne dotyczące poezji aktu mowy w: M. Hancher, *Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse*. „Modern Language Notes” 92 (grudzień 1977), nr 5, s. 1081—1098.

¹¹ Herrnstein Smith, *op. cit.*, s. 334.

¹² *Ibidem*, s. 334.

¹³ *Ibidem*, s. 334—335.

Literatura jako zbiór twierdzeń

Powróćmy do przytoczonego wyżej cytatu Jonathana Cullera, który mówi, że idee tematyczne w powieściach odczytujemy nie jako „teorie światopoglądowe”, lecz jako „mity”, które umożliwiają „same powieści”. Culler nie zaprzecza, że powieści (i przypuszczalnie inne utwory literackie) mogą posiadać tematy, że czytelnik może stosownie odczytywać sens powieści przez sytuowanie twierdzeń organizujących akcję i poszczególne sceny. W całej *Structural Poetics* Cullera przewija się myśl, że intuicyjne poznawanie twierdzeń tematycznych to jeden z głównych sposobów, za pomocą których czytelnicy oswajają (bądź „odzyskują” lub „uprawdopodobniają”) teksty literackie. Lecz Culler odpowiednio rozróżnia między asercyjną formą wypowiedzi a jej użyciem jako aktem mowy, tzn. zdaniem można posługiwać się do formułowania „stwierdzeń”, przekonań wyrażających aspiracje do prawdy, lecz mają one również i inne zastosowanie. Jeśli nie zbadamy konwencji, zgodnie z którymi są stosowane, nie możemy określić, czy zdania są twierdzeniami, czy też nie (np. jeśli mówię „człowiek zwycięży”, może to być prawdziwe twierdzenie, ale może też to być cytat z Faulknera w ramach wykładu, parodia krasomówstwa bądź też riposta w czasie towarzyskiego przyjęcia itd.). Culler choć zgadza się, że znaczenia literackie mają charakter asercyjny, mówi, że konwencje literackie uwalniają czytelnika od konieczności przyjmowania tych asercji jako twierdzeń.

Ustępstwo Cullera co do tego, że znaczenia literackie są asercyjne, kryje w sobie jednak możliwości obalenia jego własnej teorii. Culler zauważa, że nawet gdy tekst próbuje oprzeć się procesowi oswojenia, nieśmiało podważając wszelkie proste tezy ogólne, które mogą się w nim kryć, jego próby oporu same w sobie są otwarte na oswojenie przez środki asercyjne — a być może wyłącznie przez te środki. To, w każdym razie, kryje się w interesującym komentarzu Cullera, który głosi, że

gdyby to nam się nie udało, moglibyśmy przynajmniej uważać, że ciąg wyrazów pozbawiony widocznego porządku oznacza absurdalność czy chaos i w ten sposób, ciągle wiążąc go alegorycznie ze światem, uznalibyśmy go za wypowiedź na temat niespoistości i absurdalności naszych własnych języków¹⁴.

Konkluzja ta mogłaby postawić teorie Cullera i Ellisa na głowie: sposób, w jaki czytelnicy tworzą bądź przyswajają tekst jako literacki, polega właśnie na przekonaniu, że akcja ma „alegoryczny związek ze światem”, a nie na eliminowaniu z niej takiego alegorycznego związku.

Trzeba jednak powrócić jeszcze do pierwotnego stwierdzenia Cullera. Jeśli zaczniemy dociekać, dlaczego asercje implikowane przez temat

¹⁴ Culler, *Konwencja i oswojenie*, s. 156.

nie są w literaturze uznawane za twierdzenia o świecie, uznamy, że Culler przedstawia nam niewiele argumentów (co oznaczałoby, że pogląd ten jest ogólnie podzielany). Wyłania się jednak pewna linia argumentacji: asercje implikowane przez temat w powieściach „wyglądają nieprzekonująco lub przynajmniej nieprawdopodobnie”. A zatem gdybyśmy mieli czytać powieści tak, jakby ich celem było wyrażenie takich teorii jako teorii, „nie oddalibyśmy im sprawiedliwości”. Można tu wysunąć oczywisty zarzut, że Culler przesądza sprawę. Czyż teorie bądź wizje świata prezentowane w powieściach w istocie „wyglądają nieprzekonująco lub przynajmniej nieprawdopodobnie”? Czy wszystkie powieści podpadają pod ten osąd? Czyż możemy założyć, że powieściopisarze zazwyczaj nie mają do powiedzenia niczego godnego uwagi? I jakie są implikacje pojęcia „oddać sprawiedliwość dziełu literackiemu”? Będąc dalekim od poglądu, że czytelnik powinien starać się uszanować wyraźne intencje autora, Culler zdaje się mniemać, iż jest on zobowiązany do ich wzbogacenia. Wkrótce okazuje się bowiem, że dla Cullera „ważnym zadaniem krytyki” jest

rozbudzenie zainteresowania tekstem, zwalczanie nudy, która czai się w każdym utworze, wkradając się, gdy tylko uwaga czytelnika zaczyna błędzić lub rozpraszać się¹⁵.

Ewentualną repliką na tę myśl rodem z Barthes'a może być pogląd, że zwalczanie nudy jest zadaniem pisarza, nie czytelnika, że szczególnie sposób czytania, który ma uczynić tekst bardziej interesującym, niż jest on w istocie, kryje w sobie coś protekcjonalnego.

Lecz ten krytyczny komentarz oddala nas od sprawy. Jeśli bowiem odsuniemy na stronę jego uwagi na temat zwalczania nudy, Culler dyskutuje nie tyle o tym, jak czytelnicy powinni nadawać znaczenie tekstom, lecz raczej jak w istocie owo znaczenie, lepiej czy gorzej, nadają. Jego celem jest opisanie konwencji, która w istocie działa, gdy czytelnicy napotyka ją w powieściach asercje implikowane przez temat. Trudność polega na tym, że jego opis jest zbyt pewny swego. Culler zakłada, że wszyscy ci, którzy rzeczywiście wiedzą, jak czytać literaturę, mają jasny obraz tego, czym jest konwencja. Mamy jej jasny obraz, ponieważ jest on wbudowany w naszą „kompetencję literacką” podaną w regułach czytania. Reguły te stanowią, że istnieje rodzaj klauzuli ograniczonej odpowiedzialności, obejmującej przekonania w literaturze, tak że wprawny czytelnik nie zrobi tego błędu, by odczytać owe przekonania jako część „planu komunikatywnego”. A czyż nie w ten sposób, słusznie czy niesłusznie, zachowują się wprawni czytelnicy, kiedy czytają utwór literacki?

Wydaje mi się, że zazwyczaj tak się nie zachowują i spróbuję to

¹⁵ Culler, *Structuralist Poetics*, s. 262.

udowodnić, rozpatrując postępowanie samego Cullera jako czytelnika, które prezentuje on w innej książce, zatytułowanej *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Zdaniem Cullera przedstawia ona konkretne zastosowanie teorii zarysowanej w *Structuralist Poetics*. W książce tej Culler wysuwa myśl, że istnieją pewne rodzaje tekstów, które w ogóle nie mogą być organizowane w kategoriach asercji implikowanych przez temat. Takim tekstem jest *Szkoła uczuć* Flauberta i Culler przeciwstawia ją na różne sposoby innej wzorcowej książce, *Straconym złudzeniom* (Balzaka), której akcja konsekwentnie poddaje się schematycznej tematyzaacji [*schematic thematization*]. Culler mówi, że

u Flauberta znajduje się wiele fragmentów, w których szczegóły nie są podporządkowane żadnym specjalnym względem tematycznym i w których proces interpretacyjny nawet nie zostaje rozpoczęty¹⁶.

Naturalnie każda dłuższa narracja zawiera pewną ilość arbitralnie dobranych szczegółów, ze względu na to, co Henry James nazwał „rzetelnością opisu”, lecz Culler sugeruje, że Flaubert wykracza daleko poza zwykłą granicę. Przytacza on szereg fragmentów ze *Szkoły uczuć*, które „niczego nie ilustrują” i w których czytelnicze poszukiwania organizującej zasady tematycznej zdają się być celowo udaremniane. Zdanie opisujące reakcję Fryderyka Moreau na bal maskowy w II części

prowadzi nas od jednej rzeczy do innej, kierując się bardziej przyległością niż podobieństwem. Nie na wiele zdadzą się nam same szczegóły, nie ukazujące ani wspaniałości, ani taniego blichtru zebrania. Czytelnik, pragnący ujednolicić tę scenę, uchwycić jej funkcję i sens, nie dysponuje na razie większym materiałem.

A i następujące potem opisy dalej tylko „odsuwają znaczenie” (s. 95). Gdy zaś znaczenia tematyczne podsuwane są w tekście, podkreślają swoją banalność i fałsz, tak że otrzymujemy „parodię procesu interpretacyjnego demonstrowanego u Balzaka” (s. 98). Interpretacje akcji wysuwane są jedynie jako wstęp do ujawnienia ich „zbędności” (s. 103). Flaubert tworzy

arbitralne i nieumotywowane znaki, tak że ani czytelnik, ani bohater nie mogą doznać pociechy organicznej syntezy bądź „naturalnego” znaczenia (s. 108).

