

J. Hillis Miller

Narracja i historia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 301-317

1984

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.

J. HILLIS MILLER

NARRACJA I HISTORIA

Hegel stwierdza: „To, że u podstaw historii, a zwłaszcza historii świata, kryje się ostateczny cel i że istotnie był on i jest w niej realizowany — ów plan opatrności — to, że jest rozum w historii, należy przedstawić filozoficznie i jako konieczność”. A dalej: „Historia bez takiego celu i takiego punktu widzenia byłaby zaledwie rozrywką kalekiej wyobraźni, bo nawet nie dziecięcą bajką, jako że dzieci także domagają się w bajkach jakiegoś sensu, tzn. pewnego celu, który można przynajmniej wyczuć, oraz powiązania z nim wydarzeń i działań”. Wniosek: Każda historia musi mieć jakiś cel, stąd także historia narodu i historia świata. A zatem ponieważ istnieje „historia świata”, musi być także pewien cel w biegu świata. Czyli domagamy się wyłącznie opowieści z celem. Ale nie oczekujemy w ogóle opowieści o biegu świata, uważając samo mówienie o tym za oszustwo. To, że moje życie nie ma celu, wynika już z samej przypadkowości jego powstania; to, że mogę obrać jakiś cel dla siebie, to inna sprawa. Ale państwo nie ma celu; my sami nadajemy mu taki czy inny cel¹.

Pożywny owoc rzeczy rozumianych historycznie zawiera w swoim miąższu czas jako cenne, lecz pozbawione smaku ziarno².

Powieść jest pod wieloma względami łańcuchem przemieszczeń [*displacement*] — przemieszczeniem autora w wymyśloną rolę narratora, na-

[J. Hillis Miller — amerykański historyk literatury, bliski w początkowym okresie działalności francuskiej krytyce tematycznej, w ostatnim dziesięcioleciu zaś — kierunkowi, któremu początek dały prace J. Derridy. Autor m. in.: *Charles Dickens: The World of His Novels* (1958), *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (1963), *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers* (1969), *Thomas Hardy* (1970), *Fiction and Repetition* (1982) oraz licznych szkiców na tematy teoretyczne i metodologiczne.

Przekład według: J. Hillis Miller, *Narrative and History*. „English Literary History” 41 (1974), s. 455—473.]

¹ *The Portable Nietzsche*. Transl. W. Kaufmann. The Viking Press, New York 1954, s. 39—40. Oryginał niemiecki: F. Nietzsche, *Werke*, Musarion Verlag, München 1920—1949, t. VI, s. 336. Cytaty z Hegla pochodzą z *Die Weltgeschichte. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). Hrsg. F. Nicolai, D. Poggeler. F. Meiner, Hamburg 1969, § 549, Zusatz, s. 426, 428.

² W. Benjamin, *Tezy historiozoficzne*. W: *Twórca jako wytwórca*. Przełożył J. Sikorski. Poznań 1975, s. 162.

stępnie przemieszczeniem narratora w życie fikcyjnych postaci, których myśli i uczucia przedstawiane są za pomocą tej dziwacznej formy bruchomówstwa zwanej „mową zależną”³, przemieszczeniem „początku” opowieści (na podstawie historycznych wydarzeń lub doświadczeń życiowych autora) w fikcyjne wydarzenia opowiadania. Jednym ze sposobów zatuszowania tego zbaczania w próżnię fikcji z jednoczesnym jego ukradkowym wyjawianiem jest owa osobliwa tradycja spotykana w powieści mieszczańskiej od samych jej początków w XVI w., za sprawą której utwór powieściowy jest zgodnie z konwencją przedstawiany nie jako utwór powieściowy lecz jako jakaś inna forma mowy. Jest to prawie zawsze jakaś „przedstawiająca” forma osadzona w historii i pozostająca w bezpośrednim związku z „prawdziwym” ludzkim doświadczeniem. Tak jakby utwory powieściowe wstydyły się ukazywać takimi, jakimi są, lecz musiały zawsze przedstawiać się jako to, czym nie są, jako pewna niefikcjonalna forma mowy. Powieść musi udawać, że jest jakąś formą mowy uprawnioną przez ścisłą zgodność z psychologiczną czy historyczną rzeczywistością.

Zatuszowanie czy zatajenie przemieszczenia, jakie pociąga za sobą pisanie utworu powieściowego, przyjmuje różne formy. Powieść może być zbiorem listów (*Klarysa*, *Niebezpieczne związki*), pamiętnikami lub wydanymi dokumentami (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club* [po polsku *Klub Pickwicka* — dosłownie „Pośmiertne dokumenty Klubu Pickwicka”]), starym rękopisem znalezionym w kufrze lub butelce (*Rękopis znaleziony w butelce* Poe’a), autobiografią (*Robinson Crusoe*, *David Copperfield*, *Henry Esmond*), zeznaniem sądowym (np. ostatnia część *Benito Cereno* Melville’a), publicystyką (*Szkice* Boza Dickensa), książką podróżniczą (*Taipei*), czy nawet realistycznym obrazem (np. podtytuł *Pod drzewem, pod zielonym, czyli The Mellstock Quire* Thomasa Hardy’ego brzmi *Sielanka w stylu holenderskim*, podtytuł zaś *Middlemarch* — *Studium nad życiem prowincjonalnym*, choć słowo „studium” w tym wypadku może odnosić się zarówno do socjologicznego czy przyrodniczego traktatu, jak i do pewnej formy malarstwa, co wzbogaca moją listę o kolejny rodzaj przemieszczenia.

Wydaje się, że najważniejszą formą tej maskarady jest przedstawianie powieści jako formy historii. W istocie termin „historia” przyczynia się do zarażania innych rodzajów przemieszczenia i nawet je przekształca, np. pełny tytuł *Henry Esmonda*, fikcyjnej autobiografii pod względem

³ Dziwaczny, albowiem zamiast mówić wprost jako bohater, tak jak Edgar Bergen występuje jako Charlie McCarthy, a Joyce przemawia jako Molly Bloom w jej słynnym monologu wewnętrznym, autor, stosując mowę zależną, udaje, że jest narratorem, który przemawia w imieniu bohatera, używając mu słów w takiej formie językowej, która zawsze pociąga za sobą pewną dozę ironicznego dystansu i rozróżnienia. Dokonane przemieszczenie ujawnia się w zastosowanej strategii językowej.

formy, brzmi *Historia Henry Esmonda, pułkownika w służbie Najjaśniejszej Królowej Anny*, przez niego samego spisana, a pełny tytuł powieści Dickensa — *Własna historia Davida Copperfielda*. Chyba najślynniejszym przykładem użycia terminu „historia” w tytule powieści jest *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*. Można jednak znaleźć także wiele innych przykładów od początków nowożytnej tradycji powieściowej aż po dziś dzień. Ostatnia powieść Trollope’a z cyklu *Barsetshire* nosi tytuł *Ostatnia kronika Barset* (choć rozróżnienie między „kroniką” a „historią” jest istotne), a H. G. Wells wydał w 1910 r. *Historię pana Polly*.

