

Robert Scholes

Powieść jako paradygmat etyczny?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/4, 186-194

1992

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.

III. P R Z E K Ł A D Y P R O B L E M Y T E O R I I P O W I E Ś C I. IV

Pamiętnik Literacki LXXXIII, 1992, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ROBERT SCHOLES

POWIEŚĆ JAKO PARADYGMAT ETYCZNY?

⟨...⟩ na konferencji przewiduje się dyskusje panelowe, których zadaniem będzie ujawnienie i pokonanie różnic dzielących dawne, humanistyczne ujęcia tradycyjnych aspektów powieści i ujęcia nowe, „posthumanistyczne”. ⟨Dołączone do zaproszenia na niniejszą konferencję.⟩

Rozwaga nakazuje, abym tu się zatrzymał. ⟨Ortega y Gasset⟩

Chociaż nie jestem specjalistą w tej dziedzinie, zdecydowałem się, nierozważnie, przedstawić kilka ogólnych spostrzeżeń na temat współczesnej powieści. Każdy utwór z dziedziny literatury należy do pewnego gatunku literackiego, podobnie jak każde zwierzę należy do pewnego gatunku zoologicznego. Gatunek, zarówno w estetyce, jak i w zoologii, oznacza istnienie ograniczonej liczby możliwości. Błędem jest wyobrażanie sobie powieści na kształt rogu obfitości, z którego można czerpać dowolną ilość coraz to innych, nowych form. Odpowiedniejsze byłoby porównanie do kamieniołomu, którego wnętrze jest wprawdzie olbrzymie, ale jednak skończone. W powieści istnieje ograniczona liczba możliwych tematów. Pierwsi robotnicy znajdowali bez trudu nowe bloki, nowe postacie, nowe tematy. Robotnikom współczesnym pozostały już tylko złoża niewielkie i umiejscowione głęboko. W miarę wyczerpywania się zasobów nowych tematów rósł głód tematów „jeszcze nowszych”, aż w końcu doszło do tego, że już nic nie jest w stanie zafascynować czytelnika. Jest to drugi czynnik powodujący obecny kryzys całego tego gatunku literackiego. Dowodem tego, że dekadencja powieści nie jest spowodowana brakiem talentów, lecz że u jej podłoża leżą głębsze przyczyny, niech będzie to, iż w miarę jak coraz trudniej napisać dobrą powieść, coraz gorsze czy mniej doskonale wydają nam się dawne, „klasyczne” arcydzieła tego gatunku. Tylko bardzo nieliczne z nich nie utonęły w odmętach nudy.

[Robert Scholes – amerykański krytyk i eseista, profesor na Uniwersytecie Browna. Ostatnio swoje zainteresowania skupia na problematyce związków etyki z literaturą. Opublikował m.in.: *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for „A Portrait of the Artist as a Young Man”* (razem z R. M. Kainem, 1965); *The Fabulators* (1967); *The Nature of Narrative* (z R. Kellogiem, 1968); *Structuralism in Literature. An Introduction* (1974); *Fabulation and Metafiction* (1979); *Semiotics and Interpretation* (1982); *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English* (1985); *Text Book: an Introduction to Literary Language* (z N. R. Cornley i G. L. Ulmerem, 1985); *Protocols of Reading* (1989).

Przekład według: R. Scholes, *The Novel as Ethical Paradigm?* „Novel” 1988, winter/spring, s. 188–196.]

