

Wit Pietrzak

Uniwersytet Łódzki

e-mail: witpietrzak@wp.pl

Histeria teorii (jako) literatury

We współczesnych badaniach literackich, zwłaszcza w krajach anglojęzycznych, w których w latach osiemdziesiątych spekulacja metaliteracka święciła największe triumfy, znaczenie dociekań *stricte* teoretycznych wyraźnie zmalało. Kwestie takie, jak konstrukcja dzieła literackiego, jego status poznawczy czy wpływ na kształtowanie rzeczywistości nie stanowią same w sobie przedmiotu badań tak często, jak miało to miejsce w II połowie XX wieku. Dobór autorów do powszechnie cenionej *The Norton Anthology of Theory and Criticism* pokazuje, że w XXI stuleciu najważniejszym źródłem namysłu teoretycznego są dzieła krytyków zajmujących się obszarami dopiero zyskującymi status odrębnej dziedziny literackiej produkcji. Przełom wieków XX i XXI to zatem czas prężnego rozwoju krytyki postkolonialnej (zwłaszcza Edwarda Saida, Homiego Bhabhy i Gayatri Chakravorty Spivak), ostatnie piętnaście lat zaś przyniosło szereg ważnych postulatów ze strony *gender studies*. Pisarze na stałe zdomowieni w uniwersyteckich sylabusach rzadko odczytywani są w perspektywie ustaleń danej teorii, i nie jest to tylko kwestia tego, że ich *oeuvre* zostało już przefiltrowane przez wszelkie możliwe dyskursy metaliterackie. Jednocześnie rynek książek akademickich poświęconych kluczowym teoretykom i filozofom literatury zalewany jest wprowadzeniami, historiami i różnymi seriami *Companion to...*, zupełnie jak gdyby wielkie dzieła teoretyczne, czasem sprzed ledwie dwudziestu lat, były już częścią historii szeroko pojętego literaturoznawstwa, a nie źródłem ożywczego namysłu nad literaturą. Ma to też swoje przełożenie na dydak-

tykę, bo studenci kierunków humanistycznych coraz częściej zapoznają się z poszczególnymi myślicielami za pośrednictwem wprowadzeń do ich twórczości (właściwie każde liczące się wydawnictwo anglojęzyczne ma swoją serię *Introduction to...*), a nie w drodze lektury choćby i fragmentów tekstów. Dodać należy też, że od ponad dekady renesans przeżywają studia biograficzne, łączące opowieść o życiu autora z analizą jego dzieł. Próżno by w nich szukać refleksji teoretycznej.

W Polsce zjawisko marginalizacji teorii, choć może w mniej radykalnym stopniu – wszak dopiero co przetrawiliśmy kluczowe rewolucje teoretycznoliterackie – także jest widoczne¹. Świetnym przykładem jest wydana w 2009 roku *Polska do wymiany* Przemysława Czaplińskiego. We wstępie Czapliński szybko rozkłada akcenty teoretyczne. Opierając się na krytyce wielkich narracji autorstwa Jean-François Lyotarda i Francisa Fukuyamy, krytyk stwierdza, że proza tak rodzima, jak i zachodnia w ogóle w XXI wieku konstruuje „poczekalnię narracyjną, tygiel opowieści, który daje nam złudzenie, że ponowoczesność jeszcze się nie zaczęła”². Zaraz po naszkicowaniu tła teoretycznego i historycznego, przechodzimy do odczytania konkretnych powieści i zbiorów opowiadań, analiza teoretycznoliteracka nie powraca aż do końca. Książka Czaplińskiego, choć oczywiście nie ona jedyna, jest symptomatyczna dla statusu badań teoretycznych nie tylko w Polsce. Brak bezpośredniego namysłu nad uwarunkowaniami teoretycznymi postulatów, które Czapliński głosi, nie jest jednak w żadnym stopniu wadą jego studium. Co więcej, uważna lektura pozwoli stwierdzić, że *Polska do wymiany* jest w istocie dziełem wysoce teoretycznym w najlepszym tego słowa znaczeniu, krytyk konstruuje bowiem swoje odczytanie prozy ostatnich piętnastu lat z subtelnym zrozumieniem ustaleń o narracyjnej naturze rzeczywistości, które – poza wymienianymi Lyotardem i Fukuyamą – głosili m.in. Michel Foucault, Roland Barthes oraz, w Stanach Zjednoczonych, Donald Davidson

¹ Ważnym głosem w sprawie „końca teorii” w Polsce jest esej Anny Burzyńskiej *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, gdzie stwierdza ona, że teorię jako osobną przestrzeń dociekań „wyparła w ostatnich latach praktyka interpretacji”; nie oznacza to jednak, że teoria literatury przestała istnieć, raczej zmienił się jej status: „dzisiaj – pisze Burzyńska w duchu neopragmatyzmu – to po prostu otwarty zbiór różnych języków interpretacji, pośredniczących między literaturą i życiem, języków, dzięki którym dokonują się ciągle nowe rekontekstualizacje tekstów literackich” (A. Burzyńska, *Czy teoria literatury jeszcze istnieje?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 57). Gdzie indziej stwierdza ona zaś, że dyskurs teoretyczny przejął status „wiedzy na użytek interpretacji” (A. Burzyńska, *Poststrukturalizm, dekonstrukcja, feminizm, gender, dyskursy mniejszości i co dalej?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 389).