Przyczyny przewagi tej szczególnej formy kontrprzemieszczenia [counter-displacement] są wiadome. Nazywając powieść historią, jej autor za jednym zamachem ukrywa wszelkie implikacje dotyczące dowolności, bezpodstawnego fantazjowania i kłamstwa, związanych ze słowem „fikcja”. Jednocześnie zapewnia swej powieści owo prawdopodobieństwo, ową solidną podstawę w istniejących już przed nią faktach, które wiążą się z pojęciem historii. Szczególnie uderzającym przykładem tego pragnienia ukrycia faktu, że utwór powieściowy jest utworem powieściowym, a także przykładem chęci umieszczenia go pod egidą historii, jest fragment eseju Henry Jamesa poświęconego Trollope’owi (1888). Wydaje się, że wyobraźnia powieściowa, przynajmniej w przypadku Jamesa, może wyzwalać się tak długo, dopóki ukrywa przed samą sobą, czym właściwie jest. Powieść w rozumieniu Jamesa tylko wtedy może być potraktowana poważnie przez czytelników, gdy udaje, że jest czymś, czym w istocie nie jest. We wspomnianym eseju James ubolewa nad „rozmyślnym pogwałceniem” przez Trollope’a „owej iluzji drogiej każdemu, kto pragnie zostać powieściopisarzem”. (Prawdę mówiąc, bardzo przesadza, pisząc o tym, jak dalece Trollope posługuje się tym „zgubnym chwytem”. Pojawia się on znacznie rzadziej w późniejszych utworach Trollope’a niż w jego wczesnych powieściach. Co więcej, dzisiejszy badacz uznałby te przykłady „antypowieści” u Trollope’a za o wiele bardziej znaczące i dużo łatwiejsze do obrony, stanowiące w znacznie większym stopniu część tradycyjnej techniki powieściowej, począwszy od *Don Kichota*, niż to czyni James). Trollope, twierdzi James,

czepał samobójcze zadowolenie z przypominania czytelnikom, że historia, którą opowiada, jest mimo wszystko fikcją. Miał zwyczaj mówić o danym utworze (w jego trakcie) jako o powieści, a o sobie jako powieściopisarzu i lubił informować czytelnika o tym, że ten powieściopisarz może pokierować biegiem wydarzeń, jak mu się tylko spodoba.

W przeciwieństwie do tego James zapewnia o swym silnym przeświadczeniu, że byt utworu powieściowego zależy od utrzymania czytelników w przekonaniu, że jest on historią:

Nie sposób sobie wyobrazić, za kogo uważa się powieściopisarz, jeśli nie uznaje siebie za historyka, a swej opowieści za historię. Dopiero bowiem jako

historyk zyskuje jakiś choćby najmniejszy *locus standi*. Jako narrator fikcyjnych wydarzeń znajduje się w próżni; aby nadać swym wysiłkom kręgosłup logiki, musi relacjonować wydarzenia, które przyjmuje się za rzeczywiste. To założenie przenika i ożywia wszystkie dzieła najbardziej rzetelnych pisarzy. Wystarczy choćby wspomnieć (posługując się jednym tylko przykładem) wspaniały historyczny ton powieści Balzaka, który tak samo spieszyłby się do przyznania czytelnikom, że ich oszukuje, jak Garrick czy John Kemble do ściągnięcia swych kostiumów przez światłami rampy. Dlatego więc kiedy Trollope nagle mruga do nas porozumiewawczo, przypominając, że opowiada nam rzecz zupełnie dowolną, jesteśmy zaskoczeni i zaszokowani, zupełnie tak samo jakby Macaulay czy Motley zrzucili historyczne maski, oznajmiając nam, że Wilhelm Orański jest mitem, a książę Alby wymysłem⁴.

Jakże piękny i wymowny to fragment! Tutaj racjonalne uzasadnienie tradycji określania powieści mianem historii zostaje wydobyte na powierzchnię nie tylko za pomocą metafor użytych przez Jamesa, ale także poprzez hiperboliczny „żar [*heat*]” (określenie Jamesa) jego tonu oraz jego pośrednie wyznanie, że dlatego właśnie, iż utwór powieściowy nie jest historią, musi tak pieczołowicie utrzymywać fikcję, że nią jest. Choć Wilhelm Orański i książę Alby byli autentycznymi postaciami, a bohaterowie Balzaka zmyślonymi, takim samym oszustwem jak gra Garricka czy Kemble’a, powieściopisarz musi utrzymywać fikcję, że jego bohaterowie osadzeni są w historycznej rzeczywistości, inaczej znajdzie się bowiem „w próżni”. Moim zdaniem znaczy to, że fikcja, która przyznaje, że jest fikcją, rozplywa się w powietrzu lub pogrąża w bezdennej otchłani, niczym człowiek, który traci oparcie pod nogami, grunt, na którym stoi, swój *locus standi*. Realne istnienie „najbardziej rzetelnych powieściopisarzy” uzależnione jest od posiadania „miejsca”, przyjęcia przez nich historycznej rzeczywistości jako tła czy sceny. Taki kontekst, poprzez ten rodzaj metonimicznego przemieszczenia, które stanowi podstawę każdej narracji, nadaje rzetelność opowieści opowiadanej w obrębie *locus* oraz interpretacji opowieści przedstawionej przez jej narratora.

Stwierdzenie, że dana opowieść jest historią, dostarcza jednak więcej niż samą tylko podstawę pracy powieściopisarza. „Nadaje” także „jego

⁴ H. James, *The Art of Fiction and Other Essays*. Oxford University Press, New York 1948, s. 59—60. Ta sama polemika pojawia się w *The Art of Fiction* (1888), *ibidem*, s. 5—6: „Muszę wyznać, że taka zdrada świętego urzędu wydaje mi się straszliwą zbrodnią; to właśnie mam na myśli, mówiąc o postawie przepaszającej, i szokuje mnie to nie mniej w przypadku Trollope’a, niż gdyby chodziło o Gibbona czy Macaulaya. Postawa ta implikuje, że powieściopisarza mniej niż historyka interesuje szukanie prawdy (prawdy, rzecz jasna, którą sam przyjmuje, przesłanek, które musimy mu przyznać, jakiekolwiek by były), a przez to pozbawia się za jednym zamachem punktu oparcia. Przedstawianie i obrazowanie przeszłości i działań ludzi jest zadaniem zarówno historyka, jak i powieściopisarza, i jedyna widoczna dla mnie różnica, przynosząca zaszczyt pisarzowi i proporcjonalna do sukcesu, jaki osiąga, polega na tym, że gromadząc materiał dowodowy, napotyka on większe trudności”.

wysiłkom kręgosłup logiki". Bez zapewnienia mu historycznej podstawy utwór powieściowy mógłby rozpaść się na nie powiązane ze sobą fragmenty lub stać się „wielkim, luźnym, workowatym potworem”, cytując znane określenie Jamesa, bezkręgowcem, meduzą [*jelly-fish*] lub Meduzą [*Medusa*]. Tylko przyjmując założenie, że jest historią, powieść może mieć początek, środek i koniec, tworząc w ten sposób spójną całość obdarzoną sobie tylko właściwym znaczeniem i indywidualnością, jak kręgowiec. Przez użycie słowa „logika” wraz z towarzyszącymi mu metaforami „locus” i „kręgosłup” James ujawnia związek istniejący między pojęciem formy organicznej w powieści a systemem stwierdzeń, który w kulturze Zachodu zwykło się łączyć z pojęciem historii. Tradycyjne pojęcia formy w fikcji literackiej, co James bezwzględnie przyznaje, są przekształconymi wersjami poglądów na temat historii. Cały system stwierdzeń dotyczących formy i treści w utworze powieściowym, których mistrzowskim wyrazem są wspaniałe przedmowy Jamesa do jego własnych dzieł, zgadza się czy też zbiega z metaforą określającą utwór literacki jako gatunek historii.