Prezentuje on symbole oznaczające jedynie to, co Valéry nazwał „głupotą”, która jest „cechą rzeczy, ukazujących światu pozbawione wyrazu i niewyczerpywalne oblicze” oraz ironię „podrywającą syntezy interpretacyjne” (s. 109). *Szkoła uczuć* jest zatem „najbardziej uderzającym, stanowiącym największe wyzwanie przykładem nieokreśloności tematycznej”, wzorcowym przykładem „użytku niepewności” (s. 147).

¹⁶ J. Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Paul Elek, London 1974, s. 106—107 [dalej odesłania do stron wprost w tekście].

Świat w powieści Flauberta konsekwentnie powstrzymuje interpretację, „nie pozwala się ułożyć” (s. 151). Jego świat

nie jest systemem w sensie balzakovskim — nie rządzą w nim prawa określające, jak z jednej rzeczy wynika następna w tym, co moglibyśmy nazwać sekwencjami syntagmatycznymi. Ten system to raczej ogromny paradygmat, w którym wszystko jest równoważne i może zastąpić wszystko inne w syntagmie przypadku (s. 151).

Zacytowałem tak obszerny fragment, gdyż przeprowadzona przez Cullera analiza tej powieści jest niezwykle żywym i inteligentnym przykładem takiego odczytania, które stało się powszechne w najnowszych badaniach. Winieniem dodać, że jest to niezwykle przekonujące odczytanie powieści.

A jednak... Ukazawszy niemożność zinterpretowania powieści, jej niepoddawanie się tematyzacji, Culler przystępuje do odczytania tego utworu w sposób tematyczny, który uznał za niemożliwy do zastosowania. W istocie, właśnie w samym akcie wykazania, że powieść nie poddaje się alegoryzacji, Culler tej alegoryzacji dokonuje. Czym są „nieokreśloność”, „głupota”, omylność i banał wszelkich interpretacyjnych „uzdrowień” doświadczenia, jak nie pojęciami tematycznymi, które — w odczytaniu Cullera — ukazują sedno doświadczenia powieściowego? Najlepszą ilustracją mego punktu widzenia stanowi sposób, w jaki Culler rozpatruje słynną ostatnią scenę powieści, w której Fryderyk i jego stary przyjaciel z lat szkolnych, Deslauriers, usiłują dokonać podsumowania treści swej „edukacji”, lecz uzyskują tylko płaskość i płytkość. Oczekiwana *Bildung* [edukacja] w owym *Bildungsroman* wzmiankowana jest tylko po to, by została podważona przez ironię. Komentarz Cullera jest następujący:

Fryderyk i Deslauriers nie nauczyli się niczego w tym *Bildungsroman*, lecz i czytelnik niewiele nauczy się na ich przykładzie, i to stanowi być może najgłębszą tragedię: że jawnej klęski nie dopełnia zrozumienie (s. 149).

Może tak jest w istocie, lecz nie bardzo można powiedzieć, że tak „tragiczne” odczytanie ukazuje powieść jako utwór odporny na uzdrowienie tematyczne, jako dzieło, które „niczego nie ilustruje”.

Culler mógłby tu pójść na pewne ustępstwa i przyznać, że uchwycił sens powieści, podciągnąwszy w końcu akcję pod asercję tematyczną. Ale mógłby później powrócić do argumentu, który wysunął w *Structuralist Poetics*, iż takie asercje tematyczne można przyjmować jedynie jako mityczne preteksty, a nie prawdziwe twierdzenia, w które można wierzyć. Lecz jeśli można wyciągać wnioski z takich jego sformułowań jak „głęboka tragedia”, Culler zdaje się uznawać to znaczenie powieści, które Flaubert istotnie pragnął przekazać czytelnikowi, tak jak Balzak i inni pisarze pragnęli przekazać swoje twierdzenia. A co więcej, sam Culler, daleki od uważania tego twierdzenia za pretekst mityczny, wydaje się traktować je z szacunkiem, zupełnie jakby w nie wierzył lub

przynajmniej uznawał je za prawdopodobny pogląd na świat. To znaczy, Culler pisze, jak gdyby p o w a ż n i e t r a k t o w a ł pogląd, że uczymy się niewiele lub nic z naszych doświadczeń, że jawne niepowodzenie nie przynosi dopełniającego zrozumienia, a pisze tak, jakby sama powieść wymagała takiej reakcji ze strony czytelnika.

Z pewnością postępowanie Flauberta w tej powieści różni się od postępowania Balzaka i wgląd Cullera w tę różnicę jest użyteczny. Lecz Culler fałszywie ukazuje istotę tej różnicy, opisując ją jako różnicę między powieściami o określonym i nieokreślonym znaczeniu. Powieść Flauberta jest „nieokreślona” tylko o tyle, że wysuwa t e o r i ę nieokreśloności doświadczenia. Lecz teoria ta jest równie określona jak każda inna. Gdyby tak nie było, nieokreśloności powieści byłyby bezcelowe i literacko nieczytelne, zamiast stanowić twierdzenie o bezcelowości i nieokreśloności rzeczy.

Jeśli szukamy r z e c z y w i s t e j niezależności od znaczeń alegorycznych bądź tematycznych — utworów, których — jak powiada Susan Sonntag — „powierzchnia jest tak jednolita i czysta, rozmach tak gwałtowny, przesłanie tak wyraźne, że dzieło to może być... właśnie tym, czym jest” — nie należy zwracać się do Flauberta (ani nawet do Robbe-Grilleta, który przesuwając zasięg Flaubertowskiej „głupoty” do ostatecznych granic), lecz do dzieł, które są tak wolne od wszelkich znaczeń, że nie muszą się od nich odżegnywać — do tanich powieści, kryminałów, powieści Jacqueline Susann, literatury rozrywkowej itd.¹⁷ W przeciwieństwie do utworów, które czynią znużające wysiłki, by obalić znaczenia tematyczne, a przeto w tym samym procesie wyeksponować je, ta lekka literatura osiąga niewrażliwość na interpretację bez wysiłku. Przykłady wysunięte przez Northropa Frye’a i innych badaczy, a mające wykazać, że struktury narracyjne literatury „elitarnej” i „popularnej” są identyczne, nasuwają wniosek — nie zważając na samego Frye’a — że formy elitarne odróżnia właśnie to, iż mają coś ważnego do powiedzenia.

Między naszymi teoretycznymi wypowiedziami o literaturze a naszymi prawdziwymi zachowaniami przy czytaniu i omawianiu dzieł literackich zachodzą rozbieżności. Krytycy i czytelnicy nie zachowują się tak, jak to opisują wzorcowe teorie, co — jak już wcześniej wspominałem — w znacznym stopniu zostało spowodowane przez negatywne ograniczenia, które oddziałują na nasze rozważania teoretyczne. Gdy „twierdzenie [*statement*]” zyskało miano „burżuazyjnego” i „mechanicznego”, pisarze poczuli się zmuszeni do zaprzeczenia, jakoby literatura wysuwała twierdzenia. Jednocześnie zaprzeczenia takie można przekazać jedynie w formie stwierdzeń. Krytycy zaś, podtrzymując ten argument w teorii, praktycznie często nie mogli go nie pogwałcić. Klauzulę

¹⁷ S. S o n t a g, *Against Interpretation*. Delta Books, New York 1967, s. 11.

ograniczonej odpowiedzialności niepotrzebnie odsuwa się na bok, gdy trzeba mówić o konkretnych utworach, bądź też wymijająco odnosi się ją do pisarskiej „wizji”.

Czyżby nie było więc żadnych różnic między utworami literackimi a innymi rodzajami „projektów komunikacyjnych”? Z pewnością muszą istnieć, lecz rodzaje wysuwanych rozróżnień są znacznie przesadzone. Możliwe jest wygłaszanie całkowicie „wewnętrznych” sądów o literaturze, sądów, które zawieszają wszelkie zagadnienia prawdy czy wiary. Być może nie ma wiekich powieści gloryfikujących kanibalizm, lecz jeśli wyobrazimy sobie zestaw takich powieści, parę z nich może się okazać lepszymi od innych. Niektóre plakaty faszystowskie są lepszymi dziełami sztuki niż plakaty niefaszystowskie bądź antyfaszystowskie. Możemy uznać założenie każdego gatunku i osądzić, czy zostało dobrze przeprowadzone, możemy oceniać dzieło wedle tego, jak spełnia wymogi gatunku, bez podnoszenia kwestii, czy ów gatunek ma jakieś wartości. Spójność wewnętrzna może być warunkiem koniecznym wartości literackiej. Lecz nie może być warunkiem wystarczającym. Gdyby spójność stanowiła warunek wystarczający, nie dałoby się wyjaśnić, dlaczego przekładamy takie utwory jak *Moby Dick*, *Zbrodnia i kara*, *Tragedia amerykańska*, nad przeciętny kryminał Mickey Spillane’a czy Agaty Christie. Osądzani wyłącznie na podstawie sprawdzianu spójności wewnętrznej, Spillane i Christie wygryliby śpiewająco.