² P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 18.

i Richard Rorty. Myśliciele, którzy wywarli piętno na krytykę Czaplińskiego, można wymienić oczywiście więcej, wcale też nie uważam, abym wskazał tych najważniejszych. Czapliński, karmiąc się licznymi metodami analitycznymi oraz koncepcjami statusu dzieła literackiego w późnej nowoczesności, wywodzi ustalenia natury ogólnej z samej lektury dzieł, które poddaje analizie. Oto więc stajemy przed dwojakim postulatem, który leży również u podstaw współczesnego ujęcia teorii w ogóle; z jednej strony już nie autonomiczna teoria, ale konkretne dzieło literackie niesie namysł nad samym sobą, który można wyodrębnić i uogólnić do postaci teorematu, ale – co ważne – teorematu o charakterze przygodnym i niedogmatycznym; z drugiej zaś strony teoria literatury nie jest (jeśli kiedykolwiek była) metadyksursem, którego arsenał technik interpretacyjnych pozwoli wydobyć ukryte pokłady znaczenia danego dzieła literackiego – lecz namysłem nad literaturą sprzęgniętym z nią samą. Teoria, jak pisał w klasycznej już *Literary Theory* Terry Eagleton, jest formą dyskursu, który pozbawiony jest znaczonego³ – co czyni ją Wittgensteinowską grą znaków, językiem jednocześnie prywatnym i powszechnym. Prywatnym z tego względu, że pozwala na (oczywiście, zwraca uwagę Eagleton, w pewnej tylko mierze) wyrażanie autonomicznych sądów, niezapośredniczonych w ustanowionej z góry, finalnej doktrynie. Powszechnym dlatego, że indywidualne sądy przekazywane są w zrozumiałym (do pewnego stopnia) dyskursie. Upraszczając, rzec można, że krytycy grają we wspólną grę, a dzięki mnogości dostępnych narzędzi mogą prezentować własny styl, nie ryzykując, że nie będą mogli się porozumieć. Teoria jako gra samych znaczących staje się więc tożsama z antyesencjalistycznie pojętą literaturą.

W opublikowanej w opiniotwórczej serii Blackwell Manifestoes książce *The Future of Theory* Jean-Michel Rabaté stwierdza, że

teoria jest literaturą [...] ale literaturą podniesioną do potęgi spekulacji, literaturą w tym sensie, że zawiera ona pytanie o „kwestię literackości” lub „namysł nad sobą samą”⁴.

A zatem teoria jest swego rodzaju „dyskursem historycznym”⁵. Dokonując odważnej trawestacji manifestu surrealistycznego André Bretona i Louisa Aragona, Rabaté sugeruje, że ogólnie pojęta Teoria przez wielkie „T” jest przejawem histerii.

³ T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis 1996, s. 175. Wcześniej podobną tezę głosił Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej*.

⁴ J.-M. Rabaté, *The Future of Theory*, Oxford 2002, s. 8.

⁵ Tamże, s. 9.

Histeria [Teoria – J.M.R.] – pisze „poprzez” Bretona i Aragona Rabaté – jest w pewnym sensie fundamentalnym stanem umysłu charakteryzującym się podważaniem relacji między podmiotem a światem etycznym, który determinuje ów ciągle jeszcze utrzymujący się w sferze normalności podmiot w swym życiu codziennym. Taki stan umysłu oparty jest na potrzebie wzajemnego uwodzenia [podmiotu przez świat i *vice versa*]⁶.

Jeśli zastąpić podmiot przez tekst teoretyczny, a więc metodę szukającą szerszych ustaleń, świat etyczny zaś przez literaturę, otrzymamy ideę teorii jako literatury w tym sensie, że obydwa dyskursy wytwarzają się we wzajemnej inspiracji. Co więcej, „[d]yskurs Histeryka pragnie usytuować podmiot na pierwszym miejscu, ale tylko po to, żeby stwierdzić, iż podmiot ten jest wewnętrznie podzielony i poszukuje znaczącego ostatecznego”⁷. Rabaté korzysta tu z Lacanowskiej wizji podmiotu pękniętego, który poszukuje utraconej w momencie wejścia w świat symboliczny (Lacanowski „etap lustra”) pełni w kolejnych *objets a* – „małych innych”, które nigdy nie są w stanie zagwarantować ostatecznego ukonstytuowania się jaźni. Korzystając ze złożonego języka psychoanalizy, Rabaté wyjaśnia, że

dyskurs [także teoretyczny – dop. W.P.] jest wynikiem wzajemnej interakcji między pękniętym podmiotem, zawsze wymykającym się mu obiektem pożądania oraz dwoma elementami stanowiącymi granicę epistemologii podmiotowej: S1, czyli znaczącym ostatecznym, który ma zastąpić utracony obiekt oraz S2, czyli nieświadomą wiedzą leżącą u podstaw wszelkich wysiłków intelektualnych⁸.

S1 i S2 wyznaczają podstawowy status podmiotowego istnienia w świecie, ale także relacji między teorią a literaturą. O ile S1 zakreśla nieosiągalny horyzont pełni – czy to jaźni, czy teoretycznego poznania, o tyle S2 jest niekończącym się rezyduum *jouissance* towarzyszącego kolejnym wysiłkom podmiotu, które to *jouissance* zarówno krzyżuje możliwość odzyskania pełni, jak i motywuje do dalszych jej poszukiwań.

W jednym ze swoich najsłynniejszych tekstów Lacan wyjaśnia, że „ja” istnieje jako „bycie niebycia” – „podmiot, który jest wynikiem ciągłej gry podwójnej aporii: trwania w prawdzie, które jest anulowane przez [zdobywaną] wiedzę oraz dyskursu, w którym to śmierć podtrzymuje egzystencję”⁹. Z jednej strony podmiot pragnie pełni i prawdy, lecz kolejne próby ich odkrycia ujawniają tylko, że zadanie to jest niemożliwe do spełnienia. Z drugiej

⁶ Tamże, s. 10 –11.