Stwierdzenia dotyczące historii, które zostały przeniesione do tradycyjnej koncepcji formy powieściowej, nietrudne są do ustalenia. Obejmują one pojęcia początku i końca („archeologia” i „teleologia”); jedności i całości czy „zsumowania”; ukrytej „przyczyny” lub „podstawy”; osobowości, świadomości czy „natury ludzkiej”; jednorodności, linearności i ciągłości w czasie; nieuniknionego postępu; „losu”, „przeznaczenia” czy „Opatrzności”; przypadkowości; stopniowego wyłaniania się „sensu”; przedstawienia i prawdy — krótko mówiąc, wszystkie stwierdzenia dotyczące historii świata, a zawarte w wykorzystanych przez Nietzschego cytatach z Hegla przytoczonych na początku tego artykułu. Niektóre metafory, jak te o płynącej wodzie, tkanej materii czy żywym organizmie, powracają w wypowiedziach o tym systemie stwierdzeń, czy też może raczej regularne i nieuchronne pojawianie się tych wyraźnych metafor wszędzie tam, gdzie mówi się o tym systemie, ujawnia fakt, że sam system jest metaforą, figurą, której początkowo metaforyczny i wyimaginowany charakter został zatarty. Jak mówi Hegel, wykorzystując odwrócone równanie metaforyczne, które usiłuje zbadać, „dzieci także domagają się w bajkach jakiegoś sensu, tzn. pewnego celu, który można przynajmniej wyczuć, oraz powiązania z nim wydarzeń i działań”. Opowieść bez takiego celu oraz podporządkowania mu wszystkich jej części byłaby „zaledwie rozrywką kalekiej wyobraźni”.

Ten zbiór stwierdzeń powszechny w zachodnim rozumieniu zarówno historii, jak i fikcji literackiej, nie jest — co należy podkreślić — zestawem różnych atrybutów, cech dystynktywnych, które akurat tam się znalazły. Przeciwnie, jest to autentyczny system w tym sensie, że każde z tych stwierdzeń implikuje wszystkie pozostałe. Żadnego z nich nie można podważyć czy naruszyć, nie kwestionując jednocześnie wszyst-

kich pozostałych. Jacques Derrida znakomicie wyraża wzajemne powiązanie tych wszystkich aspektów:

Pojęcie metafizyka historii <...> jest pojęciem historii jako historii sensu, <...> ponieważ historia sensu tworzy się, rozwija, spełnia. Linearne, <...> jako linia prosta lub kłosa. <...> Metafizyczny charakter pojęcia historii wiąże się nie tylko z linearnością, ale z całym systemem implikacji (teleologia, eschatologia, nagromadzenie wznoszące i zamykające w sobie sens, pewien rodzaj tradycjonalności, pewne pojęcie ciągłości, prawdy itd.). Nie jest to (linearność) więc przypadkowy predykat, którego można się pozbyć w pewnym sensie przez miejscowe cięcie, nie naruszając zasadniczej organizacji, nie uruchamiając samego systemu⁵.

Wszystkie elementy tego systemu poglądów na temat historii można przenieść, nie naruszając ich, na zwyczajowo przyjęte pojęcie formy w twórczości literackiej. Struktura formalna utworu powieściowego pomysłana jest zwykle jako stopniowe wyłanianie się sensu. Zgodna jest ona z końcem, spełnieniem teleologii utworu. Koniec stanowi retrospektywne wyjawienie jedności całości, jej „organicznej spójności”. Ostatnia strona jest celem, do którego utwór zmierza, będąc jakby przepojony przez cały czas swego trwania przez „sens zakończenia”. Ten sens łączy wszystkie części, tworząc kręgosłup opowiadania. Jednocześnie obraz stopniowego wyjawiania się sensu można zastosować do pojęcia „przeznaczenia” bohaterów. Ich życie nabiera „sensu” jako stopniowe ujawnianie się całości, „sensu ich istnienia”. Zakończenie powieści jest ostatecznym przedstawieniem zarówno losów bohaterów, jak i formalnej jedności tekstu. Pojęcia narracji, bohatera i formalnej jedności w utworach powieściowych są zgodne z systemem pojęć tworzących zachodnią koncepcję historii.

Niewątpliwie historycy nie musieli czekać na powieściopisarzy, by przeprowadzić badania, które zachwiałyby tym systemem stwierdzeń lub zdmuchnęły go niczym wiatr pajęczynę. Ani też zakwestionowanie tego systemu nie musiało czekać na oparty na dekonstrukcji rygor Derridy czy Rolanda Barthes'a⁶. Jak wykazuje Leo Braudy⁷, pisanie na temat historii było już kłopotliwym zadaniem dla historyków XVIII- i XIX-wiecznych, a właściwie dla historyków nowoczesnych, poczynawszy

⁵ J. Derrida, *Positions*. Les Éditions de Minuit, Paris 1972, s. 77.

⁶ Esej Barthes'a na ten temat zob. *Le discours de l'histoire*. „Information sur les sciences sociales” 6 (1967), nr 4, s. 65—75. Przekład angielski w: *Introduction to Structuralism*. Ed. M. Lane. Basic Books, New York 1970, s. 145—155. Przekład polski: *Dyskurs historii*. Przełożyli A. Rysiewicz i Z. Kłoch. W tym zeszycie, s. 225—236.