Możemy oceniać literaturę na podstawie jej wewnętrznej spójności i często tak czynimy, lecz rzadko na tym poprzestajemy. Sądy literackie często obejmują zagadnienia zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne, a problemy wewnętrzne często wchodzą w sferę problemów zewnętrznych. W istocie, jeśli przyjrzymy się podanym wyżej przykładom powieści o kanibalach bądź plakatów faszystowskich, spostrzegamy, że samo rozróżnienie między elementami wewnętrznymi i zewnętrznymi często bywa sztuczne. Ocena wewnętrznej wartości takich dzieł u wielu czytelników zostaje obniżona z powodu radykalnego pogwałcenia przez nie norm zewnętrznych. To prawda, że tradycyjnie odnosimy się z większą tolerancją do przekonań i poglądów na świat wyrażonych w literaturze niż w jakimkolwiek innym rodzaju piśmiennictwa, lecz tolerancja ta ma swoje granice. To, że ją wykazujemy, nie znaczy jeszcze, że asercje implikowane przez temat uważamy za fikcję. Potwierdza to zachowanie się samych badaczy.

K r a ń c o w y rozdział między czytaniem dzieła jako utworu literackiego a czytaniem go jako czegoś innego, jako sądu o czymś, wydaje się niepotrzebny, a ponadto stanowi pogwałcenie normalnego doświadczenia czytelniczego. To prawda, że dzieła literackie „mówią o czymś” na pewne określone sposoby — zwłaszcza przez przypowieść, dramat, fikcję, akcję zyskującą znaczenie dzięki komplikacjom tematycznym — lecz nie wynika stąd, iż ta charakterystyczna odmiana zna-

czenia musi koniecznie posiadać szczególny status semantyczny, odmienny rodzajowo od zwykłych zdań. Nie wynika z tego również, że tematy literackie odznaczają się specjalnie złagodzonej rodzajem stosunku do prawdy, albo też takiego stosunku nie mają w ogóle. Nawet utwór utrzymujący, że prawda jest całkowicie problematyczna, niepoznawalna, relatywna bądź stanowi funkcję wielorakich perspektyw, wysuwa ten sam rodzaj aspiracji do prawdy co i takie same stwierdzenia poza literaturą.

To prawda, że komplikacje akcji dramatycznej często podcinają, ironizują bądź „problematyzują” uogólnienia w utworach literackich, lecz mogą być również przez te uogólnienia kontrolowane. A nawet gdy takie uogólnienia są pomniejszane bądź zaprzeczane przez akcję książki w całości, ta właśnie dialektyka objawia się jako rodzaj twierdzenia zawartego w temacie, implikowanego przez utwór jako całość, niezbędnego, by czytelnik mógł go czasowo przyswoić. Cleanth Brooks ma rację, mówiąc o „filozoficznych uogólnieniach” w poezji, iż „ich związku z rzeczą, ich właściwego doboru, ich siły retorycznej, a nawet ich znaczenia nie można oderwać od kontekstu, w jakim zostały umieszczone”¹⁸. Dlatego tak ryzykowne jest abstrahowanie twierdzenia od dzieła literackiego i traktowanie go jako przesłania utworu. Lecz nie wynika z tego, jak dowodzi Brooks, że ponieważ stwierdzenia poetyckie bądź literackie są umieszczone w kontekście, który je ogranicza bądź nawet im zaprzecza, utwór literacki „nie zawiera nigdy twierdzeń abstrakcyjnych” — tak jak i nie można wysuwać stąd wniosku, że złożony argument, ponieważ został umieszczony w kontekście, nie jest w istocie argumentem¹⁹. Raz jeszcze wydaje się, że czynnikiem generującym teorię, iż dzieła literackie nie wyrażają sądów o świecie, nie jest istota samych utworów literackich, lecz ograniczenie kulturalne istniejące w naszym myśleniu o literaturze.

Propagandziści mimo woli

Egzegeci Robbe-Grilleta, Becketta czy teatru absurdu traktują tematykę filozoficzną ich dzieł równie poważnie, jak Samuel Johnson przyjął filozoficzne idee Szekspira czy Pope’a. Świadczy o tym głębokie zaangażowanie ich wypowiedzi:

Celem Robbe-Grilleta (...) jest umieszczenie powieści na powierzchni; skoro można już umiejscowić w nawiasie jej duchową istotę, jej „wewnętrzność”, wówczas przedmioty w przestrzeni i krążenie ludzi między nimi wywyższone zostają do godności tematów. Poprzez powieść człowiek bezpośrednio doświadcza tego, co go otacza, nie mając możliwości osłonięcia się jakąś psychologią, metafizyką bądź metodą psychoanalityczną w walce z od-

¹⁸ Brooks, *op. cit.*, s. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

krywanym przez siebie światem obiektywnym. Powieść nie jest już objawieniem podziemnych bóstw, księgą piekła, lecz ziemi — wymagająca, byśmy nie patrzyli już dłużej na świat oczami spowiednika, lekarza bądź samego Boga (co stanowiło znaczące hipotezy klasycznego powieściopisarza), ale oczami człowieka spacerującego ulicami swego miasta, bez innych widnokręgów prócz tego, co widzi przed sobą, bez innych potęg prócz siły własnego wzroku²⁰.

Trudno nie wysnuć stąd wniosku, że Roland Barthes istotnie uważa wizję życia w powieściach Robbe-Grilleta za bardziej prawdopodobną, mniej złudną, innymi słowy za prawdziwszą i bardziej wiarygodną niż w powieściach, które „patrzają na świat oczami spowiednika, lekarza bądź samego Boga”. Ową rozbieżność między krytyczną teorią a praktyką łatwo pominąć, gdyż przesłanie, które przypisuje się nowoczesnym utworom współczesnej literatury, często bywa rodzajem radykalnego a n t y-przesłania (jak to, które Barthes prezentował wyżej). A niezmiernie łatwo jest wziąć anty-przesłanie (bądź przesłanie bardzo złożone) za brak przesłania.

W przeciwieństwie do powszechnie wyznawanej opinii pisarstwo XX w. jest nie mniej, lecz raczej bardziej dydaktyczne niż pisarstwo „klasyczne”, bądź „tradycyjne”. Istnieje po temu kilka powodów. Po pierwsze, konfrontacyjna, silnie upolityczniona sytuacja kultury współczesnej, gdzie pisarz staje się adwersarzem reszty społeczeństwa, a nadto współzawodniczącym z innymi pisarzami (nawet jeśli w grę wchodzi tylko ustalenie, kto efektywniej obróci się tyłem do społeczeństwa), zachęca go, by trzymał się jakiegoś programu, nawet jeśli odrzuca wszelkie programy. Po drugie, odrzucenie przez pisarstwo eksperymentalne konwencjonalnej organizacji narracyjnej narzuca konieczność ściślejszej jedności tematycznej. Im mocniej dzieło opiera się na konwencjonalnej (bądź ekspozycyjnej) strukturze, z tym większą swobodą może traktować związek z tematem, czytelnik bowiem bez trudności uzna partie dygresyjne za „część fabuły”. O ile fabuła nie traci tematu z pola widzenia, czytelnik będzie w stanie tolerować znaczną liczbę nie związanych z nią szczegółów, nie tracąc nici przewodniej. W przeciwieństwie do tego współczesne teksty eksperymentalne, odrzucając fabułę i narrację, polegają znacznie bardziej na zdolności czytelnika do umiejscowienia asercji implikowanych przez temat, mogących nadać nie połączonym, fragmentarycznym i nie uporządkowanym szczegółom jakiegoś wzorcowe znaczenie i spójność. W braku ciągłości fabuły (bądź myśli przewodniej) obrazy i motywy nie tworzą jednolitej całości, nie łączą się też we wzajemnym związku znaczeniowym prócz abstrakcyjnych pojęć,

²⁰ R. Barthes, *Objective Literature: Alain Robbe-Grillet. Introduction do: Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth*. Transl. R. Howard. Grove Press, New York 1965, s. 25. Jak powiada Culler (*Structuralist Poetics*, s. 138), „z Robbe-Grilleta można wiele wydobyć, gdy czytamy go jak rozmyślanie bądź przemowę patologicznego narratora i te ramy dają badaczom punkt zaczepienia, z którego mogą następnie omawiać implikacje owej patologii.

dla których stanowią ilustrację — jałowość losu współczesnego człowieka, przepaść bądź jedność między przedmiotem i podmiotem, wzajemny związek między narodzinami i śmiercią, marność technokratyczna, lichwiarska cywilizacja itd. Ponieważ metoda eksperymentalna wiąże się z przecięciem w y r a ż n y c h związków tematycznych między obrazami, aluzjami i scenami, czytelnik musi więcej trudzić się, by owe związki przywrócić. Znaczy to, iż staje się „twórcą” dzieła, jak w sposób nieco mylący powiadamy, mając na myśli jedynie to, że musi on usilnie wysuwać abstrakcyjne idee, które dadzą się odpowiednio podciągnąć pod zasadniczo różne przypadki czytelniczego doświadczenia i połączyć je.