Muszę w tym miejscu zatrzymać się i przyznać do nieetycznego postępkę. Każde słowo, począwszy od pierwszego zdania niniejszego artykułu, zostało przeze mnie splagiowane z eseju *Uwagi o powieści* napisanego 60 lat temu przez Ortegę y Gasset¹. Postąpiłem tak zarówno dla postawienia pewnych pytań dotyczących powieści jako literackiej formy, jak i dla skonkretyzowania samej kwestii, czym może być wspomniany paradygmat etyczny. Aby zacząć od drugiego z wymienionych pytań, powinniśmy zwrócić uwagę na sposób, w jaki – przyznając się do plagiatu i wskazując źródło wcześniej splagiowanych słów – przemieniłem postępek nieetyczny na etyczny. Początkowa kradzież kończy się jako przytoczenie i przywołanie autorytetu. Nieetyczne stało się etycznym dzięki wypowiedzeniu kilku dodatkowych słów, to zaś posłużyło przywołaniu czegoś, co poprawnie należałoby nazwać „paradygmatem etycznym” – paradygmatem, który, proszę zauważyć, jest ulokowany nie w samym tekście, lecz w kodzie usytuowanym na zewnątrz mojej wypowiedzi, w przestrzeni kulturowej, w tym przypadku – w obrębie akademickiego czy zawodowego dyskursu, wspierającego i umożliwiającego moją indywidualną praktykę. Jeśli chcemy rozważyć związek poszczególnych praktyk tekstowych z pewnym paradygmatem postępowania – paradygmatem, który możemy nazwać „etycznym” – naczelną kwestią musi brzmieć następująco: w jaki sposób poszczególny tekst, np. ta lub inna narracja fikcyjna, daje się połączyć z ogólnym kodem postępowania. Kwestia ta – związku między tekstem narracyjnym a jakimś paradygmatem lub kodem etycznym – dominować będzie w moich dociekaniach, zanim jednak ją skonkretyzuję, chciałbym powrócić do tych prowokacyjnych zdań – pozszywanych z kilku stronic eseju Ortegę y Gasset – które mówiły o upadku powieści.

Absurdem byłoby podpisywanie się pod tym, co Ortega wyraził w zacytowanych przeze mnie fragmentach, a to dlatego po prostu, że myli się on niemal we wszystkich stwierdzeniach; co więcej, również użyte przez niego metafory są nietrafne i niezbyt wyszukane. Jednak nie po to go przytaczałem, aby jego kosztem dodawać wielkości sobie bądź współczesnej krytyce. Sądzę, że Ortega pozostał żywy jako pisarz, i jestem przekonany, że w *Uwagach o powieści*, z których czerpałem cytaty, przekazuje on coś, co jest zarówno wymowne, jak i ważne. Weźmy choćby to:

wspomnienie tytułu książki porównać można do wspomnienia znanego nam niegdyś miasta. Dźwięk jego nazwy przywołuje nam od razu przed oczy żywy obraz miasta, z jego klimatem, ze szczególnym zapachem ulic, z ogólnym wyglądem ludzi i z typowym dla niego rytmem życia. <352>

To nie tylko dobrze powiedziane – to również prawdziwe. A tam wcześniej – w tym fragmencie, najpierw splagiowanym, potem przywołanym na zasadzie autorytetu, a jeszcze potem odrzuconym – nawet tam, w tych ewidentnie nieadekwatnych zdaniach, zostało wprowadzone takie spojrzenie na powieść, którego zlekceważyć nie sposób.

Ortega przypomina nam, że gatunki istnieją w czasie, że rodzą się, rozkwitają i giną; że talent indywidualny jest wzmacniany bądź osłabiany przez możliwości, jakie twórczości artystycznej stwarza określony gatunek

¹ J. Ortega y Gasset, *Uwagi o powieści*. W: *Dehumanizacja sztuki. I inne eseje*. Przełożył P. Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1980, s. 325, 326. Dalej liczby w nawiasach wskazują stronicę tego tomu.

w określonym momencie. Przypomina też, że historia wnosi ze sobą zmienione spojrzenie na powieść minioną. W roku 1925 wydawało mu się, że większość słynnych bądź klasycznych tekstów utonęła — by przywołać cierpkie wyrażenie — „w odmętach nudy”. Po 60 latach odczucia Ortegi mają w sobie posmak tamtej „epoki” — awangardowej nietolerancji, całkowicie przeciwstawnej dzisiejszemu pogładowi; obecnie rzecz tak się bowiem przedstawia, że wielu ludzi — włączając w to uniwersyteckich i zawodowych krytyków i recenzentów — zachowuje w istocie obojętność wobec poważnej sztuki i literatury naszych czasów, rozkoszuje się natomiast malarstwem, muzyką i powieścią XIX wieku. Ortega tego nie przewidział, może nam jednak pomóc to zrozumieć:

Zauważmy teraz, co się z nami dzieje, kiedy kończymy lekturę dobrej powieści. Mamy wówczas wrażenie, że pozostawiamy za sobą jakąś inną rzeczywistość, że opuszczamy inny świat, odmienny od naszego codziennego i autentycznego. Odmiennosć ta jest dla nas oczywista, bo nie widzimy żadnego pomostu między tymi dwoma światami. Przed chwilą jeszcze byliśmy w Parmie, razem z hrabią Mosca, Sanseveriną, Klelią i Fabrycym; żyliśmy razem z nimi przejmując się ich losami, oddychaliśmy tym samym powietrzem, w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie co oni. A teraz nagle znaleźliśmy się znowu w naszym pokoju, w naszym mieście i w naszym czasie, na nasz system nerwowy zaczynają z powrotem oddziaływać nasze codzienne radości i troski. Następuje chwila wahania i niepewności. Może jakieś wspomnienie znowu pogrążyło nas na mgnienie oka w świecie powieści, a teraz musimy dokonać wysiłku, by jak pływak dotrzeć do brzegu naszej rzeczywistej egzystencji. Gdyby nas ktoś w tym momencie obserwował, to dostrzegłby charakterystyczne dla rozbitków rozszerzenie źrenic. <355–356>

Czytać powieść to istotnie zamieszkiwać inny świat, zastąpić własny horyzont horyzontem narracji; stąd też przejście ze świata fikcji do rzeczywistości łatwo może sprawić, że na chwilę utracimy orientację. Sytuacja taka staje się jeszcze bardziej złożona i brzemienna w skutki, gdy „rzeczywisty” świat, do którego wracamy, odrzuca nas albo sprawia, że czujemy się „rozbitkami”. Metafora ta — „brzegu naszej rzeczywistej egzystencji”, do którego musimy się przedrzeć przez „płynny żywioł wyobraźni” — staje się jeszcze bardziej dojmująca, gdy naszej „rzeczywistej” egzystencji doświadczamy jako czegoś obcego.

W rozważaniach o wyczerpaniu gatunku powieści Ortega pozwala sobie, przynajmniej chwilowo, roztrząsać sam problem w kategoriach zbyt sztucznych. Gatunek literacki nie jest jak kamieniołom, który wypełniają jedynie kamienie; raczej stanowi zmienną strukturę, której przybywa i ubywa za sprawą związków z innymi zmiennymi kulturowymi. Powieść jako gatunek w istocie zawsze łączyła się z odmiennymi od siebie zjawiskami kulturowymi. Podobnie jak demokratyczna czy republikańska forma rządów i podobnie jak kapitalistyczny system ekonomiczny — powieść jest przede wszystkim tworem tej formy schyłkowego chrześcijaństwa, którą znamy jako protestantyzm.

Słowa „schyłkowy” nie użyłem w znaczeniu obraźliwym — absolutnie nie. Protestantyzm to dla mnie najcudowniejszy kwiat myśli chrześcijańskiej: deizm i unitarianizm są jego najpiękniejszymi płatkami, a demokracja społeczna — najdojrzałym owocem. Kapitalizm, jako system ekonomiczny, i powieść, jako literacka forma czy gatunek, wyrastają z tej samej gałęzi tego samego drzewa. Gdy powieść jako gatunek znajduje się w kłopotach — a sądzę, że się znajduje — dzieje się tak dlatego, że w kłopotach znajduje się kultura oświeconego

protestantyzmu, w kłopotach znajduje się kapitalizm i w kłopotach znajduje się demokracja społeczna, wszystko zaś dlatego, że paradygmat etyczny, którego wyrazem była powieść, to właśnie paradygmat protestantyzmu, kapitalizmu i demokracji. Jeśli tedy przedmiotem troski jest sytuacja powieści, to nie dla powodów czysto formalnych, lecz dlatego, że przedmiotem troski jest wtedy sytuacja całego dziedzictwa kulturowego i całego sposobu życia.