⁷ Tamże, s. 16.

⁸ Tamże, s. 15.

⁹ J. Lacan, *Écrits. A Selection*, przeł. B. Fink, New York 2002, s. 289.

strony marzenie o odzyskaniu utraconej pełni jaźni jest pragnieniem śmierci jako ostatecznego horyzontu bycia, Heideggerowskiej „najbardziej własnej struktury jestestwa”. Korzystając z analityki *Bycia i czasu*, Lacan ukazuje, że pragnienie zbliznienia pierwotnego pęknięcia podmiotu jest przejawem tanatycznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Kolejne próby wyprojektowania się jaźni w interakcji z *objets a* są motywowane popędem do życia, który mimo swej iluzoryczności pozostaje jedynym dostępnym nam sposobem bycia w świecie. Właśnie między Erosem a Tanatosem wyłania się przestrzeń teorii, która „zawsze już” będąc w trakcie wytwarzania własnych ustaleń, pragnie wyeksplikować status literatury. Dopóki jednak jest ona praktykowana, dopóki, jak podkreślał Lacan, analiza trwa, jej domeną jest pełna rozkoszy permanentna gra znaczących.

Teoria jako literatura rozpięta między Erosem a Tanatosem jest więc formułą na wskroś asystemową. Każde ustalenie, które wywiedzione zostaje w trakcie analizy, podlega zakwestionowaniu w kolejnym odczytaniu. Ponadto sam dyskurs teoretyczny ulega przemianie w trakcie analizy. Ujęcie to doskonale ilustruje funkcjonowanie drugiego ważnego dla Rabatégo i współczesnej teorii literatury myśliciela, Jacquesa Derridy. Nieporozumienia co do „idei” dekonstrukcji, zwłaszcza w amerykańskiej wersji dekonstrukcjonizmu (reprezentowanej np. przez Jonathana Cullera, choć nie Paula de Mana), wynikają po części z tego, że z pism Derridy próbuje się wyabstrahować szereg zabiegów mających na celu przeświecenie „fundamentalnych” założeń danego dzieła literackiego. Nic bardziej mylnego, Derrida bowiem pisze asystemowo, terminy swe – różnię, suplement, farmakon – odkrywając za każdym razem na nowo w akcie czytania kolejnego tekstu. Jako teoria leżąca na przecięciu literatury i filozofii dekonstrukcja jest radykalnym opowiedzeniem się po stronie *jouissance* płynącego z niekończącej się analizy, choć nie tracącego z oczu potrzeby konstruowania tymczasowych ustaleń, na co w odniesieniu do możliwości uprawiania historiologii wskazywał Christopher Norris¹⁰. W tym sensie dekonstrukcja realizuje postulat teorii jako literatury, który w odniesieniu do pisarstwa Derridy zaproponował Michał Paweł Markowski¹¹. Ostatnio zaś Anna Burzyńska przejrzyście opisała rewolucję dekonstruktywistyczną:

Wielką zasługą Derridowskiej dekonstrukcji, a także krytycznych praktyk dekonstrukcjonistów, okazało się „doświadczenie” stałego kwestionowania możliwości teorii przez sztukę, podważanie wiary w sterylność metajęzyków przez

¹⁰ Ch. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2006, s. 26–27.

¹¹ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, Kraków 2003.

poddanie ich próbie retoryki, wskazanie na możliwość praktykowania dyskursu o literaturze „z wnętrza literatury”, dynamicznego, zmiennego, unikającego zamknięcia w sztywnej siatce kryteriów i kategorii¹².

Jako „samodekonstruująca się struktura” dyskurs teoretyczny Derridy podważa wszelkie zastane koncepty oraz odrzuca możliwość wypracowania drogi do wiedzy ostatecznej, jednocześnie nie godząc się na stwierdzenie, że tekst analizowany pozbawiony jest sensu, chodziło bowiem o to, by „efekty” lektur dekonstrukcyjnych „wykraczały poza obszar konkretnego tekstu poddawanego lekturze i sięgały sfery wiedzy teoretycznej”. Dekonstrukcja to zatem idealna teoria historyczna poszukująca wiecznie tymczasowych teorematów.

W eseju o poezji Paula Celana – świetnym przykładzie czytania historycznego – Derrida skupia się na ukazaniu iluzoryczności idei podmiotu scalonego. W dacie, która widnieje pod wierszem, poeta zapisuje wydarzenie pojedyncze, niepowtarzalne, a więc pozornie pełne samo w sobie. Czytając wiersz, który „stoi na straży jakiejś daty”, wychodzimy ku innemu. „Tajemnica spotkania” polega więc na tym, że w wierszu, pod konkretną datą, spotykamy „ja” z przeszłości powracające w postaci tekstu, toteż „data pozostaje zawsze pewnego rodzaju hipotezą, wsparciem dla pewnej liczby z definicji nieograniczonych projekcji pamięci”¹³. Data, czyli każdy wiersz, a szerzej każdy tekst literacki, „przypomina szibbolet. Daje ona zaszyfrowany dostęp do [...] tajemniczej konfiguracji miejsc pamięci”; jako szibbolet wiersz wprowadza nas w przestrzeń jego istnienia, prowadzi do swego tekstualnego „ja” w chwili jego wypowiedzenia: „ja jestem, jestem tylko szyfrem upamiętniającym to samo, co byłoby skazane na zapomnienie, co miałoby stać się nazwą na określony czas [...] nazwą niczego, «niczym głosem», *niczym imieniem*: popiołem”¹⁴. Przybywający z wiersza, spod jakiejś daty, inny jest „niczym głosem”, szyfrem wewnątrz języka. W ten sposób obecność, choćby i ta zapamiętana, okazuje się przestrzenią możliwych projekcji; inny, który nadchodzi w wierszu, zawsze już pozostaje w drodze ku nam jako przestrzeń gry różnic i podobieństw między tekstem wiersza a tekstem analizy. Derrida nie narzuca lirykom Celana wykładni z zewnątrz, nie zaczyna od wyłożenia mechaniki działania różni, ale przechodzi od razu do analizy. Od pierwszej frazy: „Tylko raz”, Derrida „od-znacza” przestrzenie gry między nieuchwytnym „teraz” a nieistniejącym „kiedyś”, które połączone są tajemnicą daty, wierszem.