Dobłą ilustrację tego zagadnienia stanowi przykład prekursorskiej powieści eksperymentalnej, jakim jest *Tristram Shandy*. Stosunkowo łatwo przyjdzie usprawiedliwić dygresyjne partie tej powieści — ale tylko wówczas, gdy uciekniemy się do uzasadnień tematycznych, jak to, że złożoność podmiotowego doświadczenia uniemożliwia zrozumienie życia w prostych kategoriach linearnych. W miarę jak powieść jako forma rozwija się od zewnętrznej akcji narracyjnej do akcji „wewnętrznej” bądź strumienia świadomości, jej jedność staje się coraz bardziej tematyczna. To samo odnosi się do przesunięcia od ekspozycji do monologu dramatycznego w liryce. Można usilnie starać się odczytać *Cantos* Pounda jako ciąg ideogramów, w których konkretny przedmiot (bądź obiektywny korelat) jest — jak zalecił Pound — „stosownym symbolem”, lecz nie pojmiemy sensu poematu, póki nie dojdziemy do asercji tematycznych: o lichwie, demokracji, społeczeństwie technokratycznym, próżności współczesnego człowieka itd. Wydaje się, że im bardziej dzieło literackie pragnie umknąć uogólnieniom tematycznym, tym bardziej staje się od tych uogólnień zależne. Pasja obalania ogólnych idei sama w sobie da się wyrazić tylko jako idea ogólna.

Wnioski te można obejść na różne sposoby, posługując się m. in. argumentem, że to nie pisarz, lecz czytelnik (lub badacz) nadaje przesłanie dziełu, które samo w sobie jest od niego wolne. Wyszukana wersja tego postępowania utrzymuje, że schematy pojęciowe, które czytelnicy i krytycy przykładają do utworów literackich, są jedynie użytecznymi rusztowaniami, heurystycznymi chwytami, których nie należy mylić z samym znaczeniem. W ten sposób Cleanth Brooks wybrnął z dylematu, w który najwyraźniej się uwikłał swymi atakami na „herezję parafrazy”: jeśli parafraza jest herezją, czyż Brooks nie jest głównym heretykiem? Brooks umyka owej sprzeczności, dowodząc, że choć „możemy — a w wielu powiązaniach musimy — posługiwać się takimi sformułowaniami jako mniej lub bardziej dogodnymi sposobami odnośzenia się do różnych części wiersza”, owe sformułowania są jedynie „dogodnymi rusztowaniami, które stosownie do pewnych celów możemy rozstawiać wokół budowli, lecz nie wolno ich mylić z wewnętrzną i za-

sadniczą strukturą samej budowli”²¹. Brooksowi nie udaje się jednak wyjaśnić, w jaki sposób, jeśli czytelnik musi sam stworzyć pojęciowe „rusztowanie”, możemy uniknąć wniosku, że doświadczenie utworu literackiego jest pojęciowe. Pośród „pewnych celów”, dla których wznosi się pojęciowe rusztowanie, znalazłby się cel zrozumienia sensu wiersza. Dlaczego posunięcia heurystyczne, potrzebne do wydobywania sensu utworu, nie miałyby się liczyć jako część naszego głównego doświadczenia dzieła?

Owa tendencja asercyjnego elementu wypowiedzi literackiej jako obcego względem „przeżycia” tej wypowiedzi jest kluczową strategią metody „stylistyki afektywnej” Stanleya Fisha. Argumenty Fisha są w zasadzie proste: możemy, i dla celów praktycznych w istocie traktujemy język w kategoriach osiągniętego wyniku, asercyjnego przesłania, które możemy z języka wyabstrahować, lecz język, jaki objawia się naszemu doświadczeniu, w czasowym przepływie czytelniczego przeżycia, stanowi proces, nie produkt statyczny, a zatem postrzegając go asercyjnie (oraz referencjalnie), dokonujemy gwałtu na naszym doświadczeniu, a w utworach literackich stopień pogwałcenia jest znaczący. Pod jednym co najmniej względem Fish stawia na głowie Nową Krytykę, odrzuca bowiem ustanowioną przez nią antytezę języka „literackiego” i „zwykłego”. Lecz odrzuciwszy jeden dualizm Nowej Krytyki, Fish przejmuje inny: opozycję między językiem jako procesem bądź doświadczeniem czy „wydarzeniem” a językiem jako stwierdzeniem. I podobnie jak ironiczne interpretacje Nowych Krytyków odczytanie przez Fisha tekstów jako „samopochłaniających się artefaktów” działa jak środek mający oczyścić go z twierdzeń i w ten sposób obronić nauki humanistyczne przed inwazją pozytywistyczną.

Koncepcje Fisha nie przyciągnęłyby tak dużej uwagi, gdyby nie kryło się w nich ziarno prawdy. Faktem jest, że rozwijające się u czytelnika doświadczenie wypowiedzi nie jest takie samo co jego doświadczenie pojedynczego zdania bądź zbioru zdań wyprowadzonych z całości i traktowanych jako „przesłanie”. A prawdą jest też, że w utworach literackich znaczenia w istocie ulegają przesunięciom, zmieniają się i raptownie wzajemnie modyfikują w miarę posuwania się przebiegającego w czasie procesu czytania, tak że wszelkie próby uchwycenia znaczenia tekstu w ciągu zdań — jak np. w krzykliwej reklamie na okładce — mogą wydać się niezadowolające. Lecz żadna z tych niezaprzeczalnych prawd nie usprawiedliwia wniosku, że znaczenia literackie nie są sądami, a tym mniej, że nie mają charakteru referencyjnego lub że doświadczenie wypowiedzi i to, co ona głosi, są kategoriami wzajemnie wyłączającymi się. Pogląd, że czasowy charakter procesu czytelniczego

²¹ C. Brooks, *The Well Wrought Urn*. Harvest Books, New York 1947, s. 199.

przekreśla moc asercyjną wypowiedzi, ma na swój sposób działanie równie redukujące, co i twierdzenie, że proces ten zawsze można objąć jakąś tezą.

„Nadawanie sensu”

Nie przeczę, że obracając kwestię: w jaki sposób dzieło literackie znaczy, w pytanie: jak czytelnik „wytwarza” znaczenie, najnowsze badania analizujące reakcję czytelnika uczyniły wielki krok naprzód. Stawiając bowiem sprawę w ten sposób, umożliwiamy pokonanie trudności dostrzeganej w toczonej przez Nową Krytykę dyskusji nad „problemem wiary”. Dyskusja ta była próbą rozwikłania istoty znaczenia z pominięciem kwestii, w jaki sposób czytelnik przetwarza konwencję. I jak proponuje Culler w paru miejscach — choć nie tak konsekwentnie, jak byśmy pragnęli — ten nowy sposób stawiania sprawy nie musi oznaczać eliminacji wszelkich pojęć określonego tekstu, który sprawuje pierwszoplanową kontrolę nad efektywnymi czynnościami czytelnika — które to stanowisko zajął Fish w swych nowszych pracach. Fish twierdzi, że jego własny rodzaj „krytyki afektywnej” jest „fikcją wyższego rzędu”, gdyż

uwalnia mnie od obowiązku, bym miał rację (norma ta po prostu odpada), i wymaga tylko, abym był zajmujący (tej normie można sprostać bez żadnych odnośników do wszelkiej iluzorycznej obiektywności) ²².

Interpretacje zdaniem Fisha nie odpowiadają zamysłom autora, obiektywnie ucieleśnionym w konwencjach samego tekstu, lecz wyrażają jedynie „interpretacyjne strategie” danego interpretatora bądź społeczności interpretatorów. Strategie interpretacyjne są zatem nie tylko warunkiem koniecznym tworzenia interpretacji, lecz warunkiem dostatecznym, nie tłumaczącym się niczemu prócz nich samych. Jeśli spytamy, jak dokonać wyboru między współzawodniczącymi strategiami interpretacyjnymi, otrzymamy odpowiedź, że wybór po prostu należy do nas ²³.

²² S. E. Fish, *Interpreting „Interpreting the Variorum”*. „Critical Inquiry” 3 (jesień 1976), nr 1, s. 195—196.

²³ R. W. Rader (*Fakt, teoria i interpretacja literatury*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 351) dowodzi, że „to, że metoda ta ma wykrywać coś, co można by nazwać burzeniem porządku czy obaleniem, zarówno w składni, jak i wyższych warstwach każdego dzieła, które analizuje się z jej pomocą, jest logiczne, gdyż u podstaw jej leży założenie, że pozorne niespójności i niekonsekwencje należy uznać za pozytywnie znaczące. Ponieważ jednak każdy system semantyczny staje się niespójny i chaotyczny, gdy zasady, według których się go tworzy, zostają pogwałcone, każda metoda interpretacji opierająca się na założeniu, iż sprzeczność między elementami znaczenia sama jest znacząca, może jedynie doprowadzić do udowodnienia, że wszelka wypowiedź jest bezsensowna. Do tego też w praktyce sprowadza się wniosek, do którego z właściwą sobie logiką i wnikliwością dochodzi w końcu sam Fish: »Może więc należałoby również

Lecz sprowadza nas to z powrotem do pierwotnej kwestii literackiej wiary: jak „przyjmujemy” stwierdzenia tematyczne w utworze literackim? Culler słusznie ujmuje to zagadnienie jako pytanie o konwencje, lecz zachowuje się tak, jakby nie istniało pytanie o istotę konwencji, która ma być zastosowana. Konwencja antyreferencyjna, antyrepresen-tacyjna, od dawna popierana przez formalistyczną teorię literatury, jest konwencją naturalną i właściwą:

w miejsce powieści jako *mimesis* — pisze Culler o swym strukturalistycznym podejściu — mamy powieść jako strukturę, która igra z różnymi odmianami porządkowania i umożliwia czytelnikowi zrozumienie, w jaki sposób nadaje światu sens²⁴.