⁷ L. Braudy, *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1970. Zob. też przekład polski L. Braudy, *Gibbon: historia powszechna i kształtująca się osobowość*. Przełożyła J. Lekczyńska. W tym zeszycie, s. 319—363. — H. White, *Metahistory*. The Johns Hopkins Press, Baltimore 1973.

od Vico. Zapewne przysparzało to kłopotów także Tukidydesowi i Plutarchowi czy nawet Herodotowi. Jak widać z ostatniej z cytowanych tu znakomitych metafor Jamesa, wszyscy historycy świadomie noszą „historyczną maskę”, tak samo jak aktor kostium i charakteryzację. Jest tak nie dlatego, że historycy wierzą, iż Wilhelm Orański był mitem, a książę Alby wymysłem, ale dlatego, że są świadomi, iż opowiadanie fragmentu historii w ten czy inny sposób pociąga za sobą twórczy, objaśniający, fikcyjny akt. Historycy zawsze wiedzieli, że historia i opowiadanie historii to nie to samo. Mimo to system stwierdzeń dotyczących historii, który z grubsza przedstawiłem, ma tak wielką siłę zniewalającą, że czaruje nie tylko historyków i filozofów historii, ale także powieściopisarzy, którzy opierają swe utwory na doświadczeniach historyków. System ten w czarodziejski sposób stara się wpleść w nową formę nawet wtedy, kiedy zostaje celowo zniszczony jak pajęczyna tkana bezustannie z języków zachodnioeuropejskich, czy też szata Penelopy tkana na nowo każdego ranka po jej nocnym zniszczeniu.

Jedną z najbardziej trwałych form tego stale odnawianego, stale pokonywanego rozplątywania stanowią właśnie utwory powieściowe. O ile kwestionowanie własnych wysiłków stanowi istotną część praktyki powieściowej w jej nowoczesnej formie, poczynając od *Don Kichota* poprzez *Tristrama Shandya* do Johna Bartha i J. L. Borgesa, to rozplątywanie polega zarazem na rezygnowaniu z podstawowej metafory określającej prozę powieściową, tzn. z pewnego pojęcia historii. O ile powieść podnosi kwestię kluczowych założeń procesu opowiadania, np. tych dotyczących pojęć początku i końca, świadomości i osobowości, przypadkowości i stopniowego wyłaniania się jednolitego sensu, wtedy to kwestionowanie formy narracyjnej staje się pośrednio kwestionowaniem historii czy pisania o historii. To, co wydawało się *locus standi*, zgodnie z którym powieść została napisana, okazuje się podważone przez czynność opowiadania. O tyle, o ile powieść „dekonstruuje” stwierdzenia o „realizmie” w fikcji, okazuje się także „dekonstruować” naiwne poglądy na temat historii czy pisania o historii. I właśnie zwrócenie uwagi na ten samoniszczący zwrot powieści prowadzący do podkopywania własnego gruntu jest głównym celem tego artykułu.

Posłużę się przykładem *Middlemarch* George Eliot (1871—1872). Jest to chyba dobry przykład, jako że *Middlemarch* nie stanowi w żaden oczywisty sposób części tej tradycji antypowieści, o której wspominałem wyżej, przywołując nazwiska Cervantesa, Sterne’a i Borgesa. *Middlemarch* tkwi solidnie w obrębie tradycji powieści realistycznej i właściwie można by ją uznać za wybitne angielskie dzieło tego gatunku. *Middlemarch* starannie umiejscawia swe wydarzenia w określonym historycznie czasie i miejscu, opisując życie angielskiej prowincji w okresie tuż przed pierwszą reformą systemu wyborczego w Anglii [1832]. Pieczołowicie rekonstruuje historyczne tło tego czasu i miejsca. W tym

sensie jest więc „powieścią historyczną”. Wprost przedstawia swego narratora jako „historyka” i jest wyraźnie oparta na pewnych historycznych założeniach. Wśród nich znajduje się stwierdzenie, że każdy okres historyczny jest unikalny, oraz to, że „siły historii” przesądzą o sposobie życia, jakie można prowadzić w określonym czasie. Życie Dorothei Brooke komplikuje np. brak jakiejkolwiek „spójnej społecznej wiary i porządku, które mogłyby spełniać funkcję wiedzy dla tej żarliwej duszy”⁸. „Czyny rozstrzygające o jej życiu” są „wynikiem połączenia młodych i szlachetnych porywów zmagających się w warunkach niedoskonałego stanu społecznego”, bo jak pisze George Eliot, „nie ma istoty, której wnętrze byłoby tak silne, by nie zależeć w znacznym stopniu od tego, co leży poza nią” III, *Finale*, 464). Właściwie słowo „historia” jest kluczowym terminem już w pierwszym zdaniu *Middlemarch*, gdzie w słynnym porównaniu Dorothea zostaje przedstawiona jako druga św. Teresa (choć różniąc się od niej pod pewnymi względami), św. Teresa jej czasów:

Któż spośród tych, co pragną poznać dzieje człowieka i dowiedzieć się, jak to tajemnicze stworzenie zachowuje się poddane przeróżnym próbom Czasu, nie zastanawiał się choćby przelotnie nad życiem św. Teresy? (I, *Preludium*, 1).

Co więcej, w *Middlemarch* historia stanowi temat w ramach samej opowieści — w historycznych badaniach Casaubona i w powiązaniu historii ze sztuką, co zostaje przedstawione w dyskusjach między Willem Ladisławem i jego niemieckim przyjacielem, Naumannem. Historia jest także stale przedstawiana czytelnikowi jako podstawowa analogia służąca celom narratora.

Nie ma miejsca w tak krótkim artykule na pełną interpretację głównych fragmentów *Middlemarch*, w których pojęcie historii wysuwa się na pierwszy plan. Jednym z przykładów jest znakomity fragment w rozdziale XI, opisujący „zmieniające się granice”, „subtelne falowanie starej prowincjonalnej społeczności”⁹. Przedstawiony tu przez George Eliot model „wzajemnych społecznych zależności” i stopniowej zmiany postawiony jest wyraźnie pod wpływem podobnego modelu Herodota:

⁸ G. Eliot, *Middlemarch*, Cabinet Edition, I „Prelude”. William Blackwood and Sons, Edinburgh, bez daty, 2. Dalsze cytaty z *Middlemarch* będą oznaczone wprost w tekście numerem tomu, rozdziału i strony z tegoż wydania.

⁹ „Niektórzy nieco podupadali, inni wspinali się coraz wyżej; ludzie niższego urodzenia bogacili się, a wybredni gentlemani kandydowali do Parlamentu; niektórzy dawali się ponieść prądom politycznym, inni kościelnym, i w rezultacie okazywało się, że znajdują się w zaskakującym towarzystwie; jednocześnie niektóre osobistości czy rodziny, które trwały niczym niezdobyte twierdze pośród całej tej fluktuacji, powoli zaczynały przejawiać nowe oblicza pomimo swej nie-naruszalności; zmiana była dwojaka, albowiem podlegali jej tak oni sami, jak i ci, którzy patrzyli na nich z boku” (I, XI, 142).

Właściwie bardzo podobne zmiany i przekształcenia do tych zachodzących w dawnej Anglii znajdujemy u późnego Herodota, który także, opowiadając o tym, co było, uznał za stosowne przyjąć los kobiety za punkt wyjścia (I, XI, 143).

