

Anna Burzyńska

Literatura jako sztuka uwodzenia : przyczynek do tematu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (52), 141-157

1998

Artykuł został 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.

Anna Burzyńska

Literatura jako sztuka uwodzenia (Przyczynek do tematu)

Po cóż się pisze, ostatecznie? – Dla podziwu albo dla miłości, albo dla wzbudzenia sympatii, współczucia, pobudki tej rzeczy są zupełnie te same, co te, dla jakich udzielamy się towarzysko. A zatem dzieło, które u publiczności, zamiast sympatii i tego tak słodkiego uwielbienia, wzbudza raczej niechęć, ba, często wstręt wyraźny do pisania, które nie służy jego powodzeniu, zwłaszcza u ptci pięknej, dzieło brzydkie – nie jest najlepszym interesem, jaki można zrobić na literaturze.¹

Ubolewając nad całkowicie beznamiętnym klimatem ostatnich metodycznych odczytań *Jądra ciemności*, Richard Rorty domagał się nie tak dawno miłości lub nienawiści w kontakcie z literaturą, w miejsce dbałości o precyzję konceptów postulując zwiększenie temperatury uczuć. Czytelnik – lub krytyk, jakiego pochwałałby Rorty – nie powinien tworzyć monotonnych taksonomii, lecz po prostu powinien dać się ponieść emocjom, ponieważ, jak argumentował: „wielka miłość lub wielka odraza jest tym, co nas zmienia, zmieniając użytek,

¹ W. Gombrowicz *O brudach i urokach*, w: *Dzieła*, t. 12: *Varia*, pod red. J. Błońskiego i J. Jarzębskiego, Kraków 1995, s. 180–181.

jaki uczynimy z ludzi, rzeczy, tekstów, które napotkamy w dalszym ciągu życia”². Niewątpliwie efektywnych pomysłów Rorty’ego nie należy z pewnością traktować całkiem serio, można jednak przez chwilę poddać próbie refleksji odwrotną stronę prezentowanego tu medalu – kochać lub nienawidzić literaturę znaczy bowiem także poddać się tkwiącym w niej samej siłom, a zarazem – dostrzec w niej źródło niechęci lub – właśnie – sztukę uwodzenia.

Potoczne stwierdzenie: „literatura uwodzi”, nie jest oczywiście weryfikowalnym sądem, należeć może co najwyżej do troskliwie pielęgnowanych przez pragmatystów „prawdziwych przekonań”, a jak to z przekonaniem bywa – jest przyjmowane na wiarę i w pewnym sensie automatycznie. „Tekst literacki uwodzi”, znaczyć może najogólniej (i zawsze raczej ogólnie), że olśniewa, porywa, pobudza, działa na zmysły, oczarowuje, wprawia w zachwyt, pozwala się zapomnieć i oddać bez reszty lekturze itd. Stwierdzenie to może się odnosić zarówno do oddziaływania tekstu w sferze inwencyjnej – samym tematem („sport i miłość – pisze Gombrowicz w jednej z recenzji – o t o wędka, na którą (autor) łapie swą publiczność”³), jak i w sferze dyspozycyjnej („porywająca architektonika powieści”) i oczywiście elokucyjnej („nieodparty urok środków wyrazu”). „Uwodzenie” wraz z całą infrastrukturą semantycznego pola nie jest, rzecz jasna, żadną kategorią ani też terminem. Jest co najwyżej swego rodzaju metaforą, przeniesieniem jakości, zwykle o charakterze emocjonalnym, w obszar literackiej pragmatyki. Jednak stwierdzenie „literatura uwodzi” niekoniecznie musi pozostać całkowicie błahe i niewinne, choć oczywiście można pozostawić je sferze potoczności, przystając na to, iż będzie ono jednym z niewiele znaczących sloganów. Bywa jednak, że próbuje się dostrzec nieco głębszą strukturę tej metafory, odwołując się do uruchamianego przez nią w oczywisty sposób kodu erotycznego. Jednoznacznie erotyczny, oczywiście nie jedyny, ale niewątpliwie uprawniony kontekst „uwodzenia”, przywołuje wizję literatury jako aktywności wywodzącej się z impulsu seksualnego, stając się propozycją wyprawy w kierunku intymnych źródeł pisania i czytania.

² R. Rorty *Kariera pragmatysty*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, pod red. S. Colinięgo, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 106.

³ W. Gombrowicz *O zakres i granice powieści popularnej*, w: *Dzieła*, t. 12, s. 143.

I tak, na przykład, badając źródła urzeczenia pisarstwa Henri de Montherlanta motywem Don Juana, Patrick Grainville niepostrzeżenie nadaje wątkowi uwodziciela z Sewilli wymiar szerszy, znacznie przekraczający ramy miłosnej opowiadki. Donjuanizm staje się tu swego rodzaju filozofią literatury. Don Juanowie Montherlanta, Costals z *Dziewcząt*, Guiscart z *Róży piasków*, „trzeźwi i namiętni, metodyczni [...], wykraczają poza granice mitu, by zagarnąć rozleglejsze włości [...], ten nienasycony głód pociąga za sobą uwodzenie całego świata”⁴, stale nie zaspokojone pragnienie podboju znajduje upust w pisaniu, pisanie i uwodzenie podlegają ciągłemu utożsamianiu. Donjuanizm jest tyleż obrazem świadomości twórczej, co żywiołem twórczej wyobraźni, a ostatecznie okazuje się siłą napędową literatury. Grainville pisze:

Człowiek przejawia się konkretnie, podejmując próbę wszechwiedzenia; na tej płaszczyźnie trzeba mu raczej zmysłów niż myśli. Cierpi nie tyle z powodu niewiedzy, ile raczej z powodu pragnienia. Dlatego właśnie może wyrazić się nade wszystko poprzez ekspresję literacką, z jej chwiejnością, z różnymi określeniami, które nakładają się na siebie, korygują się wzajemnie, odnajdują chwilową harmonię, szukają się podejmując podbój, już to pełen wahania, już to żywiołowy, podbój białych kartek lub życia pojętego jako przestrzeń. Fale, ogień Don Juana, toczą się skroś słowa pisanego, oblekają się w ciało, wchłaniając biały świat kartek i słów, świat rzeczywistości pożądanej.⁵

Wszechwładność pragnienia, stale ponawiany „podbój białych kartek”, ciągle nie zaspokojona, a więc nieprzerwanie twórcza pożądliwość („godzina Don Juana nie jest pełnią, lecz wypełnianiem” – słusznie dorzuci Grainville), to tylko niektóre konotacje ucieleśnione w osobie Don Juana „uszlachetnionego”, jak z kolei przedstawia go Ortega y Gasset, nie cynicznego rozpustnika, lecz posiadacza „tajemnej mocy rozkochiwania”⁶, bliskiego krewnego Fausta, jakim chce go widzieć Kierkegaard. Don Juan z Kierkegaardowskich *Stadiów erotyki bezpośredniej* – uosobienie „erotyki pojmowanej jako uwiedzenie”⁷, przywodzi na myśl marzenie, skrętnie skrywane w każdym akcie pisania

⁴ P. Grainville *Don Juan i donjuanizm w twórczości Montherlanta*, przeł. A. Tatariewicz, „Literatura na Świecie” 1973 nr 8–9, s. 168.

⁵ Tamże, s. 170.

⁶ J. Ortega y Gasset *Wprowadzenie w Don Juana, w: Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 114.

⁷ S. Kierkegaard *Stadia erotyki bezpośredniej*, w: *Albo – Albo*, t. 1, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 103.

– marzenie o uwiedzeniu. Marzenie to nie ziszcza się jednak przecież tylko w „podboju białych kartek”, w zdobyciu, jak chce Grainville – „rzeczywistości pożądanej”. Na samym końcu albo raczej na samym początku łańcucha pragnień (nieuchronnie trójkątnych) zawsze przecież jest uwodzony Inny – widz, słuchacz, czytelnik. Spektakl, który rozgrywa się na literackiej scenie uwodzenia (nie mylić z Freudowską sceną uwiedzenia), spektakl nie tylko sensu, lecz także rozkoszy zmysłowych, toczy się pomiędzy pragnieniem Innego, które nigdy do końca nie zostanie zaspokojone, a uwiedzeniem Innego, które nigdy nie ukaże się w pełni oczywistości. W trakcie zaś – cały repertuar zabiegów, wybiegów, forteli, kuszeń, mamień, nawet oszustw, jednym słowem „uwodzicielska gra” o duszę, umysł oraz ciało lub – jak żartem, a piekielnie serio mówił Gombrowicz – „sztuka podobania się”⁸.

Gombrowicz, rzecz jasna, nie pojawia się tu przypadkowo, dla niego to wszakże pisanie było „nieustającym konkursem piękności i uwodzenia”⁹, literatura zaś wabiła swoją ostentacyjnie erotyczną naturą. Gombrowicz w tekstach krytycznych z lat trzydziestych opisywał, jak utwór „bierze czytelnika” i wskazywał, dzięki czemu lektura może być „pociągająca”¹⁰. Gombrowicz rozprawiał o „umiejętności właściwego «podania się», uwiedzenia czytelników”¹¹. Gombrowicz wreszcie, ponad trzydzieści lat wcześniej, zanim uczynił to Roland Barthes, pisząc o specyfice twórczości literackiej, używał określeń „rozkosz rozmowy” i „przyjemność gry”¹². Pełne pasji i – nie da się ukryć – nieodparcie uwodzicielskie przenoszenie erotyzmu na mechanizmy pisania i czytania zawdzięczamy oczywiście także Barthes’owi, a zwłaszcza praktykowanemu przez niego miłośnemu dyskursowi krytycznemu.

⁸ W. Gombrowicz *Pisarze z góry i pisarze z dołu*, w: *Dzieła*, t. 12, s. 294.

⁹ S. Chwin *Rady i niepokoje. Parę odpowiedzi i prób utrudnienia odpowiedzi na pytanie „Czym jest pisanie”*, „Dodatek Literacki” do „Gazety Wyborczej” z 9 września 1997 nr 9, s. 10.

¹⁰ W. Gombrowicz *O zakres i granice powieści popularnej*, w: *Dzieła*, t. 12, s. 142–143. Na obecne w wielu wypowiedziach Gombrowicza wzmianki dotyczące sposobów uwodzenia czytelnika zwraca słusznie uwagę W. Bolecki w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. II, Kraków 1996, s. 123.

¹¹ Pisze o tym także J. Jarzębski *Kokon*, w: W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 12, s. 6.

¹² W. Gombrowicz *Metoda odwrotu*, w: *Dzieła*, t. 12, s. 388.

Metaforyka erotyczna, której późny Barthes okazał się najbardziej namiętnym rzecznikiem, wyrażać miała ostatecznie najtrafniej istotę literatury. Literatura, w Barthes'owskim idiolekcie, rozbuchanym po scjentystycznej kwarantannie, stawała się aktywnością tyleż sensotwórczą ile sensu-álną i seksu-álną, pisanie – okazywało się radosnym uwodzeniem czytelnika, tekst – maszynerią pokuszeń i siedliskiem zniewoleń, topografią zakazanych zakamarków, autor – „wielością oczarowań”, podmiot – „podmiotem do kochania”¹³, zaś ekstatyczne odczucie rozkoszy (*jouissance*) – najbardziej adekwatnym stanem lektury¹⁴.