Tu strukturalizm po cichu przestaje być zwykłą metodą analizy i staje po stronie modernistycznej kampanii przeciw realizmowi.

Ten sposób mówienia o „nadawaniu sensu” światu za pomocą fikcji został spopularyzowany przed przeszło dziesięć laty w *The Sense of an Ending* Franka Kermode’a. Jest sprawą dyskusyjną, czy ta teoria nadawania światu sensu sama ma sens, samo sformułowanie bowiem wydaje się wewnętrznie sprzeczne: czy stwierdzenie, że nadajemy sens światu za pomocą fikcji, samo jest fikcją? Kermode przeprowadza rozróżnienie między fikcją wartościową (otwartą) i bezwartościową (zamkniętą, dogmatyczną) i mówi, że odmiany wartościowe nie są po prostu „eskapistyczne”, sentymentalne, łatwo przynoszące pociechę.

Zbyt łatwe odmiany fikcji nazywamy „eskapistycznymi”. Pragniemy nie tylko, by dawały pociechę, lecz by odkrywały trudne prawdy tu i teraz, na gorąco²⁵.

Lecz nie jest jasne, jak fikcja literacka może nam pomóc czynić „odkrycia”, jeśli nie odnoszą się one do czegoś, co nie jest fikcją, a Kermode nie wyjaśnia, jak można robić odniesienie do czegoś, co nie jest

odrzuć słowo ‘znaczenie’, ponieważ niesie ono ze sobą pojęcie komunikatu czy przekazu. Znaczenie wypowiedzi to — powtarzam — nasze przeżycie odbiorcze — całość tego przeżycia — i zostaje ono natychmiast skompromitowane z chwilą, gdy cokolwiek o nim powiemy. Wynika więc z tego, że w ogóle nie powinniśmy próbować analizować języka. Wydaje się jednak, iż umysł ludzki nie potrafi się oprzeć skłonności do badania swych własnych procesów». Cytując stwierdzenie Fisha, że te wnioski o nieokreśloności znaczenia dowodzą jedynie, że „znaczenie jest rzeczą ludzką”, Rader (*ibidem*, s. 352) opatruje je komentarzem: „Fish mówi tu naprawdę nie, że znaczenie jest rzeczą ludzką, ale że próba zrozumienia znaczenia jest skazana na niepowodzenie, że znaczenie nie znaczy. W ten sposób omija się jednak sam problem, wcześniejszy fakt tego znaczenia”. Jonathan Culler (*Stanley Fish and the Righting of the Reader*. „Diacritics” 5, wiosna 1975, nr 1, s. 30) nazywa również uwagę poświęconą Fishowi „źle umiejscowionym pragnieniem, by chwalić człowieka jako twórcę znaczeń”.

²⁴ Culler, *Structuralist Poetics*, s. 238.

²⁵ F. Kermode, *The Sense of an Ending*. Oxford University Press, New York 1965, s. 179.

fikcją w obrębie jego epistemologicznego wszechświata. Nie wiadomo też, jak można przeprowadzić inteligentne rozróżnienie między poszczególnymi rodzajami fikcji. Jak wskazuje Wayne Booth,

Kermode nie mówi, jak rozróżnić rozmaite „prawdy o zakończeniach” przedstawianych w opisanych przezeń apokaliptycznych i milenaryjnych [*millenarian*] utworach. Jak możemy zdecydować, czy danej wersji zakończenia należy poświęcić uwagę? Kermode uchyla się od odpowiedzi²⁶.

Cytowana wyżej wypowiedź Cullera nastęrcza podobny problem: jakie jest znaczenie słowa *z r o z u m i e ć* w jego twierdzeniu, że powieść pomaga czytelnikom zrozumieć, w jaki sposób nadają oni sens światu poprzez igranie z różnymi sposobami uporządkowania? Jak igranie takie może prowadzić do zrozumienia, zwłaszcza jeśli mówimy, że świat, który mamy zrozumieć, nie jest przedmiotem mimetycznym? Aby mówić o zrozumieniu, trzeba nam w jakiś sposób ustalić, czy któraś metoda „uporządkowania” przystaje do rzeczywistości bardziej niż jakaś inna. Samo igranie z tymi metodami nie sprowadza nas na ziemię w sensie, który nasuwają terminy „nadawanie sensu” i „rozumienie” — pojęcia normatywne, z góry zakładające rozróżnienie między zrozumieniem a nieporozumieniem, prawdziwym i *z w o d n i c z y m* nadawaniem sensu. Lecz przeprowadzenie takiego rozróżnienia oznacza powrót do zasadniczo mimetycznego sposobu mówienia. Kermode i Culler chcą upiec dwie pieczenie na jednym ogniu: pragną pozbyć się modeli mimetycznych, nie rezygnując z poznawczych dążeń literatury. Jest to elegancki sposób zaasekurowania się na obie strony²⁷.

Doskonałą repliką Cullera na te zarzuty byłoby stwierdzenie, że powieść przynosi „zrozumienie” nie poprzez wyjaśnienie świata, lecz przez podważenie wszelkich wyjaśnień, dzięki niej spostrzegamy omyłność naszych poczynań mających na celu poznanie sensu, ona też ukazu-

²⁶ W. Booth, *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, Ind., 1974, s. 188, przypis.

²⁷ Weźmy np. takie stwierdzenie Kermode'a (*op. cit.*, s. 63): „Szansa sprawienia satysfakcji”, dana przez fikcję literacką, „spełni się jedynie wówczas, gdy w jakiejś mierze zdaje się dostosowywać do rzeczywistości, takiej, jak ją sobie od czasu do czasu wyobrażamy”. Tu Kermode zabiera jedną ręką to, co widocznie dał drugą: fikcyjne satysfakcje muszą dostosować się do takiej rzeczywistości, jak ją sobie od czasu do czasu wyobrażamy.

Ta sama dwuznaczność zachodzi w sformułowaniu Cullera, znajdującym się w jego wstępie do *The Poetics of Prose* Tzvetana Todorova (Cornell University Press, Ithaca 1977, s. 13): dla badacza strukturalisty, pisze Culler, „najbardziej interesującym aspektem utworu literackiego jest to, co mówi nam o znaczeniu literackim i jak naświetla problemy, z którymi spotyka się literatura, próbując zorganizować ludzkie doświadczenie i nadać mu sens”. Nie jest jasne, jak literatura może „naświetlać” problemy znaczenia, jeśli nie będzie osądzać tych problemów z obiektywnego, tj. realistycznego punktu widzenia. Podobnie mówienie, że literatura „organizuje doświadczenie” i „nadaje mu sens”, przesądza całą sprawę.

je, że nasze hołubione przekonania są najprawdopodobniej fikcjami. Według tego poglądu powieść jako samoświadoma konstrukcja fikcyjna zwraca uwagę na swoją własną fikcjonalność, aby poddać demystyfikacji nasze konwencjonalne sposoby patrzenia. Pomaga nam zrozumieć, uświadamiając zasadzki i pułapki kryjące się w mechanizmach naszego rozumienia. Chciałbym przyjąć takie spojrzenie na powieść, lecz moim zdaniem jest to spojrzenie mimetyczne. Zakłada ono istnienie obiektywnego świata na zewnątrz naszych konwencjonalnych fikcji. Względem niego możemy je mierzyć i uświadomić sobie ich fikcyjność. Pojęcie demystyfikacji bądź demitologizacji traci sens, jeśli brakuje normy rzeczywistości, względem której można owej demystyfikacji i demitologizacji dokonać. Jeśli mamy mówić o literaturze jako o środku rozumienia, musimy przypuścić, że istnieje coś zewnętrznego względem literatury, co może ona zrozumieć, nawet jeśli mylimy się co do istoty tego czegoś. Jeśli odrzucimy model mimetyczny, niejasna staje się pozycja, z której dokonujemy odrzucenia. Skąd możemy wiedzieć, że *mimesis* jest mitem, jeśli nie patrzymy z zewnątrz, mimetycznie?

Życie jako fikcja

Culler nie może się jednak zdecydować na ten stanowczy krok. Powstrzymuje się od wyrażenia poglądu, że wszelkie nasze zamierzenia mające na celu znalezienie sensu są fikcją. We fragmencie poświęconym Julii Kristewej atakuje jako „zbyt radykalne” przeświadczenie, że „rzeczywistość jest konwencją, wytworzoną przez język”²⁸. Jednakże w całej teorii strukturalistycznej, z jej „globalną ekspansją pojęcia tekstu”, wedle słów Roberta Altera²⁹, idzie właśnie o nadanie temu przeświadczeniu powagi. Współczesny pisarz awangardowy, Ronald Sukenick, oświadcza, że

w kulturze nastąpiła zmiana frontu, która doprowadziła do odkrycia, że wszelkie wyjaśnienia naszego doświadczenia, wszelkie wersje „rzeczywistości” mają cechy fikcji³⁰.