Nie twierdzę, że fikcji nie da się już pisać. Nigdy tak się nie stanie. Narracja jest równie elementarną cechą ludzkiej egzystencji co język. Twierdzę natomiast, że konkretna forma narracji – czyli powieść – tak ściśle wiąże się z określoną ideologią i określoną praktyką kulturową, że koleje jej życia są nierozzerwalnie związane z tą ideologią i tą praktyką kulturową. Nie twierdzę też, że w obrębie kultury zdominowanej przez protestancki/kapitalistyczny/demokratyczny paradygmat indywidualna wiara pisarza powstrzyma go od pisania powieści. Ktoś może być wyznawcą dowolnej – lub żadnej – religii i niezależnie od tego nadal pisać powieści. W danej sytuacji kulturowej liczy się moc paradygmatu zwanego przeze mnie protestanckim. W chwili obecnej moc ta różni się zależnie od miejsca na ziemi, a nawet różnie kształtuje się w różnych grupach ludności w poszczególnych krajach.

Powiązania pomiędzy literacką formą i kulturową czy ideologiczną strukturą nie dają się żadną miarą opisywać w kategoriach przyczyn, powstających w jednej sferze, i skutków wywoływanych bezpośrednio w drugiej. Żadna ideologia nie jest w stanie zapewnić sobie doskonałego rozpowszechniania swoich wartości – nawet z ministerstwem propagandy stworzonym dla spełnienia tak chwalebego czynu. Podobnie też żadne pojedyncze dzieło sztuki samo nie jest w stanie wprowadzić zmian w kulturę masową. Np. *Chata wuja Toma* wywarła ogromne skutki wśród określonej publiczności jedynie dlatego, że publiczność ta wcześniej już ukonstytuowała się dzięki protestanckiej tradycji etycznej, tradycji, o której wspominałem uprzednio jako o kulturowej matrycy powieści. *Boska Komedia* Dantego (by wymienić kolejną – etycznie wpływową – formę narracyjną) powstała nie po to, by zmienić umysły, lecz po to, by nadać konkretną postać temu, co czytelnicy *Komedii* już wiedzieli. Z drugiej strony powieść (w przeciwieństwie do eposu, romansu i alegorii) zakłada, że świadomość jest określona przez swą zmienność, tekst narracyjny zaś powinien kierować się ku temu wymiarowi świadomości, który zwie się sumieniem. Harriet Beecher Stowe nie musiała tworzyć nowego paradygmatu etycznego. Wystarczyło, że wydobyła napięcie pomiędzy praktyką niewolnictwa a paradygmatem już istniejącym w umysłach czytelników.

Aby ukonkretnić te rozważania, chciałbym przejść teraz, choćby na krótko, do *Middlemarch* George Eliot – powieści, która nie tylko wypełnia paradygmat etyczny, lecz również stanowi model i typ dla wszystkiego, o czym mówiłem wcześniej w odniesieniu do związków między powieściową formą narracyjną i określonym paradygmatem etycznym. Chciałbym zająć się *Middlemarch* nie tylko ze względu na liczne zalety utworu, które skłoniły Virginie Woolf do stwierdzenia, iż „jest to jedna z niewielu angielskich powieści napisanych dla ludzi dojrzałych”²; ani też nie dlatego, że pisarce systematycznie zarzucano – co ze smutkiem potwierdza F. R. Leavis – uporczywe zaj-

² V. Woolf, *The Common Reader*. T. 1. New York, Harvest Books, 1964, s. 172.

mowanie się sprawami moralności”³; wybrałem *Middlemarch* jako powieść wypełniającą paradygmat etyczny, ponieważ żywo pamiętam swoją pierwszą lekturę tej książki, kiedy to, 40 lat temu, przeżyłem wstrząs etyczny stwierdzając, że wykazują dokładne podobieństwo do Freda Vincy, postaci gracko podsumowanej przez narratora jako jednego z tych „młodych dżentelmenów, u których świadomość składa się głównie z własnych życzeń” (89)⁴. Było to, jak zauważył mój dobry przyjaciel wysłuchawszy tego wyznania, jeszcze zanim „wydoroślałeś i zmieniłeś się w Casaubona”; spostrzeżenie to, pomimo swej złośliwości i nietrafności przedmiotowej, sugeruje, że książka Eliot w dalszym ciągu może funkcjonować w sposób normatywny – jako tablica typowych zachowań, dających się dopełnić nazwiskami rzeczywistych ludzi, których później oceniać można w zgodzie z wartościami etycznymi przypisanymi powieściowym postaciom, które z kolei same zostały osądzone i obdarzone etycznie pozytywną lub negatywną wymową przez autora i narratora powieści zgodnie z kategoriami szerszego wzorca wartości protestanckich, do którego w książce tej odnosi się wszystko.