¹² A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 432, 414.

¹³ J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000, s. 29, 47.

¹⁴ Tamże, s. 28.

Poszukiwanie innego, który nigdy nie może w pełni się uobecnić, czyni analizę wysiłkiem nieskończonym. Derrida kończy swój esej, tak samo jak skończył wykład na konferencji poświęconej Celanowi 14 października 1984 roku w Seattle, słowami „Zatrzymałem Państwa na długo, za co przepraszam”, po którym następuje jeszcze krótka refleksja nad (nie)możliwością zapisania obecności. Jednak w tekście pisany zacytowane zdanie zwraca uwagę na przygodny punkt, w którym analiza dobiega końca. Można by ją ciągnąć, namysł nad lirykami Celana i poezją w ogóle nie przyniósł wszak ostatecznych ustaleń. Derrida mógłby analizować dalej, podważać skonstruowane, dwuznaczne i aporetyczne teorematy, ale chwilowo musi przerwać, czas dobiegł końca. Czas, który zupełnie przygodnie lub w zgodzie z przyjętą normą przewidziano na jego wystąpienie; czas również w znaczeniu tekstualnym – czas eseju też się skończył, choć przecież pismo się nie wyczerpało. Czy przez ten czas Derrida filozofował, uprawiał badanie teoretycznoliterackie, pisał krytykę, a może tworzył „poemat (filozoficzną/aporetyczną) prozą o naturze poezji”? Wydaje się, że określeniem, które dobrze oddaje zjawisko pisarstwa Derridy, jest dyskurs historyczny, rozpięty między poszukiwaniem pełni, w przypadku *Szibletu* realizującym się jako wyjście na spotkanie z innym symbolizującym pozór czystej jednostkowości, a podważeniem (rozplezieniem, zdysemminowaniem) wszelkich dyskursów totalizujących.

W ujęciu Rabatégo, zarówno Lacan, Derrida, jak i wielu współczesnych teoretyków literatury (zwłaszcza spadkobierców Lacana i Derridy we Francji oraz Paula de Mana i J. Hillisa Millera w Stanach Zjednoczonych) wpisuje się w dyskurs historyczny, zrównując analizę „meta-” z twórczością literacką. Przesunięcie w paradygmacie teorii literatury od esencjalnej hermeneutyki praktykowanej jeszcze przez strukturalistów do dyskursu historycznego kładzie akcent na asystemowość i potrzebę ciągłej rewolucji literackiej. Nic zatem dziwnego, że Lacan, Derrida, a po nich Rabaté (oraz doskonale znana rzesza francuskich filozofów i teoretyków literatury spod znaku poststrukturalizmu) jednym z kluczowych przedmiotów swojego namysłu czynią dzieła literatury awangardowej, które w drodze eksperymentu wywracają na nice nasze rozumienie literatury, a przez to również ujęcie istoty ludzkiego tu-bycia. Toteż dla Lacana kluczowymi postaciami są Poe, Sade i Joyce, w odniesieniu do których konstruuje on swoje idee językowej natury podświadomości oraz alienacji podmiotu i funkcji ego jako skryptora¹⁵; fascynacje literackie Derridy rozciągają się niezwykle szeroko – od omawianego wyżej Celana aż po Mallarmego, Joyce’a i Kafkę, o którym Derrida pisze jeden ze swoich najciekawszych tekstów parakrytycznych. Dla Rabatégo głównym

¹⁵ J.-M. Rabaté, *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature*, New York 2001, s. 172.

przedmiotem zainteresowań jest modernizm, przede wszystkim zaś Pound i Joyce. Poza Joyce, którego *Ulysses* i *Fineganów tren* zajmują szczególne miejsce w pisarstwie każdego z wyżej wymienionych teoretyków¹⁶, punktem wspólnym jest myśl Heideggera. Pomimo istotnych różnic w podejściu do filozofii autora *Bycia i czasu* dla Lacana, Derridy i Rabatégo punktem wspólnym pozostaje analiza *Źródła dzieła sztuki*.