Tytuł zbioru esejów, z którego pochodzi to stwierdzenie, *The Life of Fiction*, wskazuje na istotę tego „odkrycia”. Życie jest fikcją, fikcja — życiem, to wszystko, co wiemy o świecie i co trzeba nam wiedzieć. Cóż to znaczy, że życie jest fikcją? Raymond Federman, inny rzecznik awangardy, wyjaśnia:

Lecz w jakim sensie życie jest fikcją? Fikcję tworzy się z rozumienia, co dla większości z nas oznacza przede wszystkim słowa — i tylko słowa

²⁸ Culler, *Structuralist Poetics*, s. 141.

²⁹ R. Alter, *Mimesis and the Motive for Fiction*. „TriQuarterly” 42 (wiosna 1978), s. 233.

³⁰ R. Sukenick, *The Life of Fiction*. Ed. J. Klinkowitz. University of Illinois Press, Urbana 1977, s. 154.

(mówione bądź pisane). A zatem, jeśli przyznamy od początku (przynajmniej przed sobą), że żadne znaczenie nie istnieje przed słowami, ale że język kreuje znaczenie, w miarę jak postępuje naprzód, tzn. gdy go używamy (w mowie lub piśmie), w miarę jak się rozwija, wówczas pisarstwo (zwłaszcza fikcja literacka) stanowić będzie zwykły proces, w którym język czynić będzie swoje sztuczki. Pisać zatem to znaczy wytwarzać znaczenia, a nie odtwarzać znaczenia wcześniej istniejące. Pisać znaczy postępować naprzód, a nie zostać podporządkowanym (przez zwyczaj bądź odruchy) znaczeniu, które przypuszczalnie wyprzedza słowa. Jako taka fikcja nie może być już rzeczywistością ani przedstawieniem rzeczywistości, jej naśladownictwem ani nawet odtworzeniem, może być jedynie rzeczywistością — rzeczywistością autonomiczną, której jedynym związkiem ze światem realnym jest ulepszanie go. Tworzenie fikcji to w istocie sposób na obalenie rzeczywistości, a zwłaszcza obalenie wyobrażenia, że rzeczywistość jest prawdą⁸¹.

Tego sposobu rozumowania nie można byłoby wyłożyć jaśniej: znaczenie nie istnieje przed językiem, to język tworzy je „w miarę jak posuwa się naprzód”, a zatem znaczenie w języku nie odnosi się do żadnej rzeczywistości bądź prawdy zewnętrznej wobec języka, lecz do owej „rzeczywistości” sztucznej, w y t w o r z o n e j przez język. Tak jak i stwierdzenia w literaturze, wszystkie nasze sformułowania słowne wyprowadzają swe znaczenia z systemów konwencji, a przeto mogą być odnoszone jedynie do tych systemów.

Te stwierdzenia Sukenicka i Federmana można zbyć jako nie wykraczające poza obowiązkową hiperbolę awangardy, popierającą samą siebie, jako wyższy poziom krańcowości, która wydaje się teraz konieczna, aby mogła być słyszalna wśród wrzawy współzawodników. Można jednak natrafić na podobne poglądy, niekoniecznie sformułowane w sposób bardziej wyważony, w publikacjach cieszących się większym poważaniem. W *Structuralism and Semiotics* Terrence Hawkes dowodzi, że

język nie konstruuje swych formacji słownych przez odniesienie do wzorców „rzeczywistości”, lecz na podstawie własnych, wewnętrznych i samowystarczalnych reguł⁸².

A Culler stwierdza:

właśnie dlatego, że znaki indywidualne nie są umotywowane, językoznawca musi próbować rekonstrukcji systemu, który jako jedyny dostarcza motywacji⁸³.

Robert Scholes zaś pisze:

⁸¹ R. Federman, *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Swallow Press, Chicago 1975, s. 8.

⁸² T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*. University of California Press, Berkeley 1977, s. 16—17.

⁸³ Culler, *Structuralist Poetics*, s. 18. Wdzięczny jestem Antonowi van der Hoven za zwrócenie mojej uwagi na tę wzmiankę oraz na fakt, że Culler powtarza ją niemal dosłownie w *Ferdinand de Saussure* (Penguin Masters, New York 1977, s. 106).

ponieważ rzeczywistości nie można już zapisywać, realizm zginął. Wszelkie piarstwo, wszelka kompozycja, jest konstrukcją. Nie naśladowujemy świata, lecz konstruujemy jego wersje. Nie ma *mimesis*, jest tylko *poesis*. Nie ma zapisu, jest jedynie konstruowanie³⁴.

Można zgłosić zastrzeżenie — jak to uczynię w następnym rozdziale — że „wytwarzanie” znaczeń nie wyczerpuje sprawy i że te znaczenia nie są odpowiedzialne wobec niczego poza swymi spójnymi systemami semiologicznymi. Lecz myśliciele, którzy utrzymują autonomię tych systemów, nie wykazują wielkiego zainteresowania odpieraniem takich zarzutów. Twierdzą oni, że naiwnością jest przypuszczenie, iż wzorce „rzeczywistości” mogą cokolwiek powiedzieć o sformułowaniach językowych, które wybieramy. Przeciwnie, wszelkie takie sformułowania w równym stopniu odnoszą się same do siebie, są „nieumotywowane” i względem rzeczy zewnętrznych wobec systemu — tak samo arbitralne, co stwierdzenia w utworach literackich. Tak jak i stwierdzenia literackie, codzienne wypowiedzi są wytwarzanymi z samych siebie (bądź przez system) formami uporządkowania, za pomocą których ludzie nadają spójność i znaczenie doświadczeniu, wyrażając w ten sposób swą wolność wobec nieludzkiego świata. (Często wysuwa się myśl, że każdy, kto usiłuje uprawomocnić swe stwierdzenia poprzez odniesienie ich do jakiegoś rzekomego przedmiotu zewnętrznego, odmawia przyjęcia za nie „odpowiedzialności”). W tym znaczeniu „życie” i wszelkie nasze próby nadania mu sensu są fikcją.

Ponieważ język z definicji niezdolny jest do odnoszenia się do czegokolwiek znajdującego się na zewnątrz jego własnych systemów, niemal tautologicznie wynika stąd, że wszelka dyskusja o przedstawieniu literackim jest bezsensowna. Wynika stąd również, że w zasadzie każdy utwór z każdego okresu można odczytać jako przykład fikcyjnego stosunku języka do rzeczywistości. Te sposoby rozumowania możemy dostrzec w następującym fragmencie z *Blindness and Insight* Paula de Mana:

Mówiąc o języku literackim, z góry przyjmujemy założenie, że nie może być zgodności między znakiem i znaczeniem. Literatura, odmiennie od języka codziennego, ma głębokie poczucie tej wiedzy; jest to jedyna forma języka wolna od złudy niezapśredniczonej ekspresji. Wiemy o tym wszyscy, choć w sposób zwodniczy, poprzez życzeniowe twierdzenie czegoś wręcz przeciwnego. Jednakże prawda wyłania się z pierwotnej wiedzy, jaką mamy o prawdziwej naturze literatury, gdy mówimy o niej jako o fikcji. Wszelkie literatury, w tym także literatura Grecji, zawsze określały się jako istniejące na sposób fikcyjny, w *Iliadzie*, gdy po raz pierwszy napotykamy Helenę, stanowi ona symbol narratora, wplatającego prawdziwą wojnę w tkanę fikcyjnego przedmiotu. Jej piękność jest pierwotnym wyobrażeniem wszystkich późniejszych opowieści jako całości, które wskazują na swą własną fikcyjną naturę.

³⁴ R. Scholes, *The Fictional Criticism of the Future*. „TriQuarterly” (jesień 1975), s. 236.

Ten efekt samoodbijającego się lustra, za pomocą którego dzieło fikcji potwierdza się poprzez samo swe istnienie, swe oddzielenie od rzeczywistości empirycznej, swą rozbieżność jako znaku, od znaczenia, którego istnienie polega na konstytutywnej aktywności tego znaku, charakteryzuje istotę dzieła sztuki. Zawsze sprzeczna z wyraźnym stwierdzeniem autora jest degradacja fikcji, jakiej dokonują czytelnicy, myląc ją z rzeczywistością, z którą na zawsze wzięła rozbrat³⁵.

W tym pogmatwanym wywodzie idzie w końcu o to, że nie tylko asercje implikowane przez temat należy uważać za fikcyjne, a dzieje się tak dlatego, że wszelkie lingwistyczne próby opisanego świata są fikcją. Ponieważ „nigdy nie może być zgodności między znakiem i znaczeniem”, wszelkie znaczenie jest otwarte, nie dające się do końca określić, nie ma też stałego związku między swym rzekomym początkiem bądź przedmiotem.