Nie trzeba oczywiście dowodzić obecności głębszych przyczyn, skłębionej tła i wielorakich celów uwodzenia w pisaniu, choć ich analizę (samą w sobie niewątpliwie bardzo pociągającą), wypada niestety odłożyć na inną okazję. Jeżeli jednak o istnieniu uwodzicielskiej mocy literatury, która pozwala zapomnieć się i oddać, nie trzeba przekonywać nikogo, kto lubi czytać, znacznie trudniej odpowiedzieć na pytanie, na czym tak naprawdę owo uwodzenie polega. Lub inaczej – o ile mniej więcej znamy sposoby realizacji i zakres co najmniej sześcioro z wymienianych przez Jakobsona literackich działań, których skutków może doświadczać odbiorca przytomny, zdystansowany, uważny i w pełni świadomy, o tyle trudniej zdać sobie sprawę z tego, czym właściwie zostaje on potraktowany w upojnych chwilach ekstazy. Spróbujmy więc rozważyć wstępnie, czy, po pierwsze: da się określić teoretycznie to, czym literatura uwodzi, po drugie: kogo właściwie literatura uwodzi, a w końcu: czy metafora uwodzenia może podnieść refleksję o literaturze.

Warto może rozpocząć od zebrania paru oczywistości dotyczących samego pojęcia „uwodzenia”. Hasła słownikowe nie zaskakują niczym szczególnym. W semantycznym polu pojęcia znajduje się przede wszystkim: zachęcanie (do siebie), nakłanianie, usidlanie, wciąganie, bałamucenie, pociąganie i wabienie. Słowniki wskazują także na nieodłączną dla uwodzenia współobecność budzenia zachwytu i oszukiwania. Uwodzić to wszakże urzekać i zwodzić, wzbudzać podziw i stwarzać

¹³ R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 11.

¹⁴ R. Barthes *Le Plaisir du texte*, Paris 1973.

pozory, olśniewać i mamić, co skądinąd złączyć można w jednej cudownie pojemnej formułce: o-czarować. Uwodzenie waloryzowane jest na ogół negatywnie – jego cel jest zwykle niecny, a środki nie zawsze wybredne. Najistotniejszym rysem uwodzenia jest jednak jego strategiczność – począwszy od kroczków drobnych i nieznaczących (jak rozchylony kołnierzyk koszuli) do skomplikowanych planów i taktyk. Te zaś znamy chyba najlepiej z literatury – chociażby z Kierkegaardowskiego *Dziennika uwodziciela*¹⁵ i oczywiście z *Niebezpiecznych związków*, gdzie czynność uwodzenia nabiera wręcz rangi sztuki łowieckiej lub wojennej. O terenie polowań i polu bitewnym, o „wzorowej czystości metody” mówi wszak Valmont, chwając się, że „uśpił nieprzyjaciela, aby go łatwiej dosięgnąć na szanach”¹⁶. Strategiczność działania i wewnętrzną dynamikę uwodzicielskiego oczarowywania najlepiej unaocznic może właśnie literacki opis klasycznej i jednoznacznej sytuacji uwiedzenia. Opis ów warto w tym momencie przytoczyć, jako że będzie przydatny dla naszych dalszych rozważań.

Uwodzenie jako akt komunikacji

Scena rozgrywa się we współczesnej, postmodernistycznej wersji historii Don Juana – powieści G. Johna Bergera. Dla przypomnienia: podczas bohaterskiego wyczynu Peruwiańczyka Geo Chaveza, pierwszego lotnika, który odważył się dokonać przelotu nad Alpami, Giovanni dokonuje uwiedzenia pokojówki. (W celu zwiększenia dynamiki opisu zastosujemy podział aktu uwodzenia na akty).

[AKT I]

Po wyjściu z jadalni G. nie poszedł na taras, lecz pobiegł na dziedziniec za hotelem, gdzie stał duży drewniany budynek. [...] Pokojówka stała na zewnętrznych drewnianych schodach i wpatrywała się w niebo. Zawołał ją po imieniu: Leonie! – i wyciągnął rękę, wskazując, że ma zejść na dół. Ujął ją za ramię i kazał iść prędko: najlepiej wszystko zobaczą z balkonu przy jego pokoju.

¹⁵ S. Kierkegaard *Dziennik uwodziciela*, w: *Albo – Albo*, s. 344–521.

¹⁶ Zwraca na to uwagę także A. Siemek we wstępie do: P.A.F. Choderlos de Laclos *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1993, s. 17.

Mogła się nie zgodzić. Był to najłabszy punkt jego planu strategicznego. Wiedziała doskonale, że dzieją się równocześnie dwie rzeczy: aeroplan leci w górze jak ptak i mężczyzna, który przez pięć dni nie dawał jej spokoju, zasypywał ją liścikami, żartował, prowadził z nią szeptem rozmowy, wyznawał jej miłość i prawił wyszukane komplementy, teraz ciągnie ją do swego pokoju; ponadto wiedziała, że on wie, że ona codziennie po obiedzie ma dwie godziny wolne od pracy. Szła za nim, ponieważ niezwykłość obydwóch dziejących się rzeczy świadczyła o tym, jak wyjątkowa to okazja. Warkot motoru, okrzyki podniecenia i fakt, iż wszyscy odwrócenii do niej plecami wskazują na niebo, zachęciła ją do oszukania swego powszedniego ja, nie odznaczającego się niczym szczególnym.

{AKT II}

On stanął w drzwiach, aby przepuścić ją naprzód, i jakby pod jego osłoną wymknęła się temu ja. Na schodach zaczęła chichotać. W jego pokoju umilkła. [...] Stała na środku pokoju, z dala od okna i w żaden sposób nie mogła już udawać, że są tu po to, aby obserwować aeroplan zmierzający ku górom. (Mogła uciec z pokoju, powie czytelnik. A przecież nie była lekkomyślna. On jej nic dotychczas nie proponował. Wiedziała po części, co zaproponuje. Nie była ani lekkomyślna, ani naiwna. Ale czekała na pozostałą część, na propozycję skierowaną do jej niepowszedniego ja, owego „ja” otoczonego życiem odmiennym od dotychczasowej egzystencji, podobnie jak zamierający ryk motorów Charveza otaczała niezmacona cisza.)