Inny przykład to doskonały fragment w rozdziale XX opisujący reakcję Dorothei na „niesłychaną fragmentaryczność” i „niepojętą wagę” Rzymu:

Dla tych, co patrzą na Rzym z ożywczą mocą wiedzy, która napelnia duchem wszelkie formy historyczne i odkrywa wszelkie ukryte zmiany łączące przeciwieństwa, Rzym może być wciąż duchowym centrum i interpretatorem świata. Ale niechaj pomyślą o jeszcze jednym historycznym kontraście — o gigantycznych i niespójnych rewelacjach tego cesarskiego i papieskiego miasta narzuconych nagle pojęciom dziewczyny wychowanej w duchu angielskiego i szwajcarskiego purytanizmu, karmionej surowymi opowieściami protestanckimi i sztuką ograniczającą się do ręcznych robótek; dziewczyny, której żarliwa natura przekształciła cały jej skromny zapas wiedzy w zasady, stapiając jej czyny w ich tyglu, i której gwałtowne uczucia nadały najbardziej abstrakcyjnym rzeczom charakter bólu lub radości (I, XX, 295).

Wreszcie przytoczmy dla przykładu początek rozdziału XV, w którym George Eliot wyraźnie określa swą strategię jako powieściopisarki, przeciwstawiając ją strategii Henry Fieldinga, „owego wielkiego historyka, jak zwykł zawsze o sobie mawiać”:

Ale Fielding żył wtedy, gdy dni były dłuższe (bo czas jak pieniądz oblicza się zależnie od naszych potrzeb), kiedy letnie popołudnia były bardziej przestronne, a zegar tykał wolno w zimowe wieczory. My spóźnieni historycy nie możemy trzymać się tego przykładu, a nawet gdybyśmy to uczynili, jest wielce prawdopodobne, że nasza gadanina byłaby pusta i napuszona, niczym słowa miernego kaznodziei kierowane do prostaczków. Jeśli o mnie chodzi, to mam tyle do zrobienia, co się tyczy rozwikłania pewnych losów ludzkich, widząc, jak są zawikłane i poplątane, że całe światło, którym rozporządzam, musi ulec skupieniu na tej szczególnej sieci, nie zaś rozpraszać się na ową kuszącą grę powiązań zwaną wszechświatem (I, XV, 213—214)¹⁰.

A zatem historia występuje w *Middlemarch* jako jeden z tematów równoległych do szeregu innych. Wśród nich jest religia (udramatyzowana w opowieści Bulstrode'a), miłość (w trzech wątkach miłosnych), nauka (Lydgate), sztuka (Naumann i Ladislaw) i przesady (Fred Vincy). Każdy z tych tematów ujęty jest według tego samego wzoru. W każdym przypadku okazuje się, że bohater ulega złudzeniu, iż wszystkie szczegóły, w obliczu których staje, tworzą całość rządzoną przez jedyny środek, początek lub koniec. W każdym przypadku narrator obala to złudzenie, ukazując, że opiera się ono na błędzie, podstawowym błędzie językowym polegającym na dosłownym rozumieniu metafory, przyjmowaniu założenia, że ponieważ dwie rzeczy są podobne, są równoznaczne, wyrosłe

¹⁰ Zob. także I, VII, 96—97, i II, XXXV, 102—103.

z tego samego źródła lub zmierzające do tego samego celu, wytłumaczalne dzięki tej samej zasadzie. Jak mówi narrator, a co można uznać za diagnozę choroby umysłowej, na którą cierpią wszyscy bohaterowie *Middlemarch*, „my wszyscy, poważni czy beztroscy, zaplątujemy swe myśli w metafory i opierając się na nich działamy na naszą zgubę” (I, X, 127). Casaubon, ulegając omamieniu, krąży bezustannie i bezowocnie w złożonym labiryncie starożytnego mitu, przyjąwszy fałszywe założenie, że istnieje „Klucz do Wszystkich Mitologii”, przekonany, „że wszystkie systemy mityczne czy oderwane fragmenty mitów z całego świata to zwyrodniałe formy pierwotnie objawionej tradycji” (I, III, 33). Lydgate szuka „pierwotnej tkanki”, z której wywodzą się wszystkie organy ciała: „czy nie mają te struktury jakiejś wspólnej bazy, z której wyrosły, tak jak tafta, gaza, siatka, satyna i aksamit biorą swój początek z surowego kokona?” (I, XV, 224). Bulstrode sądzi, że Opatrzność usprawiedliwia jego oszustwa i że jego życiowe sukcesy są dowodem, iż Eóg prowadzi go ku zbawieniu. Biedny Fred Vincy wierzy, że ponieważ jest dobrym człowiekiem, szczęście będzie mu sprzyjać, i „trwa radośnie w wyimaginowanym działaniu, które kształtuje wydarzenia stosownie do pragnień” (I, XVIII, 358): „Jakie znaczenie może mieć przydatność rzeczy jak nie ich przydatność dla człowieczych nadziei? Jeśli tego zabraknie, bezsens i ateizm rozstępują się za nim” (I, XIV, 203). Przędzona przez Rosamond „zwiewna pajęczyna” miłości (I, XXXVI, 304) w okresie zalotów Lydgate’a podchodzi pod ten sam wzór. To także jest tworzenie fikcji rządzonej przez iluzoryczny początek i koniec. W jej przypadku model stanowi literatura. Podobnie jak Emma Bovary, Rosamond czytała zbyt wiele złych powieści. „Rosamond” — mówi narrator — „notowała każde spojrzenie i słowo i oceniała je jako początkowe etapy wyobrazonego z góry romansu, etapy, których sens wynika z przewidywanego rozwoju wydarzeń i ich kulminacji” (I, XVI, 251). Choć u „podłoża tej budowli kryła się jak zwykle beztroska i niefrasobliwość”, czyniąc z niej coś w rodzaju pozbawionej gruntu podstawy, to jednak „cechowała ją niezwykle szczegółowa i realistyczna wyobraźnia, skoro tylko zostały wzniesione podwaliny” (I, XII, 177).

Tragiczny niemalże w skutkach błąd Dorothei polegający na poślubieniu Casaubona jest niczym innym jak opisaną w niezwykle wyszukany sposób wersją tego uniwersalnego błędu. Dorothea jest zarazem „żarliwa” i „teoretyczna”. Jej żarliwość przejawia się w szukaniu jakiegoś przewodnika, który przekształciłby drobiazgi składające się na jej codzienne życie, tłumacząc ich istnienie w kategoriach jakiegoś idealnego końca. Jej błąd wynika z „przesadnego entuzjazmu co do celów życia, entuzjazmu podsycanego głównie przez swój własny żar” (I, III, 38). Jest to błąd w interpretacji, raz jeszcze błąd polegający na przyjmowaniu symbolicznego podobieństwa za identyczność. Sądzi, że skoro Casaubon przypomina jej św. Augustyna, Pascala, Bossueta, Oberlina,

swego XVII-wiecznego imiennika, a także Milтона i „rozumnego Hoo-kera”, musi być odpowiednikiem tych duchowych geniuszy, „przewodnikiem, który poprowadzi ją najwspanialszą z dróg” (I, I, 12; III, 40)¹¹. „Naprawdę udane małżeństwo może być wtedy, gdy mąż jest czymś w rodzaju ojca” (I, I, 12). Casaubon stanowi tekst, zbiór znaków, które Dorothea błędnie odczytuje, zgodnie z ową powszechną skłonnością do błędnej interpretacji, którą zarażeni są wszyscy bohaterowie *Middlemarch*. „Tekst czy to proroka, czy poety” — mówi narrator, nawiązując do „odczytania” Casaubona przez Dorotheę — „mieści to wszystko, co możemy weń włożyć, i nawet błędy gramatyczne budzą zachwyt” (I, V, 72), a w innym miejscu:

Znaki to małe wymierzalne rzeczy, ale interpretacje nie mają granic, a u dziewcząt o słodkiej, żarliwej naturze każdy znak może budzić zachwyt, nadzieję i wiarę, bezkresne jak niebo i upstrzone gdzieniegdzie drobinami materii przyjmującymi formę wiedzy (I, III, 34).