Literatura różni się jednak od „języka codziennego” uporczywym zwracaniem uwagi na ten fakt, który język codzienny, ze względów praktycznych, ignoruje. Literatura więc różni się od języka codziennego tym, że nie pretenduje do niewinności, nie szuka łatwych dróg i nie chce maskować swej kompromisowej natury. Zatem problematyzując samą siebie, literatura staje się „jedyną formą języka wolną od złudy niezapśredniczonej ekspresji”. Literatura wolna jest od „złudy”, ponieważ nie stawia roszczeń na pierwszym planie. Wszelki język odcięty jest od „empirycznej rzeczywistości”, lecz jedynie język literacki wie to o sobie i nie chce tego ukrywać. De Man może zatem powiedzieć dalej, że fikcja literacka „nie jest mitem, zna bowiem samą siebie i nazywa fikcją”³⁶, tzn. że gdy m i t usiłuje ukryć swą własną fikcyjność i brak zdecydowania, fikcja rozgłasza je. Joseph Riddel ponownie przedstawia tę sprawę, podsumowując wywody de Mana (a także J. Hillisa Millera i Geoffreya Hartmana, którzy w tej materii ściśle trzymają się de Mana): „fikcja, nie mit, stanowi podłoże wszystkiego, co nazywamy »kulturą«, a fikcja jest zawsze już podwojona i wie o swej podwójności”³⁷.

Z de Manem trudniej jest polemizować niż z Cullerem, ponieważ nie tyle broni on tezy, co ją wysuwa, i to jako daną i już zrozumianą. Być może jej autorytet ma się opierać na „współczesnej myśli”, która nie musi już brać na siebie ciężaru dowodu. W każdym razie błahę wydaje się zastrzeżenie, iż konkretny przykład, który de Man zaczerpnął z III księgi *Iliady*, stanowi wątpliwe poparcie dla jego tezy. We fragmencie, o którym mówi, Helena w istocie

³⁵ P. de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press, New York 1971, s. 17.

³⁶ *Ibidem*, s. 18.

³⁷ J. Riddel, *A Miller's Tale*. „Diacritics” (jesień 1975), s. 62. Na temat zwrotu „zawsze już” zob. wyżej [fragment przez nas nie przełożony — przyp. red.].

... śnieżne płótno w delikatnym ręku,
Gdzie i Greków, i Trojan sztuką niedościgłą
Aresowe zapasy wyszywała igłą⁸⁸.

Zalóżmy teraz — do czego jesteśmy w pełni uprawnieni — że de Man słusznie uważa Helenę za „symbol narratora” *Iliady*, dalej jednak trudno nam znaleźć w tym dziele jakąkolwiek wskazówkę na poparcie tezy, że wyszywanie przez nią scen z wojny ma sprawić, iż czytelnik zakwestionuje realność akcji *Iliady*. W istocie, efekt „samoodbijającego się zwierciadła”, jak we współczesnych opowieściach, które „wskazują na swą własną fikcyjność”, aby zakwestionować epistemologiczny autorytet samej narracji, wydaje się równie odległy od wyraźnej intencji Homera, co rozszczepienie nuklearne bądź napęd odrzutowy. Można by dowodzić, że wyszyte przez Helenę sceny nie mają na celu odrealnienia wojny, lecz już raczej uwypuklenie jej rzeczywistości i wagi.

Niemniej idzie mi nie o to, że de Man myli się co do *Iliady*, lecz że mając czy nie mając racji, nie usiłuje uzasadnić bądź udowodnić swej interpretacji. Może pominąć racje i dowody, gdyż dzięki „uprzedniej wiedzy” zna „prawdziwą naturę literatury”. *Iliada* musi bezwzględnie mieć świadomość, że jest fikcją, i tak się nazwać, bezwzględnie musi potwierdzać „przez samo swe istnienie, swoją separację od rzeczywistości empirycznej”, ponieważ *Iliada* jest literaturą, a dla literatury charakterystyczne „w swej istocie” jest zastosować kasownik do swego pozornego odniesienia do rzeczywistości.

Podobny sposób rozumowania prezentuje J. Hillis Miller w swym odczytaniu *Sketches by Boz Dickensa*. Jak zauważa Miller na samym początku, „*Sketches* w znacznym stopniu oparte są na faktach z życia mieszkańców Londynu roku 1836”⁸⁹. „Nawet jeśli Dickens nie czynił tego gdzie indziej, tu zastosowuje bezpośredni realizm mimetyczny [*mimetic realism*]” (s. 86—87). Czytelnik wystarczająco zorientowany w najnowszych prądach krytycznych wie, że „bezpośredni realizm mimetyczny” jest nadużyciem terminologicznym, toteż nie zdziwi się, że Miller robi zwrot i wysuwa tezę, iż ten pozorny realizm Dickensa jest tylko „nieuchronnym błędnym odczytaniem”, do którego zachęca literatura, i że „*Sketches* — tak jak i *Oliver Twist* — wyrażają zarazem iluzję i jej rozpad” (s. 120). Narrator, Boz, „musi opowiadać bajki, posługiwać się fikcją w sposób jasno wykazujący, że to bajka” (s. 122). Miller powołuje się na obfity materiał tekstowy, aby wykazać, że *Sketches*

⁸⁸ Homer, *Iliada*, Przełożył F. K. Dmochowski. Opracował T. Sinko. Wrocław 1966, s. 52, BN II 17.

⁸⁹ J. Hillis Miller, *The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations*. W zbiorze: *Dickens Centennial Essays*. Ed. A. Nisbet, B. Nevius. University of California Press, Berkeley 1971, s. 89 [dalej odesłania do stron wprost w tekście].

„istotnie podają w wątpliwość własny status” — metafory teatralne, odesłania do innych utworów i form literackich, aluzje do owej skłonności wyobraźni, by przydać faktom otoczkę „romantycznego humoru”, uwagi dotyczące rzeczywistości społecznej, która bynajmniej nie będąc stabilna ani określona, sama stanowi rodzaj „tekstu” uporczywie umykającego interpretacji (s. 115). A zatem — konkluduje Miller —

Sketches nie są naśladownictwem obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz interpretacją tej rzeczywistości zgodną z wysoce sztucznymi schematami odziedziczonymi z przeszłości. Pojawiły się one raczej drogą narzucenia fikcyjnych wzorców niż przez odkrycie wzorców rzeczywiście tam istniejących (s. 116).

Miller nie bierze pod uwagę, że „sztuczne schematy odziedziczone z przeszłości” i „wzorce fikcyjne” same mogą mieć jakiś związek z „rzeczywiście istniejącymi wzorcami”.

Oczywiście może być prawdą, że charakterystyka bohaterów i sposoby obrazowania w istocie sygnalizują czytelnikowi literacką i fikcyjną jakość tekstu. Lecz nic w tej powszedniej konwencji, za pomocą której utwory fikcyjne przyznają, że brak w nich prawdy o faktach, nie usprawiedliwia wniosku, iż utwory takie zwracają uwagę na swą niezdolność do odniesień do rzeczywistości zewnętrznej. Jedynie myląc pseudofaktograficzny bądź pseudoinformacyjny poziom fikcyjnego odniesienia z szerszym poziomem tematycznym, można wysnuć wniosek, że utwory literackie nieuchronnie podają w wątpliwość swe cele referencyjne. Tak jak i de Man, Miller uciekł się do strategii, omawianej wcześniej w tym rozdziale: fakt, że akcja literacka nie przedstawia się jako dosłownie prawdziwa, wykorzystuje on jako wymówkę do oderwania literatury od dążeń referencyjnych bądź do ujmowania jej jako nieodmiennie komentującej jałowość takich dążeń.

Mimo całej owej potężnej dokumentacji odczytanie *Sketches* przez Millera nie opiera się zatem na dowodach tekstowych, zaczerpniętych z samego utworu, lecz na teorii, która z góry zakłada, czego ten dowód powinien dowieść. W sposobie, w jaki Dickens posługuje się np. metaforami teatralnymi, nie kryje się nic, co niechybnie podważałoby mimetyczne odnoszenie się do rzeczywistości. W istocie, jak sugeruje sam Miller, taki „nacisk na udawanie i sztuczność zwraca uwagę czytelnika na fakt, że społeczeństwo angielskie jako całość opiera się na arbitralnych konwencjach” (s. 111). Jak wskazują podkreślone przeze mnie słowa, sam Miller daje do zrozumienia, że teatralne obrazowania Dickensa wydają się mimetycznym i sztucznym zabiegiem, za pomocą którego uwaga czytelnika kieruje się na rzeczywiste aspekty społeczeństwa angielskiego — rzeczywiste aspekty, które akurat są nieuchwytnie, nierzeczywiste i skryte. Lecz Miller pomyślał o tej możliwości ucieczki i przedsięwziął kroki, by jej zapobiec.

To odsłonięcie fikcyjności fikcji nie dokonuje się jednak w imię jakiegoś „prawdziwego” języka, dla którego oczyszcza się pole, odrzucając fikcję. Za każdą fikcją kryje się inna fikcja i tę nową fikcję podtrzymuje z kolei przeciwstawne widmo zwodniczego odczytania dosłownego (s. 121).