Siła dyskursu etyki normatywnej stanowi cechę charakterystyczną wielkich powieści XIX wieku. W ostatnich latach często było to opisywane w kategoriach pewnej sztuki tworzenia charakterów, sztuki z niewyjaśnionych powodów odrzuconej albo po prostu zagubionej przez, najpewniej pośledniejszą, rasę współczesnych pisarzy. Albo, w kategoriach podsuwanych przez Ortegę w *Uwagach o powieści*, „kryzys” tworzenia charakterów wiązano z wyeksploatowaniem pewnego złoza, z którego pierwsi robotnicy wydobyli już wszystkie typy charakteru. Sugerowałbym rzecz przeciwną: to, czego brak – zarówno w życiu, jak i w sztuce – wcale nie jest kwestią zręczności, talentu czy dyspozycji, lecz właśnie kwestią pojmowania świadomości jako sumienia – poczucia absolutnie centralnego w dziele George Eliot, a tak trudnego do odzyskania w naszych czasach i w naszej, zdumiewająco wygodnie urządzonej, rozrywkowej kulturze. Aby temat omówić dokładniej, musimy bliżej przyjrzeć się sposobowi opisywania świadomości stosowanemu przez narratora u George Eliot. Oto kilka przykładów (podkreślenia pochodzą ode mnie):

⟨s. 149 – o Dorocie:⟩ W rzeczywistości nie było to zupełną improwizacją, gdyż kształt swój uzyskało w wewnętrznej rozmowie i teraz wyszło na zewnątrz jak krągłe ziarno z owocu rozpołowionego nagłym uderzeniem upału.

⟨s. 209 – o Dorocie:⟩ W jej oburzeniu było coś z poczucia wyższości, które już teraz minęło siłą rozpędu i nie odcisnęło się na jej wyraźnym wewnętrznym głosie ⟨...⟩.

⟨s. 255:⟩ Każdą wewnętrzną dysputę, którą Lydgate prowadził ze sobą co do następstw ⟨...⟩.

⟨s. 264:⟩ Władysław ze swej strony czuł, że jego niechęć jest chwastem wdzięczności, i wiele miejsca w wewnętrznych przemowach poświęcał usprawiedliwianiu tej niechęci.

⟨s. 299:⟩ Proboszcz toczył swój wewnętrzny dialog ⟨...⟩.

⟨s. 322 – o Casaubonie:⟩ „Ona wie, że ja wiem” – odezwał się w nim zawsze niespokojny głos wewnętrzny ⟨...⟩.

⟨s. 439:⟩ „Tak naprawdę nie ma się czym zbytnio przejmować” – powiedział biedny Rosamond w głębi do siebie.

³ F. R. Leavis, *The Great Tradition*. New York, Doubleday, 1954, s. 42.

⁴ G. Eliot, *Middlemarch*. Ed. G. S. Haight. Boston, Houghton Mifflin, 1986. „Riverside Edition”. Liczby w nawiasach po cytatach wskazują stronie tego wydania.

⟨s. 483 – o Lydgacie:⟩ nie spostrzegł tego i dalej toczył swój wewnętrzny dramat i spór ⟨...⟩.

⟨s. 516 – o Bulstrodzie:⟩ W głębi ducha postanowił, że odtąd będzie słuchać poleceń.

Dorota, Lydgate, Władysław, Farebrother, Casaubon, Rosamond – nawet Bulstrode – wszyscy słyszą „nigdy nie milnący głos wewnętrzny”, który nie jest zwykłym środkiem powieściowym, lecz koncepcją charakteru określanego przez sumienie, a ukazywanego w kategoriach nazywanych przez George Eliot „wewnętrzną rozmową”, „wewnętrznym głosem”, „wewnętrzną dysputą”, „wewnętrzną przemową”, „wewnętrznym dialogiem”, wreszcie „wewnętrznym dramatem i sporem”. Pojęcie wewnętrznego sporu znane jest od czasów Homera, lecz w połączeniu z protestancką koncepcją sumienia indywiduum staje się szczególną domeną powieści, co jasno ilustruje sugestywny tekst George Eliot.