{AKT III}

On w jednej chwili zamknął drzwi balkonowe i zwrócił się twarzą do niej. Że mu się powiedło, że to naprawdę ona, Leonie, stoi tutaj, patrząc na niego lekliwie, niezaprzecznym dowodem były mu jej cechy najbardziej charakterystyczne: duże, silne palce, szeroki, nieforemny nos, sztywne kosmyki włosów wymykające się spod obowiązującego pokojówkę białego czepeczka, krągłość ramion i piersi, oczy koloru ciemnego drzewa. Ledwie dostrzegał inne cechy, które sprawiły, że Weymann powiedział o niej: „milutka”, te bowiem miała wspólne z wieloma innymi dziewczynami.

{AKT IV}

Wziął ją w ramiona. Stała, przywierając policzkiem do jego policzka, i czekała. Słuchała jego słów. Moje serce. Moje szczęście. Moje ciemnookie jagniątko. Leonie, królowa Alp. [...] Nie była bierna w słuchaniu, ani w pozornym poddaniu się jego woli. Starła się z najwyższym wysiłkiem dociec tego, co się z nią dzieje. Przed tygodniem nigdy go jeszcze nie widziała, nie wyobrażała sobie nawet, że taki mężczyzna może istnieć. Był bogaty. Był przyjacielem mężczyzn, którzy latali aeroplanami. Sam latał już aeroplanem. Podróżował z kraju do kraju. Mówił po niemiecku z dziwnym akcentem. Miał twarz człowieka z bajki. Nie liczyła na to, że któryś z tych faktów sam jej coś powie. Stanowiły tylko dowody, że jest inny od wszystkich, co z nią rozmawiali. Gdyby jednak na tych faktach się kończyło, nie przywiązywałaby większej wagi do jego inności. [...] Ale on – i to właśnie wywierało na niej tak wielkie wrażenie – zwracał się do niej, do Leonie. Przez cały tydzień skupiał całą uwagę na tym, żeby szukać jej towarzystwa, obsypywać ją prezentami i komplementami, rozmawiać z nią, dawać jej do poznania, że jest jedyna i niepowtarzalna. [...] Wiedziała, że on nie kłamie, mimo że nadal nie rozumiała dokładnie prawdy, którą on mówił.

Potrafiła też, jak większość kobiet, odróżnić mężczyznę, który zabiega o względy, a w razie czego może sięgnąć po nie przemocą, od mężczyzny, który wybranej kobiecie musi pokazać się taki, jaki jest. Oto coś z tego, co miała na myśli, kiedy powiedziała sobie w duchu: on przyszedł po mnie.¹⁷

Mamy tu więc najogólniejszy szkic przebiegu, a zarazem drobny zarys pragmatyki i psychologicznych uwarunkowań sytuacji uwodzenia. Choreografia ruchów uwodziciela jest na ogół dość łatwo przewidywalna i można ją opisać za pomocą paru funkcji. Określa ją: wybór obiektu uwodzenia, zdobywanie informacji o obiekcie, ekspozycja faktu wyboru, zabieganie o obiekt przy użyciu autoprezentacji (jak wiadomo, nie zawsze prawdziwej), wykorzystanie alibi wzmacniającego pozory czegoś zupełnie innego niż uwodzenie, wzmaganie napięcia zapobiegliwą krzątanią, realizacja spodziewanego sam na sam, uruchomienie stosownych środków wyrazu itd. Nietrudno dostrzec, że w strukturze głębokiej uwodzenie rządzone jest dialektyką bliskości i obcości, znanego i nieznanego (Giovanni woła Leonie jej imieniem, ale jest całkowicie obcym, wręcz egzotycznym gościem w jej świecie)¹⁸, warunkiem skuteczności uwodzenia jest nowość, ale także rozpoznawalność sytuacji, ona bowiem daje przeczucie bliskości (nie uwodzi wszakże to, co jest całkowicie niezrozumiałe), sam akt wyboru obiektu ma charakter znaczący („on przyszedł po mnie” – myśli Leonie), warunkiem skuteczności uwodzenia jest podjęcie gry przez obiekt, akt uwodzenia jest wywoływaniem poczucia czegoś absolutnie wyjątkowego, symulacją odświętności, akt uwodzenia jest budowaniem złudzeń z jednoczesnym umacnianiem pozorów prawdziwości, uwodzenie wtórnie nacechowuje zarówno uwodziciela, jak i obiekt, ma charakter sprzężenia zwrotnego – obiekt jest żywiony i ożywiany przez uwodziciela, a jeśli podejmie grę – również odwrotnie. I najważniejsza chyba sprawa: akt uwodzenia ustanawia swój przedmiot, jako taki istnieje on tylko w pożądliwym spojrzeniu uwodziciela; gdy Don Juan zamknie oczy, obiekt przestaje być przedmiotem, („powraca do swego powszedniego ja” – jak mówi Leonie). W akcie uwodzenia obiekt zostaje uprzedmiotowiony i skonstruowany na użytek uwodziciela („le-dwie dostrzegał inne cechy, te bowiem miała wspólne z innymi dziew-

¹⁷ J. Berger *G.*, przeł. W. Komarnicka, Warszawa 1987, s. 173–177.

¹⁸ Zob. także dalsze uwagi narratora *G.* na temat uwodzenia, na stronach 176–177.

czynami”) i *vice versa* – wciągany w grę obiekt na własny użytek konstruuje obraz uwodziciela („miał twarz człowieka z bajki”).