Wszystkim tym formom mistyfikacji stale towarzyszy przekonanie, że historia jest progresywna, teleologiczna. Złudzenie to ulega dekonstrukcji podobnie jak pozostałe, być może nawet bardziej wyraźnie i w sposób, który szczególnie odpowiada moim zamierzeniom, jako że przykładem podanym przez George Eliot jest heglowska teoria, iż sztuka współdziała w biegu świata i uczestniczy w samorozwoju ducha świata. Will Ladislaw jest rzecznikiem przeprowadzanego przez George Eliot obalenia tego szczególnego rodzaju związku między historią a narracją. W odróżnieniu od pozostałych postaci nie pragnie on odnajdywać początków. Casaubon robi kwaśną uwagę, jakoby tamten „twierdził, że wołałby nie znać źródeł Nilu i że powinny istnieć pewne niezbrane rejony pełniące rolę raju dla wyobraźni poetyckiej” (I, IX, 120). Wykpiwa wyznawaną przez Naumanna heglowską czy „nazareńską” teorię sztuki:

boskość przechodząca w stadium wyższej doskonałości wyczerpana do ostatnich granic po to tylko, by zapełnić kawałek pańskich płócien. Jestem dyletan-tem, to prawda, nie sądzę jednak, by cały wszechświat zmierzał wszelkimi siłami ku wątpliwej doniosłości pańskich obrazów (I, XIX, 290),

i przedstawia Dorothei ironiczną parodię teorii Naumanna, opisując swój własny obraz:

Przyjmuję Tamerlana w jego rydwanie za straszliwy bieg fizycznej historii świata smagający biczem ujarzmione dynastie. Moim zdaniem jest to dobra mistyczna interpretacja.

¹¹ Warto zaznaczyć, że Dorothea także popełnia błąd, wierząc w wyjaśniające moce źródeł: „Może potrzebny byłby także hebrajski, przynajmniej alfabet i kilka słów-źródeł, aby dotrzeć do istoty rzeczy” (I, VII, 93). Szukanie źródeł przez Casaubona i Lydgate’a zob. W. J. Harvey, *The Intellectual Background of the Novel*. W: *Middlemarch: Critical Approaches to the Novel*. Ed. B. Hardy. University of London, The Athlone Press, London 1967, s. 25—37.

Dorothea pyta: „Czy Tamerlan ma symbolizować trzęsienia ziemi i wulkany?” Na co Will odpowiada: „O tak, (...) i migracje ludów, i karczowanie lasów, i Amerykę, i maszynę parową. Wszystko, co tylko można sobie wyobrazić!” „Jakże trudna to forma stenografii!” — mówi Dorothea (I, XXII, 326—327).

A zatem próbę demitologizacji występującą w *Middlemarch* można określić jako rozplątywanie różnych wersji systemu metafizycznego, od którego zależy tradycyjne pojęcie historii. Mimo tego uciekania się do konwencjonalnego *locus standi* i określania się jako przekształcona forma historii powieść wyciąga spod siebie, rzecz można, dywanik i pozbawia się tego solidnego oparcia, bez którego, jeśli przyznać rację Henry Jamesowi, znajduje się w „próżni”. Fikcja George Eliot rezygnuje ze swego oparcia w historii, dowodząc, że to oparcie jest także fikcją, metaforą, mitem, kłamstwem, podobnie jak przeprowadzona przez Dorotheę interpretacja Casaubona, czy czytanie przez Bulstrode’a swego religijnego przeznaczenia.

Wysiłek George Eliot dokonany w *Middlemarch* nie jest jednak całkowicie negatywny. Metafizyczne pojęcia historii, opowiadania i poszczególnych losów ludzkich zastąpione zostają innymi pojęciami. Pojęcia początku, końca i trwania zastępują kategorie powtórzenia, różnicy, braku ciągłości, otwartości oraz wolnej i sprzecznej walki poszczególnych energii ludzkich, każdej widzianej jako centrum interpretacji, tzn. błędnej interpretacji całości. Historia dla George Eliot nie jest chaosem, ale nie rządzą nią też żadne z góry ustalone zasady czy cele. Jest zbiorem aktów, a nie biernym, nieuchronnym procesem. Jest wynikiem nie uporządkowanej energii tych, którzy ją tworzą, jak również interpretacji, jakie te siły narzuciły historii. Jej zdaniem historia dzieli się na warstwy, zawsze w ruchu, zawsze w marszu, zawsze gotowa poddać się kolejnemu uporządkowaniu przez tych, którzy przyjdą później. Rzym jest „duchowym centrum” nie ze względu na swój tajemniczy początek, ale dlatego, że jest „interpretatorem świata”. Rzym jest miejscem, gdzie przez wieki skupiała się najbardziej intensywna działalność interpretacji. Jak stwierdza narrator w innym miejscu, „dusze żyją w ciągłych echach, a wszystko, co znajduje dla siebie niezwykle wyraz, musi mieć jakieś źródła, choćby pochodziły one tylko od interpretatora” (I, XVI, 243). Jedynym źródłem jest akt interpretacji, tzn. akt woli władania narzucony wcześniejszemu „tekstowi”, który może być samym światem widzianym jako tekst, zbiór znaków. Takie znaki nie są bezwładne. Są niczym innym jak materią, podobnie jak „niesłychana fragmentaryczność” Rzymu. Jednocześnie są jednak zawsze obciążone wagą wcześniejszych interpretacji. Tak więc reakcja Dorothei na Rzym dołącza się do nakładanych warstwa za warstwą interpretacji Rzymu dokonanych wcześniej, „gigantyczne niespójne rewelacje o tym cesarskim i papieskim mieście narzucone nagle pojęciom dziewczyny wychowanej w duchu angielskiego

i szwajcarskiego purytanizmu” tworzą „kolejny kontrast historyczny” i nabierają nowego znaczenia poprzez wyrażoną przezeń reakcję. Choć życie Dorothei nie ma określonego celu, tak samo jak ma nie inny jak tylko przypadkowy początek, to jednak ona sama może nadać mu cel, co też w końcu czyni, postanawiając poślubić Ladisława. Tak samo ja, choć przeszłość nie ma stałego „znaczenia”, mogę nadać jej sens poprzez sposób, w jaki dostosowuję ją do teraźniejszości, tak jak narrator nadaje sens życiu Dorothei, powtarzając go w poświęconej jej opowieści, i tak jak czytelnik dodaje siebie do tego łańcucha w trakcie interpretowania powieści.