Etyczny protestantyzm widoczny jest w całym *Middlemarch*. Przejawia się w dziesiątkach – może setkach – momentów, w których narrator porzuca jakiś jednostkowy przypadek czy zdarzenie, by dokonać moralnego uogólnienia, często przechodząc do pierwszej osoby liczby mnogiej nawet we wtrąceniu, co zilustrować mogą dwa następujące, całkowicie typowe przykłady (podkreślenia pochodzą ode mnie):

Will w zamiarach chciał być zawsze szlachetny, ale na sz język jest niczym mały cyngiel, za który ciągniemy, jeszcze zanim szlachetne zamiary dochodzą do głosu. ⟨267⟩

⟨Pan Brooke⟩ nigdy nie został obrażony na własnym terenie, stąd też miał skłonność, by uważać siebie za ulubieńca ogółu (my wszyscy przejawiamy taką skłonność, ilekroć więcej myślimy o naszej własnej uprzejmości niż o tym, czego mogliby pragnąć od nas inni). ⟨291⟩

Takie odwołania do ogólnych zasad są dla George Eliot nieodzowne jako pewne środki – jedyne środki! – odnoszenia jednostkowych charakterów i wydarzeń do szerszego pola etyki usprawiedliwiającego pisanie i czytanie powieści jako rzeczy poważnej. Usprawiedliwienie powieści, w poglądach George Eliot, wiąże się z podejrzliwością autorki wobec paradygmatów etycznych czy też, jak sama to ujmuje, wobec „ogólnych doktryn”, i nigdzie silniej nie wyraża ona protestanckiej świadomości niż wtedy, gdy doktryny te krytykuje:

Nie ma takiej doktryny ogólnej, która nie byłaby zdolna pożyć naszej moralności, jeśli jej nie kontroluje osadzony w nas głęboko odruch bezpośredniego współodczuwania z konkretnym bliźnim. ⟨453⟩

Przeciwstawiając „moralność” „ogólnym doktrynom” Eliot zajmuje stanowisko z istoty protestanckie, a czyniąc „współodczuwanie” ośrodkiem tejsze moralności ustanawia powieść głównym miejscem praktyki dla tego współodczuwania. Fragment ten jednak nie pojawia się bezpośrednio jako usprawiedliwienie fikcji w poważnym świecie, występuje bowiem w zupełnie innym połączeniu, które teraz uważnie zbadamy. Narrator mówi o panu Bulstrode – kapitaliście doskonałym:

Służba sprawie religijnej była przez całe jego życie argumentem, na który się powoływał, gdy mówił o wyborze działania: była to motywacja, której dawał upust we własnych modlitwach. Któż użyłby pieniędzy i wpływów lepiej, niż on to zamierzał uczynić? Któż prześcignąłby go w samopogardzie i wychwalaniu sprawy Bożej? A dla pana Bulstrode sprawa Boża była czymś odmiennym od prawości własnego postępowania: dodawała mu

sił w gnębieniu przeciwników Boga, których można było przeto używać jako narzędzi i których w miarę możliwości należało pozostawiać bez pieniędzy i wpływów z tym związanych. Tak więc zyskowne inwestycje handlowe, w których przejawiała się potęga księcia tego świata — uświęcało w rękach sługi bożego prawe spożytkowanie płynących z nich zysków.

To nie wyrażone rozumowanie w istocie nie jest szczególnie charakterystyczne dla wyznania ewangelickiego, tak jak używanie nadętych frazesów w celu usprawiedliwienia niskich pobudek nie jest szczególnie charakterystyczne dla Anglików. Nie ma takiej doktryny ogólnej, która nie byłaby zdolna pożreć naszej moralności, jeśli jej nie kontroluje osadzony w nas głęboko odruch bezpośredniego współodczuwania z konkretnym bliźnim.