Czy jednak ów niewątpliwie instruktywny opis przebiegu uwodzenia w tekście da się przełożyć na uwodzenie tekstem?

Oczywiste jest, że uwodzenie w, nazwijmy to, życiu jest rodzajem gry interakcyjnej – pozytywne bądź negatywne reakcje uwodzonego na gesty uwodziciela motywują i określają jego kolejne posunięcia. Oczywiście jest więc również, że literatura musi to zainscenizować – tekst literacki może stanowić jedynie scenariusz uwodzenia, oparty na hipotetycznych założeniach reakcji uwodzonego, zaś ostateczny efekt – uwiedzenie – ... hm, wierzył w nie chyba tylko Barthes, dla którego zniewolenie przez tekst finalizuje się w terminach niemal fizjologicznych. Jeżeli jednak sytuację uwodzenia przeniesiemy na mechanizmy funkcjonowania tekstu literackiego i poszukamy tekstowych odpowiedników elementów tej sytuacji, to na pierwszy rzut oka wszystko będzie się zgadzało: tekst literacki stwarza nadawcę i odbiorcę, a więc – uwodziciela i uwodzonego – jako role; tekst daje uwodzicielowi możliwość autoprezentacji, tekst projektuje obraz uwodzonego, tekst kulturuje dialektykę bliskości i obcości, tekst odwołuje się do wspólnego kodu, jednocześnie zaskakując nowością, tekst uruchamia zespół określonych chwytów, które mogą przysłużyć się uwiedzeniu, tekst prowokuje i zaskakuje, tekst, jak mówił Barthes, „czyni z wiedzy święto”, tekst balansuje na granicy zaskoczenia i rozpoznania, i tak dalej, i tak dalej. Słowem: uwodzenie jest właściwą i przyrodzoną cechą każdego tekstu literackiego. Jeśli zaś uwodzicielska gra pozorów, czy też stwarzanie złudnego obrazu w celu uwiedzenia, należeć ma do specyfiki gestów uwodziciela, to wydawać się może, że uwodzenie jest po prostu niczym innym, jak wręcz podstawową własnością fikcji literackiej... Zaraz, zaraz... jak wobec tego wyjaśnić prosty fakt, że jeden tekst uwodzi, a drugi, mimo najszczerzych chęci, no cóż... nie uwodzi?

Przymiarka komunikacyjnego aktu uwodzenia do aktu komunikacji literackiej może pokazać jego ogólną strukturę scenariusza, nie ujawnia natomiast jego cech szczególnych. Znaczy to bowiem, że aczkolwiek uwodzicielskie działanie tekstu mieści się niewątpliwie w szeroko rozumianej sferze problematyki odbioru i odbiorcy i że coś niecoś na ten temat mogłyby na pewno powiedzieć poetyka recepcji i teoria komunikacji literackiej, psychoanaliza i teoria aktów mowy, to przede wszystkim jednak akt literackiego uwodzenia domaga się zdemaskowania

przyrodzonych mu forteli. Spróbujmy więc po tym uogólnieniu poddać uwiedzenie dalszemu obnażeniu i wkroczyć na teren, którego praktyczna znajomość niewątpliwie przyda się każdemu uwodzicielowi – na teren retoryki.

Tu jednak zaczynają się pierwsze kłopoty.

„Zniewalająca funkcja perswazji”, czyli uwodzenie jako „proces retoryczny”

Można by oczywiście powiedzieć, że skoro uwodzenie (w literaturze) dokonywać się musi poprzez założoną strategię tekstualną, a więc także poprzez wybór określonych strategii retorycznych, to akt uwodzenia stanowi tzw. „proces retoryczny”, w ramach którego, jak mówi współczesny interpretator Arystotelesa: „ożywiające go siły występują jako funkcjonalnie od siebie zależne”, i którego istotne cechy stanowią między innymi: dynamiczność, personalność, interpersonalność, a przede wszystkim perswazyjność i interakcyjność¹⁹ (ten tylko może drugiego zapalić, kto sam płonie – jak mówił jeden z siedemnastowiecznych podręczników retoryki²⁰). Z punktu widzenia ogólnie pojętej teorii procesu retorycznego najistotniejszy wydaje się perswazyjny charakter uwodzenia, bowiem na przykład „w systemie myślowym Arystotelesa perswazję ujmuje się jako rozwiązanie dynamicznego braku równowagi (pomiędzy osobami)”²¹. (Skądinąd już w samym polu znaczenia etymologicznego perswazji łac. *persuadere*, gr. *peitho* obok „nakłaniać” i „zachęcać” znajduje się także „pociągać” i „oczarowywać”). W ramach szeroko rozbudowanej klasycznej metodyki perswazyjnej, która, zgodnie ze swą istotą, zmierzała do „zmiany dotychczasowej hierarchii wartości odbiorcy” – wszystkie trzy typy perswazji (to znaczy: perswazja przekonująca, nakłaniająca i pobudzająca) mogą się okazać przydatne w akcie uwodzenia, wszystkie trzy również mogą oddziaływać zarówno na *ethos*, jak i na *pathos*, czyli

¹⁹ R.B. Douglas *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, przeł. W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1977 nr 1, s. 204–206.

²⁰ Podaję za: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 69.