I znowu rodzi się podejrzenie, że „dowód” na te kategoryczne stwierdzenia znajduje się nie w tekście Dickensa, lecz w teoretycznej hipotezie Millera, która stanowi, że metafory w literaturze nigdy nie wskazują na rzeczywistość, lecz raczej cofają nas ku swej własnej, nie ogarnionej problematyce. Jak przyznaje sam Miller z niezamierzoną ironią, jego „podwójne odczytanie” *Sketches* jako utworu, który posługuje się realizmem jedynie po to, by go poddać destrukcji, „będzie uprawnione niezależnie od tego, czy zostało wyraźnie potwierdzone w tekście” (s. 116). Dowód nie musi być wyraźnie widoczny w tekście, ponieważ podany jest w definicji istoty literatury jako „takie posługiwanie się językiem, które eksponuje swe własne chwytły i założenia” (s. 121). Jak twierdzi Miller, ta dokonana własnymi siłami destrukcja „ma zasadnicze znaczenie dla sposobu istnienia dzieła literackiego, ustanawiając je jako literackie posłużenie się językiem” (s. 116). Zasada ta ma zastosowanie nie tylko do literatury, lecz do wszelkiej sztuki, a przynajmniej do wszelkiej wielkiej sztuki:

Aspekt przedstawiający, tak jak we wszelkiej wielkiej sztuce, ma skłonności do rozpląnięcia się, zanim w tym braku znaczenia widz uzna pierwszeństwo środka przekazu (s. 150).

I znowu niekoniecznie zakładam, że Millerowska interpretacja *Sketches* jest błędna, lecz jedynie że metoda, którą się posługuje, rozstrzyga jego przypadek niejako zaocznie. Rzeczywiście istnieją utwory literackie, zwracające uwagę na zawodność własnej konwencji — w istocie odmiana ta stała się normą w pisarstwie awangardowym. Lecz do ustalenia, czy utwór istotnie znajduje się w tym nurcie, dochodzi się po dokładnym rozpatrzeniu jego szczególnych intencji retorycznych, nie zaś przez porównanie z naszą definicją literatury. Ponieważ Miller z góry wyklucza samą możliwość, by język miał odniesienia do świata zewnętrznego, każdy tekst, który ów badacz rozpatruje, naturalnie i automatycznie okazuje się dramatyzacją własnej problematyki. Ponieważ wszelkie pośrednictwo sztucznych konwencji w tekście uważa on za dowód struktury podającej w wątpliwość własne założenia, Miller niechybnie odczytuje wszystkie teksty jako rozbijające swą konstrukcję własnymi środkami. A zatem nie tylko Homer i Dickens, lecz wszyscy inni pisarze wszystkich czasów i miejsc dadzą się odczytać jako dokonujący refleksji na własny temat. I nie tylko utwory literackie, lecz także inne przypadki językowe, włączając w to krytykę literacką, podlegać będą takiej interpretacji. Jak to określa Miller,

skoro świat rzeczywisty jest fikcją i jego odbicie w literaturze również jest fikcją, co można powiedzieć o interpretacji związku między nimi, której do-

konuje krytyka? Interpretacja krytyczna — pada odpowiedź — również jest fikcją (s. 122—123).

Wydaje mi się, że dostatecznie przekonująco wykazałem, iż tego rodzaju teoretyk może podać nam znaczenie utworów literackich, zanim je przeczyta. Ponieważ owa, odbijająca samą siebie i samą siebie pochłaniająca, „problematyzująca” natura wszelkich tekstów podana jest z góry w sformułowanej przez krytyka definicji języka, wynika z tego, że wszelkie teksty — świadomie bądź „na ślepo” — muszą stanowić świadectwo fikcyjnej natury własnych struktur. Metoda interpretacyjna zredukowana jest do czysto instrumentalnej czynności wykazania, jak dany tekst, niezależnie od tego, w jak znacznej mierze zdaje się odnosić do czegoś i żywić określone zamiary, w istocie zwraca uwagę na własną omyłność i brak zdecydowania.

Proces rozumowania w takim postępowaniu badawczym przebiega podobnie jak u Nowych Krytyków. Jak zauważył R. S. Crane, Nowa Krytyka

wie, na czym musi polegać istota „języka poetyckiego”, gdyż zaczęła od podzielenia całego języka na dwa przeciwstawne i niewspółmierne rodzaje: język „logiki” i język „symbolizmu”, a następnie z tego początkowego założenia wyprowadziła wniosek, że „symboliczny” język poezji musi nieodzownie posiadać wszelkie właściwości przeciwstawne cechom zazwyczaj przypisywanym „wypowiedzi logicznej”⁴⁰.

Również de Man wywodzi istotę literatury z podziału całego języka na dwa przeciwne i niewspółmierne obozy, lecz zamiast dzielić język na „paradoksalny” i „steno-język [*steno-language*]” wprowadza podział na język, który dokonuje autodestrukcji poprzez zwrócenie uwagi na własną fikcyjność i niezdecydowanie, oraz język, który zakłada naiwne zaufanie do swego ontologicznego autorytetu. Antytezę tę z kolei potwierdza metafizyka, która utrzymuje, że język żadną miarą nie może przekroczyć swego fikcyjnego zamknięcia się w sobie.

A jednak argumenty de Mana, o dziwo, biorą w obronę literaturę przed sceptycyzmem obecnego destrukcjonizmu [*deconstructionism*]. Obrona ta polega na wysunięciu paradoksalnego poglądu, że utworów literackich nie można eksponować jako ideologiczne fikcje, jeśli nie udają, że są czymś innym. Można je prezentować, demystyfikować, poddawać destrukcji tylko wówczas, gdy udają, że są czymś, czym język być nie może — że są referencjalne i mimetyczne. Ponieważ utwór literacki nie jest mitem, lecz raczej fikcją, która

zna siebie i nadaje sobie nazwę jako taka, nie jest zatem demystyfikacją, zostaje zdemystyfikowana na samym początku. Współcześni krytycy, myśląc,

⁴⁰ R. S. Crane, *Criticism as Inquiry, or, The Perils of the „High Priori Road”*. W zbiorze: *The Idea of the Humanities and Other Essays*. University of Chicago Press, Chicago 1967, s. 34.

że odzierają literaturę z elementu mitycznego, w istocie sami są przez nią demistyfikowani ⁴¹.

W innym miejscu de Man czyni taką uwagę o ironii i naiwności:

obie te odmiany są całkowicie odarte z elementu mitycznego, gdy pozostają w obrębie królestw swych odpowiednich języków, lecz podatne są na ponowną ślepotę, gdy tylko porzuca je na rzecz świata empirycznego,

ozn. gdy zaczynają głosić, że mówią o czymś znajdującym się poza ich własnym fikcyjnym językiem ⁴². I znowu, jeśli spytamy, skąd de Man wie, że ironia i naiwność ulegają całkowitej demistyfikacji, gdy znajdują się „w obrębie swych odpowiednich języków”, lecz „podatne są na ślepotę”, gdy funkcjonują jako odnośniki wobec świata zewnętrznego, dochodzimy do wniosku, że wywiódł on tę konkluzję ze swego aksjomatycznego założenia, iż język literacki z a w s z e sam siebie demistyfikuje, język empiryczny jest zawsze „ślepy”. Najwyraźniej nie ma potrzeby dowodzenia, dlaczego założenie to jest konieczne bądź nieodparcie narzucające się.

Zauważmy, że teza de Mana (i Millera) broni literatury przed programowym sceptycyzmem, przyzwalając na niego — przepajając sceptycyzmem nie tylko perspektywę literatury, lecz także tkankę samego życia. Wiedząc, że jest fikcją i nadając sobie tę nazwę, literatura staje się nośnikiem nihilistycznej metafizyki, antydydaktyczną formą kazania. W świecie, w którym nie można wyrzeć poza więzienne ściany języka, literatura, ze swym wbudowanym wyznaniem samouwięzienia, staje się znowu wielką wyrocznią prawdy, lecz teraz prawdą jest, że nie ma prawdy. W dziwnie odwróconym, na nowo sformułowanym twierdzeniu o religi literatury, utwór literacki stanowi wyłączone źródło prawdy tylko w tym sensie, że on jeden nie ulega złudzeniu, że prawdę można wypowiedzieć. Gdzie rzeczywistość staje się nierealna, literatura wykształca się na naszego przewodnika po rzeczywistości, sama się odrealniając.

A zatem rozumowanie badaczy literatury zatoczyło pełny krąg. Od starożytnego poglądu, że fikcja literacka ilustruje prawdy ogólne, doszliśmy do mniemania, iż fikcja literacka ilustruje fikcję. Lecz odkrywszy w międzyczasie, że sama rzeczywistość jest fikcją, stwierdzamy ponownie, że ilustrując fikcję, fikcja literacka odsłania prawdę. W sposób paradoksalny i ulotny, teoria mimetyczna pozostaje żywa. Literatura dzierży zwierciadło, w którym odbija się nierzeczywistość. A gdy postawimy ją na nogi, wyodrębnimy z antyobiektywistycznego idiomu, w którym wyraża ją de Man, takie sformułowanie będzie stosowne. W sposób

⁴¹ de Man, *Blindness and Insight*, s. 18.

⁴² P. de Man, *The Rhetoric of Temporality*. W zbiorze: *Interpretation: Theory and Practice*. Ed. Ch. Singleton. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1969, s. 207.

zniekształcony argumenty de Mana docierają do prawdy o współczesnej jeśli nie dawniejszej literaturze, a mianowicie że jej konwencje refleksyjności i antyrealizmu same są mimetyczne względem rodzaju nierealnej rzeczywistości, jaką stała się rzeczywistość współczesna. Lecz „niereczywistość” w ten sposób rozumiana nie jest fikcją, lecz żywiołem, w którym żyjemy.

Przełożyła *Grażyna Cendrowska*