Jednak człowiek, który wierzy w coś więcej niż własną chciwość, posiada jakieś sumienie albo jakiś wzorzec, do którego mniej lub bardziej sam się dostosowuje. <453>

Pracę Maxa Webera *Etyka protestancka i duch kapitalizmu* potraktować można jako spóźniony komentarz do takich jak ten fragmentów w *Middlemarch*. Eliot była świadoma bliskiego związku protestantyzmu z kapitalizmem — jak również tego, że uznanie i sprzeczności, które je łączyły, spletały się ze sobą w skomplikowany wzór. Jej świadomość — i granice tej świadomości — może najsilniej dają się uchwycić w partii stanowiącej etyczny ośrodek książki — w portrecie Caleba Gartha. Garth zostaje nam zaprezentowany jako człowiek etycznie najgłębiej uczciwy oraz — co ważniejsze od zwykłej prawości — pełen prawdziwej i skutecznej dobrej woli. Rozwój koncepcji dobroczynienia w powieści angielskiej — od Fieldinga do George Eliot — to temat porywający, ale i zbyt rozległy na tę okazję; musimy jednak zauważyć, że dobroczynność Caleba Gartha przyjmuje swą postać — by posłużyć się jego własnym określeniem — z „troski o dobra”, tu zaś etyka protestancka i duch kapitalizmu pasują do siebie jak ręka do rękawiczki. Posłuchajmy Caleba Gartha rozprawiającego na ten temat:

Nie, nie; miła to jednak rzecz zająć się do kogoś, kto zatroszczył się o swoje dobra: mieć okazję oglądania kawałka ziemi w dobrej, jak to mówią, formie, doradzania ludziom, jak uprawiać rolę najlepiej, obserwowania dobrze prowadzonej gospodarki i solidnie pobudowanych domów — aby tym, którzy tam żyją, i tym, którzy po nich przyjdą, służyły jak najlepiej. Wolałbym to niż majątek. Uważam to za najzaszczytniejszą pracę <...>. To wielki dar Boży, Susan. <295>

„Troska o dobra” w poglądach Caleba Gartha to czynienie dobra, przekształcanie świata w miejsce lepszego życia, to „wielki dar Boży”. W słowach Gartha troska o dobra została w jakiś szczególny sposób przeciwstawiona zdobywaniu „majątku”, choć jest to wyraźnie traktowane jako tworzenie dobrobytu zarówno dla obecnych, jak i dla przyszłych mieszkańców kraju, w którym prowadzi się takie dobre interesy. Jest to, rzecz można, kapitalizm bez kapitału, a gdy już zaczniemy o tym myśleć takim właśnie trybem, dostrzemy, iż cała postać Caleba Gartha tak została skonstruowana, by ominąć lub ukryć sprzeczność pomiędzy protestantyzmem i kapitalizmem, leżącą w samym sercu ich związku. Najwyraźniej dostrzec to można w dłuższym fragmencie z księgi 3, w całości poświęconym powołaniu Caleba i jego postaci.

Caleb Garth często potrząsał głową podczas rozmyślań nad tą wartością — nad niezastąpioną potęgą milionogłowej i milionorękiej pracy, która karmi społeczny organizm, odziewa go i buduje mu domy. Do jego wyobraźni wracały obrazy dzieciństwa. Odgłosy wielkich młotów ze stoczni, pokrzykiwania robotników, ryk dobywający się z pieców, grzmoty i pluski maszyn, wszystko to było dla niego wspaniałą muzyką; zwalanie i ładowanie drewna

i ogromne pnie niczym gwiazdy drgające w oddali wzdłuż szosy, dźwig pracujący na nabrzeżu, towary zgromadzone w magazynach, dokładność i różnorodność fizycznego wysiłku podejmowanego wszędzie tam, gdzie trzeba było wykonać jakąś pracę – wszystkie te obrazy młodości oddziały na niego jak poezja obywatelska się bez poetów, kształtując w nim filozofię obywatelską się bez filozofów i religię obywatelską się bez teologii (<...>).