²¹ R.B. Douglas *Arystotelesowska koncepcja...*, s. 206.

wolę i uczucia lub żądze²². Najważniejsze jednak okazują się sposoby realizacji tzw. „zniewalającej funkcji perswazji”, o której również mówiła retoryka antyczna²³. Dzięki temu dysponujemy sporym inwentarzem afektów perswazyjnych (np. w formie Arystotelesowskiej doktryny o afektach²⁴), opisem ogólnych reguł wzbudzania uczuć, a także zestawem podstawowych technik perswazyjnych, spośród których w akcie uwodzenia najbardziej skuteczna być może na przykład amplifikacja inwencyjna we wszystkich swoich odmianach (wzrost, porównanie, rozumowanie, nagromadzenie itp.) i oczywiście rozmaite techniki argumentacji. W renesansowych traktatach retorycznych, które – podkreśla jedna z badaczek – skuteczność retoryczną pojmowały przede wszystkim jako oddziaływanie na uczucia²⁵, spotykamy uwagi w rodzaju: prawdziwy poeta „utrzyma cugle mych namiętności, wodząc mną według swego upodobania”, „autor podporządkowuje umysły słuchaczy własnej woli i uczuciu” lub dostrzegamy konkretne rady: „*epizeuxis* należy stosować wyłącznie w przypadku namiętności”, „pytanie retoryczne jest niczym innym, jak gorącą propozycją”²⁶ itp.

To prawda: retoryka może przekazywać wiedzę o skuteczności językowych technik i środków uwodzenia, których funkcjonowanie da się prześledzić w tekstach. Jak jednak wytłumaczyć fakt, że w zasadzie poprawnie (wedle wszelkich reguł uwodzicielskiej retoryki) skonstruowany tekst, w rodzaju na przykład *Dziewcząt* Henri de Montherlanta (na dokładniejszą analizę nie ma tu niestety miejsca) wyraziście uwodzi Patricka Grainville’a, a wywołuje niesmak, wręcz odrazę Witolda Gombrowicza – na co można podać konkretne dowody²⁷. Lokalizacja źródła uwodzenia w tekście może zresztą przynosić jeszcze inne nie-

²² M. Korolko *Sztuka retoryki*, s. 30–31.

²³ M. Korolko *Sztuka retoryki*, s. 46.

²⁴ Por.: Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988. Zob. także: R. Porawski *Doktryna o afektach w „Retoryce” Arystotelesesa*, cz. I, „Meander” 1985 nr 4, cz. II, „Meander” 1985 nr 10.

²⁵ R. Tuve *Kryterium skuteczności retorycznej*, przeł. B. Kowalik, „Pamiętnik Literacki” 1982 z. 3–4, s. 369.

²⁶ Tamże, s. 370–378.

²⁷ W. Gombrowicz *Drażniący Don Juan. O „Dziewczętach” H. de Montherlanta*, s. 316–320.

spodzianki, bo tak naprawdę nigdy nie wiadomo, jaki rodzaj tekstu uwiedzie czytelnika.

Na samym dnie wielkiej literatury – powiada znów Gombrowicz – choćby najbardziej perwersyjnej i ponurej, odnajdujemy zawsze coś nieskończenie atrakcyjnego i zniewalającego.²⁸

Gdzie indziej jednak ten sam Gombrowicz zmysł uwodzicielski odnajduje przede wszystkim w literaturze niskiej, popularnej, i to jej przede wszystkim przypisuje zdolność „łowienia czytelnika na wędkę”²⁹.

Więc może jednak problem uwodzenia leży zupełnie gdzie indziej? Przykład z Gombrowiczem i Grainville’em pokazuje, że uwodzenie potraktowane jako typ perswazji przeradza się w konstrukt czysto teoretyczny, tracąc swoją rzeczywistą dynamikę. Przywrócić tę dynamikę można zapewne, wprowadzając na scenę czytelnika.

Gdy jednak na scenę wchodzi czytelnik, zaczynają się kolejne kłopoty.

Uwiedzenie czytelnika modelowego

Wiemy bardzo dobrze, iż zarówno retoryka, jak i wiedza o komunikacji literackiej najchętniej poddają czytelnika różnym generalizacjom. Retoryka zawsze mówi o czytelniku jako takim, poetyka odbioru zaś, jak wiadomo, wspiera się na zbrojonym fundamencie czytelnika modelowego, którego reakcje można przewidzieć z dużą dozą prawdopodobieństwa. Tymczasem w przypadku uwodzenia, jak to pokazują na przykład dwie zupełnie różne lektury *Dziewcząt* – reakcja czytelnika jest całkowicie nieprzewidywalna, a intencje uwodziciela drastycznie różnią się z reakcjami uwodzonego. Sytuacja ta przypomina nam sceny z *Dziennika uwodziciela* Kierkegaarda – oto bowiem Johann dwoi się i troi, biega, skacze, poci, zastawia pułapki, aranżuje scenki, starając się za każdym razem przewidzieć reakcje swej wybranki, Kordelia zaś milczy jak grób, co najwyżej odgarniając białą rączką niesforny kosmyk z czoła. Uwodzenie tekstem literackim ma w sobie coś niecoś z tej groteskowej krzątaniny. Pisze się – mówi Gom-

²⁸ Tamże, s. 317.

²⁹ W. Gombrowicz *O zakres i granice powieści popularnej*, s. 142–143.

browicz – by zdobyć miłość lub podziw, lecz adresat tych zabiegów często milczy, kaprysi lub co najwyżej majaczy mgliście na widmowym horyzoncie oczekiwania.