W eseju tym Heidegger wyprowadza ujęcie sztuki jako dyskursu fundującego nowe formy bycia-w-świecie, określając przede wszystkim poezję jako przestrzeń zmagania między skrywaniem a odkrywaniem: „Wystawiając świat i ustawiając ziemię dzieło podejmuje spór, którym poprzez walkę wiedzie do nieskrytości bytu w całości, do prawdy”¹⁷. Wystawianie świata i ustawianie ziemi to kluczowe rysy w „byciu dzieła dziełem”. Świat – wyjaśnia Heidegger – „jest czymś zawsze nie przedmiotowym, czemu podlegamy”, podczas gdy ziemia jest „tym, co występująco-chroniące”. Innymi słowy, świat to powszechnie przyjęty paradygmat ludzkiego funkcjonowania w rzeczywistości, ziemia zaś to możliwość zaistnienia nowego paradygmatu, choć zawsze już mającego swe miejsce w Byciu. W świetnej książce poświęconej Heideggerowskiemu myśleniu sztuki Iain D. Thomson wyjaśnia, że ziemia „jest dogłębnie dynamicznym wymiarem rozumienia, które jednocześnie wyłania się i – pomimo naszych wysiłków – opiera pełnemu oraz trwałemu wydobyciu na światło dzienne naszych «światów» znaczenia”¹⁸. Tak rozumiany konflikt ziemi ze światem jest istotą poezji. „Tym, co poetyzacja jako rozjaśniający projekt rozpościera w nieskrytość i wyprojektowuje w zarys postaci – pisze Heidegger – jest Otwarte, które pozwala jej się dziać, w taki mianowicie sposób, że dopiero teraz Otwarte pośród bytu, przywodzi go do jawienia się i rozbrzmiewania”¹⁹. Otwarte to nic innego jak przeblask nowego paradygmatu jawiącego się w „dynamicznym rozumieniu”. Cała historia kultury to zatem „seria owocnych konfliktów” pomiędzy interpretacjami opisów *conditio humana* dokonanyymi w wielkich dziełach sztuki²⁰. Dzieła te są więc

dosłownie *rewolucyjne* [...] zdolne przewyciężyć inercję istniejących tradycji [paradygmatów kulturowych]. Poprzez [...] próby otwarcia nowego zrozumienia

¹⁶ Szczególna to pochwała dla Joyce’a, gdyż wspomniani teoretycy należą do odmiennych, choć powiązanych, dziedzin humanizmu: psychoanalizy, filozofii i literaturoznawstwa.

¹⁷ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 38.

¹⁸ I.D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge 2011, s. 89.

¹⁹ M. Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, s. 51.

²⁰ H. Dreyfuss, *Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology, and Politics*, w: *The Cambridge Companion to Heidegger*, red. C.B. Guignon, Cambridge 1993, s. 300.

tego, co istnieje oraz co się liczy, wielka sztuka poszerza lub przekształca onto-teologię, dzięki której nadajemy sens światu i naszemu w nim miejscu²¹.

Heidegger nazywa poezję „projektującym powiadaniem”²², bo to właśnie za pomocą słów poezji dokonuje się przewyżczenie istniejącego języka opisu kondycji ludzkiej i natury rzeczywistości. Ponieważ jedynie poprzez język mamy częściowy dostęp do prawdy bycia, która jawi się nam w praspoprze, poeci – odkrywając prześwit prawdy w „czasie marnym”, gdy wszystko, co żywe, wliczając człowieka, narażone jest „na rosnące niebezpieczeństwo, że stanie się po prostu materialem i funkcją uprzedmiotowienia”²³ – stwarzają nowe paradygmaty bycia-w-świecie. To z kolei oznacza, że wszelka sztuka ma charakter tymczasowy i historycznie umotywowany (choć jednocześnie zakorzeniony w nieuchwytniej prawdzie bycia), a więc rewolucyjni artyści dokonują *sensu stricte* przygodnych przewartościowań istniejącego języka swej dziedziny. Heidegger stara się dokonać właśnie tego typu rewitalizacji języka filozofii, cały czas pracując w horyzoncie potencjalnego kolejnego przewartościowania. Horyzont ten określa też jedną z podstawowych aporii filozofii Heideggera, którą przejrzyście ujmuje Richard Rorty, pisząc, że autor *Bycia i czasu* „chciał zbudować słownik, który by się stale demontował, a zarazem stale traktował poważnie”. Z jednej strony Heidegger „pragnie samopochłaniającego się, a zarazem nieustannie samoodnawiającego się słownika finalnego – słów, które nie pozostawią wątpliwości, że nie są przedstawieniami rzeczywistej istoty, że nie służą uzyskiwaniu styczności z wyższą mocą, że same nie są narzędziami mocy czy środkami do celu, nie są próbą uniknięcia odpowiedzialności *Dasein* za stwarzanie samego siebie”. Z drugiej jednak nie przestaje on wierzyć w „uniwersalny poemat”²⁴, który jako język finalny wyłoniłby prawdę bycia. Heidegger jako myśliciel aporetyczny, grający etymologią słów i tworzący meandryczne analizy wierszy swych ulubionych poetów: Hölderlina, Trakla i Rilkego, prezentuje prototyp naznaczonego *jouissance* piarstwa historycznego. W adekwatnie zatytułowanym eseju *Hölderlin i istota poezji* Heidegger pisze: „poezja budzi pozór nierzeczywistości i snu wobec namacalnej i głośnej rzeczywistości, w której – jak sądzimy – czujemy się swojsko. A jednak jest odwrotnie: rzeczywistością jest to, co poeta mówi, i czym bycie na siebie bierze”²⁵. Owa „głośna rzeczywistość” to nic innego

²¹ I.D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, s. 45.

²² M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, s. 52.

²³ M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, w: *Drogi lasu*, s. 237.

²⁴ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 177, 180, 187.

²⁵ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 46.

jak „światujący świat” ze *Źródła dzieła sztuki*, który trwa w „indyferentnej” formule językowej nazywanej w *Byciu i czasie* „gadaniną” [*Gerede*]: „gadanina, w której z pozoru uzyskuje się zrozumienie czegoś omawianego, na gruncie tego pozoru powstrzymuje wszelkie nowe zapytywanie i wszelką dyskusję, w swoisty sposób je tłumiąc i opóźniając”²⁶. Będąc „mową niezainteresowaną”, gadanina światującego świata wyznacza główną strukturę rzeczywistości etycznej jako przestrzeni funkcjonowania utartych norm, o której pisali Breton i Aragon w cytowanym przez Rabatęgo fragmencie. Poeta dla Heideggera przełamuje te w gruncie rzeczy nierzeczywiste, bo ustanowione przygodnie normy, stając się tym samym nadaktywnym językowo historykiem, którego nadaktywność polega na nieprzerwanym eksperymencie językowym. Aby uchwycić i wyrazić chwilę rewolucyjnego użycia słów filozof musi za nimi nadażyć. Toteż eksperyment rodzi eksperyment, a język krytyki czy teorii zmuszony jest istnieć na tej samej zasadzie co przedmiot analizy – metadyskurs albo staje się uczestnikiem przewartościowania, samemu ulegając rewitalizacji, albo czeka go reifikacja.