Pojęciem, że dzieło sztuki jest organiczną całością i że życie ludzkie stopniowo odkrywa przeznaczony mu sens, George Eliot przeciwstawia koncepcję tekstu składającego się z różnic i koncepcję ludzkich losów, które nie mają żadnego jednostkowego sensu, dla których „każda granica jest tak samo początkiem, jak i końcem” (III, *Finale*, 455). Takie życia mają sens nie same w sobie, ale ze względu na wpływ, jaki wywierają na innych, tzn. w wyniku ich interpretacji dokonywanej przez innych ludzi. Zamiast tych błędów, które stają się przyczyną cierpień bohaterów *Middlemarch*, George Eliot przedstawia życie każdego z bohaterów powieści jako nie dające się usprawiedliwić przez żaden idealny początek czy koniec. Każdy wywiera inny wpływ na otoczenie, wpływ, którego nie sposób uogólnić czy przewidzieć, ale „niezwykle złożony”, jak „bogata natura” Dorothei, która dawała przecież piękne wyniki, choć były one „niczym owa rzeka ujarzmiona przez Cyrusa, tak że marnowała się w kanałach nie znanych niemal na ziemi” (III, *Finale*, 465). A zamiast koncepcji wyszukanej formy organicznej, formy zogniskowanej wokół jednego punktu, formy wytworzonej wokół pewnych absolutnych, dających się uogólnić tematów, George Eliot przedstawia pogląd na formę artystyczną jako nieorganiczną, nie zogniskowaną i przerywaną. Według tej koncepcji forma opiera się na niepodobieństwie i różnicy. Pogląd ten wyrażony jest w jej niezwykle, niewielkim objętościowo eseju *Notes on Form in Art* (1868)¹² oraz w samej strukturze *Middlemarch* (także w jej metaforycznej tkance), jak również w wyraźnych stwierdzeniach zawartych w powieści.

„Zasadniczo” — stwierdza George Eliot — „formę stanowi niepodobieństwo, {...} i {...} każda różnica jest formą”¹³. „Sprzeciwiam się jakimkolwiek kategorycznym stwierdzeniom” — pisze w jednym z fragmentów *Middlemarch* (I, X, 125). W kilku miejscach powieści dowodzi, że wszystkie uogólnienia są fałszerstwami, wywodzą się bowiem z połączenia poszczególnych przykładów zupełnie różniących się od siebie. „Ale

¹² *Essays by George Eliot*. Ed. T. Pinney. Columbia University Press, New York 1963, s. 432—436.

¹³ *Ibidem*, s. 432—433.

to, co przytrafia się nam wszystkim” — pisze o pobudzaniu wyobraźni przez uczucia — „przytrafia się niektórym w sposób daleko różniący się od innych” (II, XLVII, 297). W innym miejscu stwierdza: „Próżność nie jest zawsze taka sama, lecz zmienia się w zależności od szczegółów konstrukcji duchowej, które sprawiają, że się od siebie różnimy” (I, XV, 226). Wreszcie jako ostatni przykład przytoczmy uwagę, że „istnieje wiele cudownych tworów na świecie określanych wspólnym mianem miłości, domagających się przywileju uchodzenia za wzniosłe szaleństwo, które ma wszystko usprawiedliwiać” (II, XXXI, 41). Faktycznie to właśnie ta „moc uogólniania daje ludziom, choć omylnym, taką przewagę nad ciemnymi zwierzętami” (III, LVIII, 90).

Middlemarch jest zatem przykładem formy wynikającej z niepodobieństwa i różnicy, formy, którą nie rządzi żaden absolutny środek, początek, czy koniec. Sens tej powieści wynika z zestawienia wielu wątków. Trzy wątki miłosne np. tak samo się różnią od siebie, jak i są do siebie podobne. Historia Dorothei, Casaubona i Willa zawiera abstrakcyjne, metafizyczne słownictwo, podobnie jak w początkowym opisie Dorothei jako „zarliwej” i „teoretycznej” w poszukiwaniu drogi do „idealnego celu”. Ten wyszukany styl jest poparty przez ostrożnie i jakby skrycie manipulowaną analogię z mitem o Ariadnie i Dionizosie. Uzasadnieniem dla tego powtórzenia starożytnego mitu we współczesnej Anglii jest niewątpliwie wyznawana przez George Eliot teoria mitu, przejęta od Davida Friedricha Straussa i Ludwiga Feuerbacha, teoria, która antycypuje podobne koncepcje mitu ukryte w takich „fikcyjnych portretach” jak *Denys L’Auxerrois* i *Apollo in Picardy* Waltera Patera. Z kolei historia Rosamond i Lydgate’a opowiedziana jest stylem średnim, podstawowym stylem XIX-wiecznej prozy realistycznej. Niższy, pastoralny, komiczny czy ironiczny styl użyty jest do opisanja zalotów Freda Vincy do Mary Garth. Badacze popełniają błąd, spodziewając się, że cała powieść utrzymana będzie w jednym homogenicznym, „realistycznym” stylu. W rezultacie błędnie ją rozumieją i oceniają, a przejawia się to np. w tym, co czasami mówią o Willu Ladislawie.

Middlemarch jest wreszcie przykładem formy jako różnicy w oddziaływaniu na czytelników. Powieść, podobnie jak Dorothea, jest „niezwykle złożona”. Nie sposób przewidzieć, jak oddziała na czytelników, gdy torują sobie drogę poprzez labirynt słów, interpretując je, jak tylko potrafią, a żadna z tych interpretacji nie jest ostateczna, lecz każda błędna w tym sensie, że tekst mieści to, co czytelnik może weń włożyć. Czytelnik powieści, podobnie jak Dorothea, Lydgate, czy Casaubon, łączy podobne elementy i wydobywa wzory spośród różnaitości, postępując w sposób, który jest ukazany w powieści jako zarówno w pełni ludzki, jak i nieuchronnie błędny — narzucenie woli panowania nad tekstem. Jak mówi Nietzsche, nieświadomie powtarzając za samą George Eliot, „zdolność odczytania tekstu jako tekstu, bez wprowadzania interpretacji

stanowi najwyższą formę »wewnętrznego przeżycia«, być może niemożliwą do osiągnięcia”¹⁴.

To nie przypadek, że *Middlemarch* jest wciąż błędnie odczytywany jako afirmacja owego metafizycznego ujęcia historii, które faktycznie w tak wyszukany sposób dekonstruuje. System ten, a zarazem jego dekonstrukcję widać w pozornie ścisłej zgodności różnych wątków, w skłonności narratora do krańcowych uogólnień („wszyscy rodzimy się w głupocie moralnej, traktując świat niczym wymię karmiące nasze boskie ja” (I, XXI, 323)), w pozornej organizacji całego tekstu zgodnie z pewnymi służącymi podsumowaniu metaforami — metafora pajęczyny czy płynącej wody. *Middlemarch* jest przykładem ciągłego, nieuchronnego snucia pajęczyny metafizyki, nawet w tekście tak wyraźnie poświęconym skurczeniu jej do „rozmiarów pigułki”¹⁵, by pokazać w ten sposób, jaka naprawdę jest.