To, że jeden i ten sam tekst, nawet z jawnie manifestowaną intencją uwodzenia, jednego czytelnika u-wodzi, innego zaś od-wodzi, jest oczywiście sytuacją bardzo dobrze znaną chociażby z lektury recenzji. Skądinąd analiza aktu uwodzenia może ujawniać równie dobrze roz-ziew w idyllicznej komunii autora wewnętrznego i czytelnika idealnego (jaki pragnęłaby za wszelką cenę utrzymać poetyka odbioru), co pokazywać, że ich związek umacnia się ponad wszelkie normy lektury – gdy na przykład akt uwodzenia zintensyfikowany zostaje zwrotnie, jak mówi Kierkegaard – „samą siłą pożądania”³⁰. Scena uwiedzenia pokojówki pokazała nam ponadto, że akt uwodzenia odznacza się przede wszystkim przygodnością („mogła się nie zgodzić” – myśli zarówno Giovanni jak i Leonie, a to unieważniłoby wszystkie dalsze zaszczości), a poza tym zarówno uwodziciel, jak i uwodzony konstruuja się wzajemnie wyłącznie dla doraźnych potrzeb aktu. Przygodność i każdorazowa niepowtarzalność aktu uwodzenia, która także dotyczy uwodzenia tekstem, wskazuje na to, że w trakcie uwodzenia zarówno uwodziciel, jak i uwodzony, nadawca aktu i odbiorca, (w których z przyzwyczajenia chce się widzieć autora wewnętrznego i czytelnika modelowego) zatracają swoją idealność i ulegają ukonkretnieniu na użytek tego i tylko tego aktu. Uwodzenie instancji odbiorczej przez nadawczą przypominałoby bowiem co najwyżej taniec szkieletów. Akt uwodzenia pokazuje więc to, co słusznie zauważa Derrida, a Michał Paweł Markowski trafnie określa „efektem czytelnika”: „z definicji czytelnik nie istnieje. Z pewnością nie przed dziełem jako jego bezpośredni odbiorca”³¹. Uwodzicielskie działanie tekstu literackiego zmusza nas do skrajnej subiektywizacji aktu komunikacji i zrelatywizowania postawy czytelnika – co jest oczywiste, a także skłania do zastanowienia nad sytuacyjnością jako charakterystyczną cechą aktu komunikacji literackiej. Uwiedziony czytelnik modelowy przestaje być apaty-

³⁰ S. Kierkegaard *Stadia eroryki bezpośredniej...*, s. 111–113.

³¹ J. Derrida *This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida*, w: J. Derrida *Acts of Literature*, ed. by D. Attridge, New York–London 1992, s. 74; M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 386.

cznym korpusem, bezradnym wobec stylów odbioru, bezgranicznie oddanym jedynie konwencjom czytania, powielanym w nieskończoność na użytek poprawnej konkretyzacji. Odzyskuje w ten sposób utraconą żywotność, niestety jednak, okazuje się – bezpłciowy. Zniewolenie czytelnika modelowego przywróciło być może aktowi tekstualnego uwodzenia właściwą mu temperaturę, lecz odebrało erotyczny czar. Odczarować uwodzenie można najpewniej, dokonując dalszego zróżnicowania uwodziciela i uwodzonego, czyli – przywołując płęć. Gdy jednak na scenę wkracza płęć, zaczynają się pojawiać poważne kłopoty.

Schemat ról płciowych w akcie uwodzenia

Możemy przyjąć teoretycznie, że skoro dzięki krytyce feministycznej wiemy, iż istnieje coś takiego, jak *écriture féminine* i z konieczności niestety – *écriture masculine*, o którym krytyka ta również wspomina, aczkolwiek niezbyt chętnie, to wydaje się dość prawdopodobne, że dyskurs kobiecy, poza określającym go na przykład – jak twierdzą znawczynie przedmiotu – poczuciem niespełnienia w świecie operacji językowych, opóźnianiem „momentu ostatecznej kryształizacji sensów”³², skrajną subiektywizacją, kompleksem przynależności itp., może również (choć oczywiście nie musi) zawierać wpisana w reguły dyskursu strategię uwodzenia. Jeśli zaś jeszcze, jak twierdzą same feministki – pisanie kobiece eksponuje cielesność i zmysłowość...? Komentarz jest chyba niepotrzebny. Skoro natomiast uznamy, że „męski sposób pisania” nie wyróżnia się – jak znów chce krytyka feministyczna – jedynie morderczością wobec literackich „ojców”³³, dążeniem do zawładnięcia sferą *signifié* i ustanawianiem hierarchii, to możemy zapewne pokusić się o próbę teoretycznego opisu męskiego sposobu pisania dla żeńskiego odbiorcy, czyli podskórnej struktury pragnienia i retorycznych strategii uwodzenia w klasycznym dyskursie fallogocentrycznym, lub opisu żeńskiego sposobu pisania dla męskiego odbiorcy w sytuacji, gdy uwodzony jest mężczyzna. Przyjęta

³² Zob. np.: G. Borkowska *Córki Miliona*, w: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, pod red. R. Nycza, Wrocław 1992, s. 78 i n.

³³ H. Bloom *The Anxiety of Influence*, New York 1973. O podjęciu tego wątku przez krytykę feministyczną zobacz także: G. Borkowska *Córki Miliona*, s. 72.

w ten sposób perspektywa interseksualna ujawnić może zapewne niektóre cechy specyficzne zarówno damskiego, jak i męskiego uwodzenia tekstem, może jednak okazać się, że przyniesie jednocześnie nieoczekiwane perturbacje. Nasuwa się bowiem pytanie, czy tekst ogólnie męski może uwodzić kobietę ogólną? I odwrotnie? W strukturze głębokiej aktu uwodzenia może wprawdzie zawierać się różnica płci, lub powiedzmy bezpieczniej, płciowość, ale nie zawsze wiadomo, o jaką płć tutaj chodzi. Na przykład typowy dyskurs fallogocentryczny, za jaki niewątpliwie można uznać *Niebezpieczne związki*, niekoniecznie musi uwodzić kobiety, a z kolei żeński, wyraźnie uwodzicielski dyskurs reprezentowany na przykład twórczością Anais Nin czy Marguerite Duras, nie działa jedynie na mężczyzn. Gdy zaś wziąć pod uwagę dyskursy mniejszości seksualnych, sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej. Żeby więc zwiększyć prawdopodobieństwo trafnej identyfikacji uwodziciela i uwodzonego w pisaniu męskim lub kobiecym, trzeba odwoływać się do uwarunkowań pozatekstowych. I tak na przykład wiemy, że *Dziennik uwodziciela* – również przypadek *écriture masculine* – był między innymi przeznaczony do uwodzenia. Wśród młodych panien, którym w salonach Kopenhagi z przejęciem odczytywał Kierkegaard jego fragmenty, pojawiała się także, bliska jego sercu, Regina Olsen. Wiemy jednak równie dobrze, jakim spekulacjom otworzyć może drogę tego rodzaju lokowanie sensu poza tekstem. Wystarczy przypomnieć próby dowodzenia przez krytykę, że przyczyną pojawienia się monologu wewnętrznego w *Wawrzynach* Dujardina była potrzeba uzewnętrznienia głębi przeżyć w celu zdobycia perwersyjnej, a jednocześnie subtelnej kochanki, że *Sofę* napisał Crebillon wyłącznie po to, by uwieść pannę Stafford, zaś Retif de la Bretonne *Ostatnią przygodą...* bałamucił małą Sarę. Może więc ostrożniej byłoby powiedzieć, że uwodzenie nie tyle aktywizuje płciowość, co po prostu – cielesność (która wszakże podszyta jest różnicą daleko głębszą niż trywialne damsko-męskie rozróżnienia).