Heidegger ustanawia sztukę, przede wszystkim poezję, naczelną formułą kształtowania rzeczywistości jako ciągłej rewolucji. Jeśli dodamy analitykę Lacana i Derridy, którzy wskazują na pęknięcie wewnątrz struktury podmiotu ludzkiego, otrzymamy wizję literatury (zwłaszcza poezji i powieści) jako dyskursu konstytutywnego dla świata, gdyż przedmiotem analizy teorii są pośrednio także idee jaźni oraz rzeczywistości, w której jaźń ta żyje. Toteż z dziedziny objaśniającej modus literatury teoria przeradza się (jeśli nie przerodziła się już jakiś czas temu) w formę namysłu nad charakterem szeroko pojętej realności. W zaproponowanej tu genealogii Heidegger–Lacan–Derrida dyskurs teoretyczny staje nie tyle przed możliwością bycia permanentnym *work in progress*, co przed koniecznością ciągłego eksperymentu. Tyczy się to także zakresu jej badań. Analizowani tu myśliciele prezentują zaledwie kilka spośród dziedzin, z których teoria literatury musi czerpać i czerpie inspiracje (należałoby wymienić jeszcze choćby socjologię i antropologię). Esencjalistycznym ambicjom teorii cios właściwie śmiertelny, choć o opóźnionym działaniu, zadał Joyce – jeden z ulubieńców francuskiej szkoły teoretycznej (wliczając w to krytyków jak i – w szczególności – filozofów). Właśnie jemu chcę poświęcić kilka ostatnich uwag, które pomogą zamknąć niniejsze rozważania.

Zarówno Lacan, jak i Derrida pisali o *Ullisiesie* oraz *Finneganów trenie*. Lacan dotarł do Joyce’a późno, bo w 1976 roku; Derrida – choć wcześniej wzmiankował Joyce’a kilkakrotnie – pierwszy tekst poświęcił mu dopiero

²⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 230.

na początku lat osiemdziesiątych. Obydwaj myśliciele ukazują w odniesieniu do dwóch ostatnich powieści Joyce'a (zwłaszcza *Ulysses*), w jak wielkim zapóźnieniu w stosunku do produkcji literackiej pozostawała teoria literatury i filozofia aż do II połowy XX wieku. Nowa Krytyka, Formalizm Rosyjski, Szkoła Praska, a potem strukturalizm – wszystkie te nurty podkreślały moment totalizacji leżący u podstaw wielkich dzieł literatury, niezrędko odwołując się do przykładu *Ulysses*. Po części takie odczytanie opus magnum Joyce'a miało źródło w niezwykle ważnej (zwłaszcza w krajach anglojęzycznych) recenzji T. S. Eliota z 1923 roku. Autor *Ziemi jałowej* stwierdza tam, że w swej powieści Joyce posłużył się wypracowaną przez innego giganta literatury irlandzkiej W. B. Yeatsa (oczywiście według Eliota) „metodą mityczną”, która jest „sposobem kontrolowania, porządkowania, nadawania kształtu i znaczenia ogromnej panoramie bezużyteczności i anarchii współczesnej historii”²⁷. W optyce Eliota Joyce, wkomponowując w *Ulysses* odwołania do *Odysei* Homera, skonstruował rzeczywistość dwupoziomową: na powierzchni poruszają się przeciętni obywatele Dublina, ale pod fasadą „bezużyteczności” kryje się analogia do jednego z najważniejszych dla społeczeństwa zachodniego mitów. Ujęcie to doczekało się wielu krytyków, a sam Joyce w 1937 roku w rozmowie z Vladimirem Nabokovem stwierdził, że odwołania do *Odysei* w *Ulyssesie*, które jeszcze niedawno niezwykle dokładnie wynotował w listach, to dzieło kaprysu²⁸.

Ta nagle zmiana orientacji nie może dziwić, bo jako pisarz Joyce – tak jak i bohater jego ostatniej powieści – był postacią niezwykle proteuszową. Wystarczy porównać *Stefana bohatera* i *Finneganów tren*, by dostrzec, że nie mamy tu do czynienia ze zwyczajnym rozwojem artysty od wieku młodzieńczego do artystycznej dojrzałości, raczej wydaje się, że gdy tylko Joyce dopracował jedną technikę narracyjną do perfekcji, natychmiast szukał sposobu jej przezwyciężenia, ukazując tym samym antyesencjalistyczną „naturę” produkcji literackiej oraz jej „przedmiotu” – rzeczywistości. Co więcej, droga eksperymentu formalnego, jaką Joyce jako pisarz przebył od *Dublińczyków* i *Stefana bohatera* do *Finneganów trenu*, doskonale ilustruje przewartościowania metodologiczne w samej teorii literatury. W *Stefanie bohaterze*, który ostatecznie posłużył jako szkic dla późniejszego *Portretu artysty w wieku młodzieńczym*, Joyce opisuje teoretyczny fundament swojej powieści. Chodzi oczywiście o epifanię, pod którym to konceptem – jak pisze Joyce – Stefan „rozumiał nagle, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w god-

²⁷ T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, w: *Modernism: An Anthology*, red. L. Rainey, London 2008, s. 167.