Mimo to, dla tych, którzy są zdolni to dostrzec, *Middlemarch* jest przykładem utworu powieściowego, który nie tylko przedstawia metafizyczne ujęcie historii, ale również proponuje inny wariant, zgodny z systemami Nietzschego i Benjamina, ujętymi w cytatach, od których rozpocząłem ten artykuł. Podobnie jak Benjamin, George Eliot odrzuca historyzm z jego koncepcjami postępu i homogenicznego czasu, w jakim ten postęp się ujawnia. Podobnie jak Benjamin uważa ona pisanie o historii za akt powtarzania, w którym terażniejszość obejmuje władanie nad przeszłością i uwalnia ją dla celów terażniejszości, obalając przy tym ciągłość historii.

Na koniec pozwolę sobie przytoczyć i skomentować fragment z *Tez historiozoficznych* Benjamina, fragment znajdujący się tuż przed cytatem przywołanym przez mnie na początku artykułu. Tekst ten przedstawia jeden model ujęcia historii, który można by przyrównać do stosunku Dorothei do historii, w obliczu której staje w Rzymie, stosunku George Eliot do opowieści, którą opowiada, oraz stosunku czytelnika do tekstu *Middlemarch*, gdy wydobywa go z przeszłości jako środek zrozumienia jednego z aspektów związku między historią a narracją. Trudność tego fragmentu polega na tym, że podobnie jak *Middlemarch* może on być czytany jako kolejna afirmacja systemu metafizycznego, który w istocie obala, w tym przypadku przez użycie języka heglowskiego i języka żydowskiego mesjanizmu¹⁶. Fragment ten zawiera zarówno metafizykę, jak

¹⁴ F. Nietzsche, *The Will to Power*. Transl. W. Kaufmann, R. J. Hollingdale. Vintage Books, New York 1968, § 479, s. 266. Oryginał niemiecki: F. Nietzsche, *Werke*, Hrsg. K. Schlechta. Carl Hanser Verlag, München 1966, t. 3, s. 805.

¹⁵ „Czy ktoś kiedy skurczył do rozmiarów pigułki pajęczynę przedmałżeńską znajomości?” (I, II, 30).

¹⁶ Nawet Martin Jay w swej miarodajnej historii szkoły frankfurckiej popełnia ten sam błąd interpretacyjny, którego najwyraźniej nie ustrzegli się koledzy

i jej dekonstrukcję, podobnie jak wszystkie próby tego rodzaju zmierzające do uzyskania wolności z tego, co jest nieuchronnie wpisane w słowa, których jakkolwiek są niedoskonałe, musimy używać, aby w ogóle mówić:

Myślenie to nie tylko ruch myśli, lecz w tej samej mierze ich uciszenie. Tam gdzie myślenie zatrzymuje się nagle w nasyconej napięciami konstelacji, powoduje jej wstrząs, w którego wyniku krystalizuje się ona jako monada. Historyczny materialista dociera do przedmiotu historycznego jedynie tam, gdzie wychodzi mu on naprzeciw jako monada. W strukturze tej widzi on oznakę mesjanistycznego powstrzymania biegu wydarzeń, inaczej mówiąc, rewolucyjnej szansy w walce za uciśnioną przeszłość. Wykorzystuje ją, aby konkretną epokę wyrwać z homogenicznego biegu dziejów; tak też wyrwa z epoki konkretne życie, a konkretne dzieło w twórczości całego życia. Plon jego metody postępowania polega na tym, że w dziele zachowana zostaje twórczość całego życia. W twórczości całego życia — epoka, a w epoce — bieg dziejów. Pożywny owoc rzeczy rozumianych historycznie zawiera w swoim miąższu czas jak cenne, lecz pozbawione smaku ziarno¹⁷.

Mesjanistyczne ustanie wydarzeń, o czym można się przekonać na podstawie innych tez historiozoficznych, nie stanowi „teraz” w sensie niemieckiego słowa *Gegenwart*. Nie jest obecnością terażniejszości, ani — jak błędnie zapewnia nota do angielskiego przekładu — w żaden bezpośredni sposób „mistycznym *nunc stans*”¹⁸. Jest to *Jetztzeit* czasu jako powtórzenia, w typowo jak się zdaje żydowskim wyczuciu autentycznego ludzkiego czasu. Jest to czas polegający na pozbywaniu się terażniejszości poprzez wieczne powtarzanie przeszłości, w której Mesjasz jeszcze nie przybył, ale nadchodził w terażniejszości, w której znowu jeszcze nie przybył, ale właśnie nadchodzi, zgodnie z tym aforyzmem z Karola Krausa, który przytacza Benjamin, a który mówi, że „początek jest celem”¹⁹. Jest to teraz stanowiące puste powtarzanie przeszłości, która nigdy nie była terażniejszością, a jednocześnie jest to antycypacja przyszłości jako „czegoś, co zawsze będzie następować”. Powtarzając słowa z 18 *Brumaire’a* Marksa, Benjamin pisze:

Tak więc dla Robespierre’a starożytny Rzym stanowił naładowaną chwilą obecną przeszłość, wyrwaną z kontinuum historii. Rewolucja Francuska określała się jako nawrót do Rzymu. Przywracała stary Rzym, tak samo jak moda przywraca dawne stroje²⁰.

Pozbawione smaku ziarno czasu uwolnione przez owoc historii rozumianej jako powtarzanie stanowi czas nie jako homogeniczną ciągłość, lecz jako wieczną nieobecność jakiegokolwiek *locus standi*. To pozba-

Benjamin z Frankfurt Institut. Zob. M. Jay, *The Dialectical Imagination*. Little, Brown, Boston and Toronto 1973, s. 200—201.

¹⁷ Benjamin, *op. cit.*, s. 162.

¹⁸ *Ibidem*, s. 160.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

wione smaku ziarno czasu jest prawdziwym imieniem dla tej „próżni” fikcji literackiej, której tak obawia się Henry James. Brak stałego powtarzania wytrąca oderwaną monadę, zastygłą w bezruchu, z homogenicznego biegu historii, aby zawładnąć nią w teraźniejszości, która nie jest teraźniejszością. Jest to ustanie wydarzeń w metalepsyjnym przyjmowaniu przeszłości, jednocześnie jej zachowanie i anulowanie. To powtarzanie rozczłonkowuje kręgosłup logiki i uwalnia zarówno historię, jak i fikcję na chwilę przed ponownym utkaniem sieci pajęczej z iluzorycznych ciągłości początku prowadzącego do celu wiodącego do końca.

Przełożyła Monika Adamczyk