Kiedy jednak w grę wchodzi ciało, zaczynają się prawdziwe kłopoty.

„Podmiot do kochania”

Porównując w *Stadiach erotyki bezpośredniej* dwie wersje historii Don Juana – literacką i muzyczną, Søren Kierkegaard

właściwie odebrał literaturze prawdziwą moc uwodzenia. Słowa bowiem – jak przekonywał – zbyt są ubogie, by osiągnąć „genialność zmysłów, określoną jako uwiedzenie”, tylko zaś bezpośrednia zmysłowość, nieciągłość i momentalność impulsów, właściwa muzyce, jest naprawdę uwodzicielska i to dzięki niej można „doznać rozkoszy zagubienia”³⁴. Inaczej, jak wiadomo, sądził Roland Barthes, dla którego „tekstualność” tekstu literackiego spełniała się w *signifiance*, czyli w „znaczeniu wytwarzanym zmysłowo”³⁵, a zniewalające działanie tekstu, dzięki któremu czytelnik oddawał się ekstazie, oznaczało także swoistą restytucję zmysłowości, a nawet cielesności. Owa cielesność, o której myślał Barthes, nie oznaczała jedynie zwykłej obecności jakości zmysłowych w tekście literackim, lecz sposób uobecnienia Innego, przede wszystkim Autora, który stawał się „podmiotem do kochania”.

Rozkosz tekstu – pisał Barthes po lekturze Sade’a, Fouriera i Loyoli – niesie ze sobą [...] przyjacielski powrót autora. [...] Autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; jest prostą „wielością oczarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych. [...] to nie osoba (cywilna, moralna) to ciało.³⁶

„Cielesność”, fragmentaryczna i bodźcowa, jest tu sposobem wyrażenia uwodzicielskiej atrakcyjności tekstu, której moc nie poddaje się żadnym generalizacjom. Tekstowy „podmiot do kochania” – jak nazywa go Barthes – prawdziwy dostarczyciel rozkoszy, nie jest ani określoną strukturą sensów, ani też, rzecz jasna, osobą realną. Jego byt jest rozproszony i nieprzewidywalny, jest tylko rodzajem bliskości lub – niefrasobliwym „wtargnięciem innego *signifiant*” (albo – dopowiedzmy – *signifiant* Innego): „białej mufki Sade’a, kiedy podchodził do Rose Keller, jego ostatnich zabaw z bieliźniareczką z Charenton, dzbanów z kwiatami, pośród których umierał Fourier i hiszpańskich oczu Ignacego, zawsze nieco wilgotnych od łez”³⁷. Niezależnie od tego, czy zgadzać się z Barthes’em, czy nie, daje on po prostu do zrozumienia, że godzina Don Juana przychodzi tylko w absolutnej intymności cał-

³⁴ S. Kierkegaard *Stadia erotyki bezpośredniej*, s. 97, 117 i n.

³⁵ R. Barthes *Le Plaisir du Texte*, cytuję na podst. wyd. angielskiego: *The Pleasure of the Text*, transl. R. Howard with a Note on the Text by R. Miller, New York 1975, s. 61.

³⁶ R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, s. 10.

³⁷ Tamże, s. 11.

kowie prywatnej lektury, nagle i niespodziewanie, na przekór wszelkim teoretycznym konceptom.

I tu być może dotykamy sedna sprawy. Podobnie jak akt uwodzenia w życiu uniemożliwia bezosobowość partnerów uwodzicielskiej gry, tak w literaturze uniemożliwia ich przezroczystość wobec aktu komunikacji literackiej. Stwierdzenie „literatura uwodzi” stwarza kłopotliwą sytuację przede wszystkim dla teorii, pokazując, że literacka „moc rozkochiwania” balansuje niebezpiecznie na granicy tekstu i życia, zaś granica ta okazuje się wcale nie do końca ostra. Tak bowiem z pozoru niewinne deliberacje na temat uwodzenia niechcący spopularyzowały retorykę, podkopały granitowy pomnik czytelnika modelowego, skomplikowały relacje płciowe i odkryły ciało. Dlatego nie pytajmy dalej, czym jest to „coś zniewalającego na samym dnie literatury”, o którym myślał Gombrowicz, pozostawiając je bezpiecznie w miejscu wieczystego niedookreślenia. W końcu narrator powieści Bergera także ostatecznie nie wyjaśnia, dlaczego Leonie nie uciekła z pokoju, chociaż mogła, bo jak dopowiada w innym miejscu: „wszelkie uogólnienia sprzeczne są z erotyzmem”³⁸.

³⁸ J. Berger *G.*, s. 149.