²⁸ R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford 1982, s. 616.

nym zapamiętania stanie samego umysłu”; właśnie takie epifanie „człowiek pióra winien zapisywać [...] z niezwykłą starannością”, bo w nich „dusza, rdzeń istoty [danej rzeczy], wyskakuje ku nam wyzwolona z szaty pozorów. Dusza najzwyczajszej rzeczy, której struktura jest tak dobrze dopasowana, nagle wydaje się nam promienną”²⁹. W *Portrecie artysty* wykład Stefana przebiega podobnie, ale słowo epifania nie pada. Zamiast niej Stefan – nawiązując do Akwinaty tak jak w pierwotnej wersji – stwierdza, że w owej „światłości” objawia się nam „istność” (ang. „whatness”) rzeczy, jej głęboka natura. Koncepcja epifanii jako świetlistego rozbłysku (Heidegger mówiłby o *Ereignis*) prawdy drzemiącej w przedmiotach codziennych (za przykład Stefan podaje zegar wiszący na Ballast Office w Dublinie³⁰) sugeruje, że rzeczywistość powierzchowna skrywa głębszy porządek, który tylko artysta, „jak Bóg Stwórca”³¹, może uchwycić. Rysuje się tu pewna zmiana w rozumieniu epifanii, bo o ile w *Stefanie bohaterze* jest ona „sposobem widzenia świata, a więc rodzajem doświadczenia intelektualnego i emocjonalnego”, o tyle w *Portrecie artysty* epifanie to „przypadki [...], w których prawie wydaje się, że zachodzi coś w rodzaju tajemniczego porozumienia pomiędzy estetą a rzeczywistością w taki sposób, że rzeczywistość powierza estecie swój sekret, powołując się na współudział”³². Mimo tej różnicy zdawać by się mogło, że zarówno rękopis, jak i ostateczna wersja podchodzą do kwestii epifaniczności zupełnie serio, ale w *Portrecie artysty*, w tej samej rozmowie z kolegami Stefan głosi motto *non serviam*, wyznając:

Nie będę służył temu, w co już nie wierzę, obojętne, czy zwie się to moim domem, moją ojczyzną czy moim Kościołem; i będę próbował wyrazić siebie w jakiejś formie życia lub sztuki w sposób możliwie wolny i pełny, a dla obrony sięgnę po jedyny oręż, jakiego gotów będę użyć – milczenie, wygnanie i spryt³³.

Czy zatem jeszcze przed chwilą dość sztywno wyłożona teoria estetyczna, sprowadzająca się do poszukiwania chwil i rzeczy pozwalających artyście wyłuskać ową „istność”, nie stanowi okowów, które Stefan musi odrzucić, by „wykuć w kuźni duszy niestworzone dotychczas sumienie mojego plemienia”³⁴? O ile w *Stefanie bohaterze* odpowiedź wydaje się dość oczywista, o tyle *Portret* skłania się w stronę auto-ironicznego zakwestionowania nienaruszalności własnych fundamentów.

²⁹ J. Joyce, *Stefan bohater*, przeł. K.F. Rudolf, Poznań 1995, s. 208, 210.

³⁰ Tamże, s. 210.

³¹ J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodości*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 2005, s. 213.

³² U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 51, 53.

³³ Tamże, s. 245.

³⁴ Tamże, s. 251.

W *Uliessesie* Joyce zupełnie odrzuca poetykę epifanii jako model dla całego dzieła. Już na początku powieści Stefan deklaruje panu Deasy, że „boi się [...] wielkich słów”³⁵, takich jak sprawiedliwość, ale też prawda i tożsamość. System estetyczny wyłożony przez Stefana w *Portrecie artysty* także podpada pod kategorię „wielkich słów”, bo wskazuje na nieredukowalną prawdę, skrywającą się pod powierzchnią rzeczywistości nawet w jej najprzyziemniejszej postaci. Rorty krytykował Heideggera za „ubóstwienie języka” jako przestrzeni wydarzania się prawdy bytu w postaci *alethei*, praprosoru – podobnie rzecz się ma ze Stefanem w *Portrecie artysty*. Rozumie on bowiem, że prawda skrywa się w rzeczach codziennych i tylko za pośrednictwem języka można ją uchwycić w chwilowym rozbłysku. Nostalgia za romantyczną w gruncie rzeczy możliwością dostrzeżenia choćby i fragmentu wielkiego porządku, w którą na ostatnich stronach powieści Stefan zdaje się powątpiewać, zostaje w pełni zanegowana w *Uliessesie*, gdzie pojęcie „istności” powraca, ale już w zdecydowanie parodystycznym kontekście: „Obnaż sztylety twoich definicji. Końskość jest istnością wszechkonია”³⁶. W rozdziale, w którym Stefan prezentuje tezę, że dzieła Szekspira w istocie oparte są bezpośrednio na biografii barda pojęcie istności objawiającej się w epifanii traci aurę prawdziwości i powagi, stając się po prostu pewną formą językową, być może i błyskotliwą, niemniej ciągle tylko konstruktem języka. Sztylet definicji, który przychodzi Stefanowi na myśl, jest tak trywialny, wręcz tautologiczny – że jawi się nam Stefan jako postać wewnętrznie rozdarta między powagą własnej wiedzy a ironicznym do niej dystansem. Co więcej, erudycyjny wywód o Szekspirze w świetle banału, który przeszedł Stefanowi przez myśl, nabiera cech pastiszu, afirmując (oto więc istotą definicji są pojęcia takie jak „istność”) i wykpiwając (czymże jednak są owe definicje, jeśli nie grą językową) w „histerycznym” geście „wielkie słowa” totalnych teorii estetycznych. Podobne zabiegi przewijają się przez całą powieść. Próbując w pełni opisać fragment rzeczywistości, Joyce odrzuca możliwość skonstruowania teorii wszystkiego, a *Uliesses* – mimo ogromu detali, które prezentuje w celu jak najdokładniejszego oddania faktycznego oraz psychologicznego wycinka świata – zawsze już wymyka się wyeksplikowaniu ostatecznemu. W miejsce epifanii istności rzeczy *Uliesses* podsuwa niekończące się pismo, Derridiańską sygnaturę jako otwarcie na innego, który zawsze już jest w drodze do nas z przestrzeni pisma³⁷. W *Finneganów trenie* gra sygnatury jest jeszcze radykalniejsza, bo znaczenie poszczególnych słów-neologizmów jest wyni-