Choć nigdy nie myślał o sobie inaczej jak o ortodoksyjnym chrześcijaninie i choć spierałby się o powszechną łaskę, gdyby taki temat mu przedłożono, sądzę, że prawdziwą boskością był dla niego praktyczny schemat, dokładnie wykonana praca i sumiennie ukończone przedsięwzięcie; księciem ciemności był dla niego leniwy robotnik. Nie było jednak w Calebie ducha negacji: świat wydawał mu się tak cudowny, że ochoczo zaakceptowałby dowolną liczbę systemów, jak i dowolną liczbę firmamentów, jeśli tylko nie kłóciłyby się one z najlepszym sposobem drenowania ziemi, rzetelnym budowaniem, poprawnym sporządzaniem pomiarów i umiejętnym wierceniem (węgla). Duszę jego w istocie przepelniała cześć i silny zmysł praktyczności. Nigdy jednak nie mógł poradzić sobie z finansami: znał się dobrze na wartości pieniądza, ale nie miał w sobie ani krzty wyobraźni do kalkulowania efektów w kategoriach zysków i strat; stwierdziwszy, że takie będą koszty własne, zdecydował się zarzucić wszystkie te formy ukochanej „troski o dobra”, które wymagały owej umiejętności. <185>

Ponieważ fragment jest zbyt długi, by przytaczać go w całości, wiele interesujących rzeczy musiałem pominąć, sądzę jednak, że nawet w tak krótkim wypisie widać wyraźnie, jak George Eliot usiłowała odizolować Caleba Gartha od kapitalistycznej strony kapitalizmu, obdarzając go cudownym talentem do – nazywanego tak przez nich oboje – „troszczenia się o dobra”, a pozabawiając wszelkich umiejętności na polu finansowym, co w efekcie daje obraz człowieka, który jest wrażliwy na „wartości”, ale zupełnie nie ma głowy do „zysków i strat”. W rezultacie autorka może zakończyć sporządzanie portretu stwierdzeniem, iż Caleb poświęcił się tym „pracom, które mógł wykonywać bez stykania się z kapitałem”.

Przypatrując się Calebowi Garthowi trudno oprzeć się wrażeniu, że tkwiąca w tej postaci zdolność do budzenia sympatii została osiągnięta nie tyle kosztem wiarygodności, ile kosztem wziętego w nawias i unieważnionego, czy też, by użyć innego słowa, stłumionego konfliktu chrześcijaństwa i kapitalizmu. Ta szczególna forma stłumienia stanowi, rzecz można, o istocie późnego protestantyzmu. W przypadku Caleba Gartha została ona interesująco powiązana z innym jeszcze stłumieniem – tym, które wynika z podziału pracy oraz, tu konkretnie kluczowego, rozdziału pracy od zarządzania; stosunek Caleba Gartha do klasowości w świecie interesu został opisany następująco:

o wszystkich wysokich stanowiskach myślał równie dobrze, ale sam nie chciałby zajmować żadnego, jeżeli nie pozostawałoby w stałym kontakcie z „dobrami”, tak aby zaszczytnie przyozdabiało go to śladami kurzu i zaprawy murarskiej, dymem maszyny czy słodkim brudem lasów i pól. <s. 185>

Fascynująca jest retoryka tego fragmentu, pomyślana tak, by w gruncie rzeczy ślady ciężkiej pracy pojawiły się jedynie jako znamiona zaszczytu albo ozdobniki – a w wyrażeniu „zaszczytnie przyozdobiony” dzielność i błahość zostały grzecznie zrównoważone.

Portret Caleba Gartha z pewnością jest cudem równowagi – albo stłumienia konfliktów, które zagrażają samemu paradygmатовi protestantyzmu. Garth to heros troski o dobra, ale nie skażony przez kapitał i jedynie udekorowany odznakami pracy. Egzystuje on w sielankowym świecie 40 lat

przedtem, nim powstała powieść, co samo w sobie już sugeruje, że w czasach George Eliot sprzeczności pomiędzy etyką protestancką a jej ekonomicznym odpowiednikiem, czyli kapitalizmem, były wyraźnie odczuwalne. *Middlemarch*, bez wątpienia największe dzieło angielskiego realizmu, od początku nosiło piętno odwrócenia się od warunków, jakie panowały w świecie, w którym powstawała powieść, odwrócenia się, bez którego tak niezbędny do napisania tej powieści paradygmat protestancki mógłby utracić swoją żywotność. Dziś, 100 lat później, paradygmat ten leży w gruzach, bez szans na jakąkolwiek odbudowę, świat zaś i sztuka nieuchronnie odzwierciedlająca ten świat ponoszą chorobliwe koszty naszej bezsily w odnalezieniu dlań żywotnego zastępstwa.

Przełożył Przemysław Czapliński