³⁵ J. Joyce, *Uliesses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2000, s. 54.

³⁶ Tamże, s. 218. Przekład nieznacznie zmieniony – W.P.

³⁷ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 325–330.

kiem splotu nieskończonej liczby znaczeń wyrazów (często zaczerpniętych z języków obcych: greki, łaciny, francuskiego, niemieckiego czy duńskiego) w nich pobrzmiewających.

Ulysses i *Finneganów tren* są być może dziełami najodporniejszymi na teoretyczną eksplikację totalną, ponieważ same jednocześnie stanowią i prześwietlają wykładnię własnego modus. Joyce konstruuje na kartach ostatnich swoich powieści przestrzeń napięć pomiędzy Demanowską „permanentną parabazą” a totalizującym (przynajmniej w fazie *Bycia i czasu*) wysiłkiem projektu Heideggerowskiego. Koniec końców analogie Homeryckie wplecione są w teksturę *Ulyssesa* tak jak w *Finneganów trenie* np. Vicońska idea wiecznego powrotu czy „rytmiczno-motoryczna” teoria języka zaczerpnięta od jezuickiego zakonnika, ojca Jousse. Joyce nie stroni od tworzenia autotelicznych teorematów, które pomagają w zrozumieniu fragmentów jego dzieł, tyle że jako ironista zdaje sobie sprawę, że są to ustalenia chwilowe i zawsze zależne od przygodnej gry językowej. Teoria splata się tu z produkcją literacką, tworząc przestrzeń wzajemnie odczytujących się dyskursów.

Ponieważ każda rzecz [w *Finneganów trenie*] zaczyna istnieć o tyle, o ile została nazwana – pisze Umberto Eco – to cały ten ruch [cykliczny], ta nieustanna gra metamorfoz, nie może też zaistnieć inaczej, jak tylko w słowach, i *pun* – kalambur – jest sprężyną tego mechanizmu. Joyce wkracza w rozległy strumień języka, żeby go sobie podporządkować, a poprzez język podporządkować sobie świat.

W tej sytuacji [...] poetyka nie musi już być proklamowana przez jej autora; w gotowym dziele każde słowo jest jej określeniem, ponieważ w każdym słowie realizuje się to, co Joyce chce urzeczywistnić w szerszej perspektywie; całe dzieło jest dyskursem na temat *Finnegans Wake*³⁸.

W tej perspektywie Joyce’owscy „histerycy”: Stefan Dedalus, Leopold Bloom, a także w pewnym sensie proteuszowy H. C. Earwicker i dziesiątki innych postaci zaludniających karty jego powieści są tyleż protagonistami, co ironicznie zdystansowanymi do swego języka teoretykami statusu fikcji literackiej, w której sami istnieją.

Jeśli można zatem mówić o zasadności uprawiania teorii literatury jako nauki szukającej ustaleń paradygmatycznych dla praktyki literackiej w ogóle, to – jak sugeruje Rabaté – tylko w postaci wymykającego się istniejącym („znormalizowanym”) regułom dyskursu histerycznego, zawsze nastawionego na osiągnięcie większej rozkoszy płynącej z gry znaczących uwolnionych od znaczonych. Tak ujęta teoria nie może istnieć w oderwaniu od tekstu

³⁸ U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, s. 139.

literackiego. Tylko bowiem w odniesieniu do konkretnego aktu lektury teoria sprawdza się jako różnicujący konteksty krytyczne dyskurs, który nie pozwala czytelnikowi popaść w dogmatyzm interpretacyjny; jednocześnie teoria nie rezygnuje z prób stworzenia ogólnych teorematów, choć w świadomości, że są ustaleniami przygodnymi i tymczasowymi. Aby posłużyć się raz jeszcze odwołaniem do Lacana (zresztą z seminarium poświęconego Joyce'owi), teoria i literatura złączone są ze sobą oraz z innym swego tekstu w boromejskim węźle, gdzie każdy element wpływa na pozostałe, a tym samym na cały układ. Czytanie literatury poprzez teorię to równocześnie czytanie teorii poprzez literaturę – wzajemna histeryzacja jako uwodzenie i wymykanie się ustaleniom.

Hysteria of Theory of (as) Literature

Summary

This article focuses on the idea of theory of literature as non-dogmatic and anti-essentialist form of reflection on literature. On the one hand, Jean-Michele Rabaté, Jacques Lacan, Jacques Derrida and Martin Heidegger, referred to in sequence, are shown as thinkers breaking the clear division into literary text and, external thereto, theoretical text. On the other hand, the conclusion of the article, using examples of a few James Joyce's texts, emphasizes the metaliterary element, which meets the proposals discussed in reference to the aforementioned figures.

Keywords: theory of literature, Jacques Lacan, Martin Heidegger, James Joyce, hysterical discourse